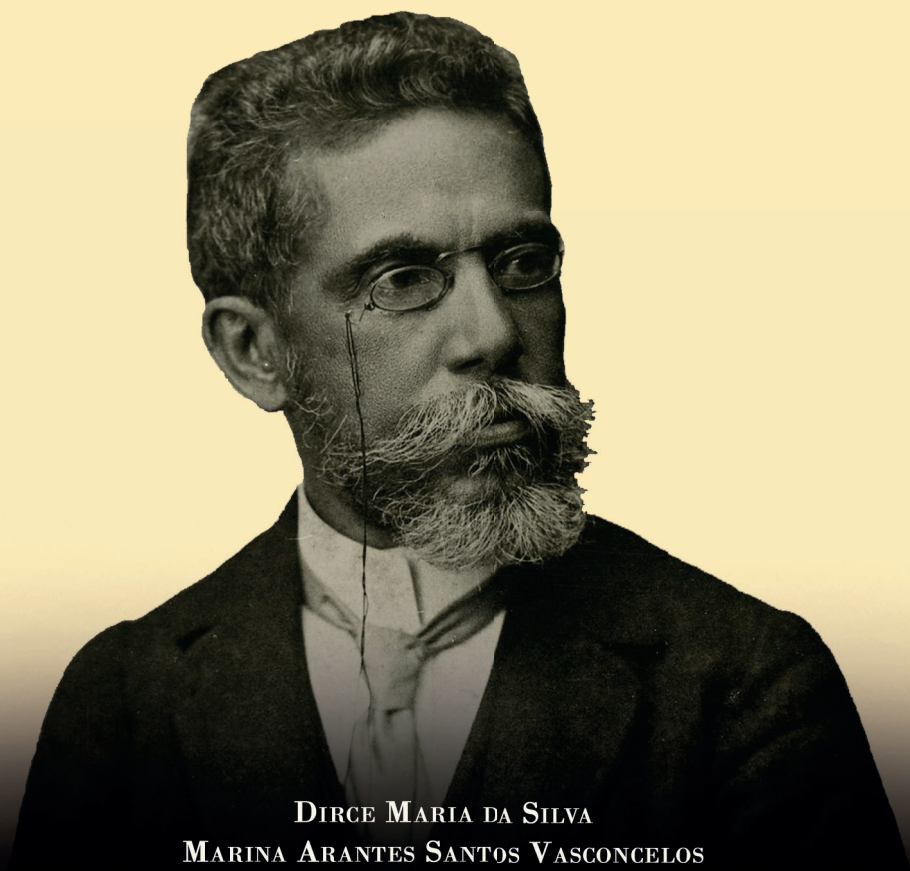


MACHADO DE ASSIS

EM ABORDAGENS MULTIDIMENSIONAIS

Em Comemoração aos 185 Anos de Nascimento

VOLUME I



DIRCE MARIA DA SILVA
MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS
VICTOR HUGO DE OLIVEIRA CASEMIRO PEREIRA DE AMORIM
ROBERTO MEDINA
ALEXANDRE SIDNEI GUIMARÃES
(ORGANIZADORES)

DIRCE MARIA DA SILVA
MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS
VICTOR HUGO DE OLIVEIRA CASEMIRO PEREIRA DE AMORIM
ROBERTO MEDINA
ALEXANDRE SIDNEI GUIMARÃES
(ORGANIZADORES)

MACHADO DE ASSIS EM ABORDAGENS MULTIDIMENSIONAIS

EM COMEMORAÇÃO AOS 185 ANOS
DE NASCIMENTO

Volume 1


EDITORA
SCHREIBEN
2024

© Dos Organizadores - 2024

Editoração e capa: Schreiben

Imagem da capa: Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Autor desconhecido. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Machado_de_Assis_aos_57_anos.jpg

Revisão: os autores

Revisão técnica e aceite dos textos para publicação: os organizadores

Livro publicado em: 29/06/2024

Termo de publicação: TP0422024

Conselho Editorial (Editora Schreiben):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)

Dr. Airton Spies (EPAGRI)

Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)

Dr. Cleber Duarte Coelho (UFSC)

Dr. Deivid Alex dos Santos (UEL)

Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)

Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR - Uruguai)

Dr. Fábio Antônio Gabriel (SEED/PR)

Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)

Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)

Dr. João Carlos Tedesco (UPF)

Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)

Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)

Dr. José Raimundo Rodrigues (UFES)

Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)

Dr. Leandro Hahn (UNIARP)

Dr. Leandro Mayer (SED-SC)

Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)

Dra. Marciane Kessler (URI)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)

Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)

Dr. Odair Neitzel (UFFS)

Dr. Wanilton Dudek (UNESPAR)

Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência das tabelas, quadros, mapas e fotografias é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Editora Schreiben

Linha Cordilheira - SC-163

89896-000 Itapiranga/SC

Tel: (49) 3678 7254

editoraschreiben@gmail.com

www.editoraschreiben.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A848 Machado de Assis em abordagens multidimensionais : em comemoração aos 185 anos de nascimento V. I / organização Dirce Maria da Silva...[et al.]. --Itapiranga : Schreiben, 2024.
232 p. ; il.
Inclui bibliografia e índice remissivo
E-book no formato PDF.
ISBN: 978-65-5440-283-5
DOI: 10.29327/5409595
1. Literatura brasileira. 2. Crônicas – ensaios e memórias. 3. Machado de Assis. I. Silva, Dirce Maria da. II. Vasconcelos, Marina Arantes Santos. III. Amorim, Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de. IV. Medina, Roberto. V. Guimarães, Alexandre Sidnei.

CDD 869.4

Sumário

PREFÁCIO.....	7
APRESENTAÇÃO.....	9
<i>Jorge Leite de Oliveira</i>	

EIXO BRÁS CUBAS

CAPÍTULO 1 BRÁS CUBAS NÃO DEDICA SUAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS AO VERME: PROBLEMAS NA PRIMEIRA TRADUÇÃO FRANCESA DE 1911.....	13
<i>Alexandre S. Guimarães</i>	

CAPÍTULO 2 “I THOUGHT OF A LABYRINTH OF LABYRINTHS, OF ONE SINUOUS SPREADING LABYRINTH THAT WOULD ENCOMPASS THE PAST AND THE FUTURE AND IN SOME WAY INVOLVE THE STARS”: COMPARING THE LABYRINTHINE NARRATIVES OF MICHAEL DAVID O’BRIEN’S THE FATHER’S TALE AND MACHADO DE ASSIS’ THE POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS.....	31
<i>Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de Amorim</i>	

CAPÍTULO 3 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS EM SUAS VOLTAS COM A HISTÓRIA E A FORMA DO ROMANCE.....	47
<i>Fernanda Freire Coutinho</i>	

CAPÍTULO 4 A RAZÃO CÍNICA COMO VETOR DA VOLUBILIDADE DO NARRADOR EM DOIS FRAGMENTOS LITERÁRIOS DE MACHADO DE ASSIS: O EPISÓDIO DO “ALMOCREVE”, EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, E O CONTO “O ENFERMEIRO”	62
<i>Edilberto Martins de Oliveira William Alves Biserra</i>	

CAPÍTULO 5 UMA ESTÉTICA DO VIRTUOSISMO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS.....	71
<i>Nariella Alves Pereira de França</i>	

CAPÍTULO 6	
DECIFRA-ME OU TE DEVORO: A SOCIEDADE PÓSTUMA DE MACHADO DE ASSIS.....	85
<i>Rebeca Maria da Silva Lima</i>	
<i>Letícia Teixeira Torres</i>	
<i>Luiz Gustavo Oliveira Rodrigues</i>	
<i>Laura Gabrielly dos Santos Sousa</i>	
<i>Dirce Maria da Silva</i>	

EIXO
DOM CASMURRO, QUINCAS E ESAU E JACÓ

CAPÍTULO 7	
DOM CASMURRO, DE VÍTIMA A ALGOZ DE CAPITU: ECOS SOCIAIS DE UMA NARRATIVA ENVENENADA.....	97
<i>Ana Paula dos Santos Claudino de Macena</i>	
<i>Maria Stella Galvão Santos</i>	

CAPÍTULO 8	
LEITE DERRAMADO, ESSA GENTE E ESAÚ E JACÓ: CRÍTICA SOCIAL E TÉCNICA NARRATIVA EM CHICO BUARQUE E MACHADO DE ASSIS.....	113
<i>Cátia Canêdo</i>	

CAPÍTULO 9	
“AO VENCIDO, ÓDIO OU COMPAIXÃO; AO VENCEDOR, AS BATATAS”: O HUMANITISMO REPRESENTADO EM QUINCAS BORBA.....	128
<i>Wendell Martins Silva</i>	
<i>Beatriz Augusta de Souza Coelho</i>	
<i>Estevão Luís Bertoni Araújo e Silva</i>	
<i>Joelma Cardoso dos Santos</i>	
<i>Luciana Alcantara de Medeiros</i>	

CAPÍTULO 10	
A REPRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS RUBIÃO, SOFIA E PALHA, ATRAVÉS DO NARRADOR NO ROMANCE DE QUINCAS BORBA, DE MACHADO DE ASSIS.....	138
<i>Geuvana Vieira de Oliveira Maia</i>	

CAPÍTULO 11	
UM ESTUDO DESCRITIVO DA TOPOANÁLISE EM CHAMADOS DE ASSIS: ESPAÇOS FANTÁSTICOS DO RIO MUTANTE NA OBRA MACHADIANA.....	149
<i>Dirce Maria da Silva</i>	
<i>William Alves Biserra</i>	

EIXO
CONTOS MACHADIANOS

CAPÍTULO 12	
A REPRESENTAÇÃO DA ESCRAVIDÃO NO CONTO	
“PAI CONTRA MÃE” DE MACHADO DE ASSIS.....	169
<i>Ana Paula Caixeta</i>	
<i>Andréa Pereira Cerqueira</i>	
CAPÍTULO 13	
DIÁLOGOS FLUMINENSES: REFLEXÕES ESTÉTICAS SOBRE	
MISS DOLLAR, DE MACHADO DE ASSIS.....	182
<i>Marina Arantes Santos Vasconcelos</i>	
<i>Roberto Medina</i>	
CAPÍTULO 14	
A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO CONTO	
“A CARTOMANTE”, DE MACHADO DE ASSIS EM TURMAS	
DE EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS.....	189
<i>Cleia da Rocha</i>	
CAPÍTULO 15	
UMA JORNADA FANTÁSTICA NOS SONHOS DE	
MACHADO DE ASSIS: O CASO DE ENTRE SANTOS.....	200
<i>Fernanda Alves de Souza</i>	
CAPÍTULO 16	
NARRAÇÃO SIMBÓLICA NO CONTO A CARTOMANTE,	
DE MACHADO DE ASSIS.....	211
<i>Wilton José de Araújo Martins</i>	
<i>Clara Glenda Mendes Galdino</i>	
POSFÁCIO.....	221
<i>Dirce Maria da Silva</i>	
SOBRE OS ORGANIZADORES.....	223
ÍNDICE REMISSIVO.....	225

PREFÁCIO

Esta coletânea é uma celebração em homenagem a Machado de Assis, um dos maiores nomes da literatura brasileira. Por meio de reflexões diversificadas, os manuscritos aqui dispostos demonstram a capacidade da abrangência de sua obra e o alcance de reflexões que ela é capaz de suscitar.

Machado de Assis estabeleceu padrões narrativos que continuam a inspirar escritores e estudiosos em todo o mundo. Seu estilo, caracterizado por elegante prosa e afiada ironia, permanece relevante e influente, assinalado por representações das complexidades da alma humana em dinâmicas sociais que transcendem gerações e mantém-se atual.

Os capítulos ora reunidos analisam romances, contos e crônicas, com olhares iluminados por novas leituras e interpretações. Nesse sentido, observa-se que a contemporânea recepção de Machado de Assis em diferentes culturas e idiomas destaca o potencial de suas narrativas de transcenderem fronteiras geográficas, linguísticas e temporais.

Portanto, este livro é um convite para uma jornada intelectual e emocional. Os ensaios despertarão novas compreensões e olhares sobre o autor e seu legado. Cada capítulo revela aspectos diferentes e, muitas vezes, inesperados, permitindo apreciações diversificadas advindas do caldeirão alquímico, numerológico, esotérico, cabalista, sagrado, espiritual, social, do maravilhoso *Bruxo do Cosme Velho*.

Ao embarcar nesta exploração de múltiplas dimensões, os leitores poderão encontrar ou reencontrar suas histórias, personagens e “*humor*”.

Que seu legado multifacetado continue a inspirar novos estudos, constantes pesquisas e contínuas publicações.

Boa leitura!

Os Organizadores.

APRESENTAÇÃO

A obra **MACHADO DE ASSIS EM ABORDAGENS MULTIDIMENSIONAIS**, organizada por cinco ilustres professores, tem por objetivo comemorar os 185 anos do nascimento do *Bruxo do Cosme Velho*, como foi cognominado por Carlos Drummond de Andrade em seu poema intitulado *A um bruxo, com amor*. Trabalho que expõe a visão de grande número de coautores, demonstra o grande interesse que ainda desperta, e sempre despertará, no público leitor, a vasta literatura machadiana. Sua organização coube à Professora Doutoranda Dirce Maria da Silva, Professora Doutora Marina Arantes Santos Vasconcelos, aos Professores Doutores Roberto Medina e Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de Amorim, e ao Professor Mestre Alexandre Sidney Guimarães.

Como apresentador da obra, editada em dois volumes, inicialmente, tenho a honra de informar o título de cada trabalho e seus autores e coautores, no presente Volume 1. Os dados biográficos destes, bem como seus endereços eletrônicos, podem ser lidos no rodapé da página inicial de cada capítulo, segundo a sequência disposta na obra.

Inicialmente, temos o **EIXO BRÁS CUBAS**:

Capítulo 1: *Brás Cubas não dedica suas memórias póstumas ao verme: problemas na primeira tradução francesa de 1911*, foi escrito por um dos organizadores da presente coletânea: Alexandre S. Guimarães.

Capítulo 2: *“I thought of a labyrinth of labyrinths, of one sinuous spreading labyrinth that would encompass the past and the future and in some way involve the stars”*: comparing the labyrinthine narratives of Michael David O’Brien’s *The father’s tale* and Machado de Assis’ *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Este texto foi elaborado, na língua inglesa, por Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de Amorim.

Capítulo 3: *Memórias Póstumas de Brás Cubas em suas voltas com a história e a forma do romance*, foi o capítulo elaborado por Fernanda Freire Coutinho.

Capítulo 4: *A razão cínica como vetor da volubilidade do narrador em dois fragmentos literários de Machado de Assis: o episódio do “almocreve”, em Memórias Póstumas de Brás Cubas, e o conto “O Enfermeiro”*. Autoria de Edilberto Martins de Oliveira e Wiliam Alves Biserra.

Capítulo 5: *Uma estética do virtuosismo em Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi elaborado por Nariella Alves Pereira de França.

Capítulo 6: *Decifra-me ou te devoro: a sociedade póstuma de Machado de Assis*.

São autores: Rebeca Maria da Silva Lima, Letícia Teixeira Torres, Luiz Gustavo Oliveira Rodrigues, Laura Gabrielly dos Santos Sousa e Dirce Maria da Silva.

EIXO DOM CASMURRO, QUINCAS E ESAÚ E JACÓ:

Capítulo 7: *Dom Casmurro, de vítima a algoz de Capitu: ecos sociais de uma narrativa envenenada*, foi escrito por Ana Paula dos Santos Claudino de Macena e Maria Stella Galvão Santos.

Capítulo 8: *Leite derramado, essa gente e Esaú e Jacó: crítica social e técnica narrativa em Chico Buarque e Machado de Assis*. Texto de Cátia Canêdo.

Capítulo 9: *“Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas”*: o Humanitismo representado em *Quincas Borba*. Pesquisadores: Wendell Martins Silva, Beatriz Augusta de Souza Coelho, Estevão Luís Bertoni Araújo e Silva, Joelma Cardoso dos Santos e Luciana Alcantara de Medeiros.

Capítulo 10: *A representação dos personagens Rubião, Sofia e Palha, através do narrador no romance Quincas Borba, de Machado de Assis*, texto de autoria da Geuvana Vieira de Oliveira Maia.

Capítulo 11: *Um estudo descritivo da topoanálise em Chamados de Assis: espaços fantásticos do rio mutante na obra machadiana*. Pesquisa e análise de Dirce Maria da Silva e Wiliam Alves Bizerra.

EIXO CONTOS MACHADIANOS:

Capítulo 12: *A representação da escravidão no conto “Pai contra mãe” de Machado de Assis*. Autoria de Ana Paula Caixeta e Andréa Pereira Cerqueira.

Capítulo 13: *Diálogos fluminenses: reflexões estéticas sobre Miss Dollar, de Machado de Assis*. Elaborado por Marina Arantes Santos Vasconcelos e Roberto Medina.

Capítulo 14: *A experiência de leitura do conto a cartomante, de Machado de Assis em turmas de educação de jovens e adultos*, coube escrever a Cleia da Rocha.

Capítulo 15: *Uma jornada fantástica nos sonhos de Machado de Assis: o caso de Entre santos*, é de autoria da Fernanda Alves de Souza.

Capítulo 16: *Narração simbólica no conto A cartomante, de Machado de Assis* é de autoria de Wílton José de Araújo Martins e Clara Glenda Mendes Galdino.

Os textos aqui elencados são todos representativos de trabalhos relevantes de seus autores e suas autoras. A obra machadiana já fora analisada pelo escritor inglês John Gledson, o francês Jean-Michel Massa entre outros críticos literários mundiais. Nos últimos dias, foi “redescoberto” pela *podcaster* norte-americana Courtney Henning Novak.

São incontáveis os críticos literários da língua portuguesa e estrangeira que reverenciam Machado de Assis. Entre outros renomados estudiosos da obra do nosso genial *Bruxo*, destacam-se Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, Lúcia Miguel-Pereira e os citados antes. Todos enaltecem a vasta obra

machadiana, abrangente de todos os gêneros literários: teatro, poesia, conto, crônica, romance, epístolas e crítica literária.

Finalizando, não posso deixar de agradecer à professora Dirce Maria da Silva e ao professor Wiliam Alves Biserra pela honra de analisar o texto de minha obra, no capítulo 11, e ainda me proporcionarem o prazer de apresentar mais um belo e profundo trabalho sobre a obra de nosso maior escritor: o mestiço Joaquim Maria Machado de Assis, *fundador, primeiro presidente e presidente perpétuo* da Academia Brasileira de Letras, consagrado, simplesmente, como Machado de Assis, cuja estátua o enaltece na entrada da citada Academia.

Prof. Dr. Jorge Leite de Oliveira

Pós-Doutor em Crítica Cultural pela Universidade Estadual da Bahia.

**EIXO
BRÁS CUBAS**

BRÁS CUBAS NÃO DEDICA SUAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS AO VERME: PROBLEMAS NA PRIMEIRA TRADUÇÃO FRANCESA DE 1911

Alexandre S. Guimarães¹

INTRODUÇÃO

Neste texto, apresento uma breve análise crítica da primeira tradução para a língua francesa, do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que, inicialmente, “foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos annos de 1880”, como escreveu o autor no *Prólogo da Terceira Edição* (Assis, [1896], p. vii), mais precisamente de 15 de março a 15 de dezembro, quinzenalmente (à exceção de 15 de junho e 15 de novembro de 1880), em 16 partes quinzenais.

A edição em livro, que Machado de Assis considera como segunda edição, com algumas modificações, seria lançada pela *Typographia Nacional*, em 1881 (*Idem*, 1881, p. iii).

Em 1902, *Memórias Póstumas* foi a primeira obra machadiana traduzida para o espanhol nas traduções para o Uruguai e Argentina, por Julio Piquet. Durante sua vida, Machado somente teria mais uma tradução para o espanhol sul-americano de *Esauí e Jacó*, sem tradutor conhecido, em 1905. No entanto, foram 30 anos até que a primeira tradução francesa foi publicada, em 1911, pelos Irmãos Garnier, já detentores dos direitos em língua portuguesa de toda a obra do autor desde 1899 (Torres, 2020, p. 109-112; Granja, 2018).

As traduções europeias – para o público francófono e hispanófono– surgiram, pois, apenas no início dos anos 1910, quando a coletânea *Quelques Contes* é publicado pela editora dos Garnier. As traduções francesas desta obra e de *Mémoires posthumes de Braz Cubas* foram realizadas pelo professor e escritor de origem belga Adrien Delpech – naturalizado brasileiro logo após sua chegada ao Rio de Janeiro; as espanholas dos dois volumes (e, ainda, de Dom Casmurro) seriam feitas pelo escritor e tradutor mexicano radicado em Paris Rafael Mesa López (Torres, 2020, p. 110-2).

¹ Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: alexandre.s.guimaraes@outlook.com.

Mas o que chama a atenção do leitor das primeiras traduções francesas é a “pressa”, que faz no mínimo desaparecer pontos relevantes do texto, como quando mostrei no conto “Marianna”, de 1896, em que, entre outras coisas, uma das questões centrais do conto é apagada da versão, gerando uma versão seca de uma história misteriosa e fascinante de Machado (Guimarães, 2023).

Memórias póstumas de Brás Cubas, como veremos em detalhes adiante, entre as distorções mais marcantes, a versão francesa mais perde à famosa Dedicatória e um capítulo (o Capítulo CXXX – *Para intercalar no cap. CXXIX*, que seria, de fato, intercalado no CXXIX!!!).

A seguir, antes de apresentar essas distorções, sintetizarei o histórico da publicação dos textos de Machado, essencial ao entendimento da demora da tradução de sua obra (realizada, em sua quase totalidade, *post-mortem*).

OS IRMÃOS GARNIER E MACHADO DE ASSIS: UMA COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE EDITORES E AUTOR

Os *Irmãos Garnier* (*Garnier Frères* ou *Hermanos Garnier*) têm importância incontestável para a história do livro na França, Espanha e Brasil, assim como para a difusão de suas literaturas e para a história da tradução em línguas francesa, espanhola e portuguesa.

Dois dos três irmãos, Auguste e Hippolyte Garnier fundaram a *Garnier Frères* em Paris, em 1833, conforme ressaltam Mollier (2019, p. 16) e Granja (2021), adquirindo outras livrarias e editoras. Aumentaram seu catálogo e suas lojas na França nas décadas de 1830 e 1840, chegando à Espanha em 1849 e a ex-colônias espanholas, como o México.

O caçula dos irmãos, Baptiste-Louis, trabalhou com os livreiros até 1844, quando resolve partir para o Rio de Janeiro, instalando, de início, apenas uma filial da livraria dos irmãos na rua do Ouvidor, a *B. L. Garnier*. Com o sucesso da livraria e editora, em 1878, mudaria, na mesma rua, para a frente de seu maior concorrente, a “Livraria e Tipografia Universal”, dos irmãos editores alemães “Eduardo” e “Henrique” – como preferiam ser chamados – Laemmert, editores da primeira edição da coletânea *Várias histórias*.

O sucesso de Garnier no Brasil vinha da visão “mais moderna” de Baptiste-Louis, que “faz pesquisa de manuscritos, relaciona-se com autores, baseia sua atividade comercial em fundos próprios (e não no comércio de livros variados), rumando para a especialização do catálogo e de coleções que passaram a dar imagem e clientela à sua casa editorial” (Granja, 2018).

As ideias diferenciadas no campo da editoria fazem-no deixar de ser representante dos irmãos no Brasil, rompendo com os irmãos franceses e tornando-se editor autônomo por volta de 1864-1865. Foi nessa época que

Machado de Assis e o editor se conhecem, este contrata aquele como contista colaborador de seu *Jornal das Famílias*, e passa a publicar algumas de suas obras até a década seguinte: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Contos fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da meia-noite* (1873), *Americanas* (1875) e *Helena* (1876), com contratos diferenciados e sempre revistos pelo autor (Granja, 2018; Castro, 2019, p. 26-7).

Dois fatores impossibilitariam a internacionalização da obra machadiana à época, ficando restrita a edições brasileiras. Primeiro, é claro, foi o rompimento dos irmãos Garnier; o segundo, é o rompimento do escritor e do editor.

Há “indícios sugerem que as relações entre editor e escritor não fluíram tranquilamente no início dos anos 1880. [...] Machado de Assis interrompera a publicação por meio desse editor, desde *Iaiá Garcia* (1878)” (Granja, 2018), publicada por *G. Vianna e Cia.* na *Typographia do Cruzeiro*, até *Papéis avulsos* (1882), publicado por *Lombaerts e Cia.*

Nesse ínterim, surge a transformadora e revolucionária obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que foi editado pela *Typographia Nacional* (Assis, 1881), a atual *Imprensa Nacional*, onde Machado de Assis havia iniciado sua carreira profissional como aprendiz de tipógrafo, entre 1856 e 1858, e voltaria a trabalhar como assistente do diretor do *Diário Oficial*, entre 1867 e 1874.

Somente em 1882, Machado de Assis volta a assinar com *Garnier*, para a venda de das segundas edições de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de *Papéis avulsos* (Castro, 2019, p. 30).

Nessa década, de certa forma, Machado de Assis torna-se editor de si mesmo e tenta, “por si só”, publicar suas obras, em especial em tradução para o alemão, o que se inviabilizou pelos contratos com Garnier e, em seguida, pelo falecimento deste em 1893 – vale ressaltar que, na França, Auguste Garnier morrera em 1887, restando vivo apenas Hippolyte (Granja, 2018).

De início, o herdeiro nomeia Julien Emmanuel Bernard Lansac como procurador, com o objetivo de vender todos os negócios de Baptiste-Louis no Brasil, mas, desaconselhado por este, em virtude dos lucros da *Garnier* brasileira, mantém-se os negócios, designando o procurador gerente. As publicações continuam como *H. Garnier, Livreiro e Editor* (como consta nas obras de Machado de Assis, desde a 3ª edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis, [1896]), e a reinauguração da livraria ocorre em 1899 (Granja, 2018).

A partir de 1899, Machado de Assis tenta negociar com Hippolyte – a quem vendera a propriedade plena e definitiva de suas obras – a negociação dos direitos de tradução destas para o alemão (tradução que seria feita por Alexandrina Highland), de forma gratuita, o que é rechaçado com veemência em carta datada de 8 de julho de 1899, que traduzi do francês para o português:

O senhor sabe que um autor, por mais bem traduzido que seja, perde sempre sua originalidade num idioma diferente do seu; os admiradores de um escritor preferem lê-lo em sua língua materna. Você não tem nada a ganhar ao ser traduzido para o alemão.

Também, lamento não poder conceder o direito de tradução solicitada gratuitamente – os alemães sabem como devem ser pagos; a Sra. Highland terá, portanto, que me pagar cem francos por cada volume seu que ela se propõe a traduzir. (Assis, 2011, p. 387-8).

Depois disso, Machado de Assis ainda teria publicados em vida, pela Garnier: *Poesias completas* (1901), *Esauí e Jacó* (1904), *Relíquias de casa velha* (1906) e *Memorial de Aires* (1908).

A tradução da obra de Machado de Assis seria incentivada, finalmente, por, pelo menos, dois fatores: o falecimento do autor, em 29 de setembro de 1908; e o estreitamento das relações franco-brasileiras que culmina com a realização da *Fête de l'intellectualité brésilienne*, pelas *Société des Études Portugaises* de Paris e *Mission Brésilienne de Propagande*, em 3 de abril de 1909, sob a presidência de Anatole France, momento em que este definiu Machado como “le génie latin” (o gênio latino).

Como supracitado, apenas em 1910, sairia *Quelques Contes*, primeira tradução oficialmente permitida pela Garnier, realizada por Adrien Delpech; e, em seguida, em 1911, pelo mesmo tradutor, *Mémoires posthumes de Braz Cubas* (Assis, 1911a).

Um terceiro fator – que também influenciaria a tradução não só de Machado de Assis, mas também de outros autores brasileiros na França e na Espanha – seria o falecimento de Hippolyte, em 1911, já que a direção da empresa pelo sobrinho-neto Auguste-Pierre Garnier muda os rumos editoriais do grupo de livrarias e editoras.

Seguiriam, ainda em 1911, as traduções em língua espanhola, publicadas pela *Garnier Hermanos*: *Varias historias*, *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Assis, 1911b) e *Don Casmurro*, feitas por Rafael Mesa Lopes; e, em 1913, *Quincas Borba*, traduzido por J. Amber.

“MEMOIRES POSTHUMES DE BRAZ CUBAS”: UM NOVO MEMÓRIAS PÓSTUMAS?

As publicações de *Quelques Contes* e, em seguida, de *Mémoires posthumes de Braz Cubas* decorreram, como se viu acima, de uma necessidade de maior exposição do autor na França, louvado por talvez o mais aclamado escritor e crítico francês de então, Anatole France – que seria laureado, posteriormente, em 1921, com o Prêmio Nobel de Literatura.

O tradutor escolhido foi o professor – e pouco conhecido escritor – Adrien Delpech, autor à época de *Roman brésilien, mœurs exotiques* (1904) e *Petrópolis*,

pages exotiques (1909), seguindo a tendência do “romance exótico” que surge entre alguns autores franceses que retratam as colônias. Entre eles estão Pierre Loti, Gustave Aimard, Alfred Assolant, entre outros. “O Brasil é o país do sol, sol exotizado”, conforme Torres (2020, p. 113).

Mas, deixamos a biografia do tradutor, pois este é o momento de uma análise da tradução de *Memórias Póstumas*, para a qual me detive no cotejamento dos textos em suas primeiras edições em línguas portuguesa e francesa, conforme os sistemas linguísticos à época, de maneira a evitar ao máximo perdas pela mudança linguística em diacronia.

Pensem a analítica da tradução do tradutor e pensador francês Antoine Berman (2007, p. 45), que explica o conceito no domínio da tradução da prosa literária como o propósito de “examinar brevemente o sistema de deformação de textos – da letra – que opera em toda tradução, e impede-lhe de atingir seu verdadeiro objetivo”, sendo ao mesmo tempo cartesiana (“parte por parte, desse sistema de deformação”) e psicanalítica (“esse sistema é grandemente inconsciente e se apresenta como um leque de tendências, de forças que desviam a tradução”). O teórico expõe, então, treze tendências deformadoras, facilmente encontradas em traduções literárias e assim não escaparia:

Evocarei aqui treze dessas tendências. Talvez existam outras; algumas convergem, ou derivam das outras; algumas são bem conhecidas, ou podem concernir somente à nossa língua francesa classicizante. Mas, de fato, concerne a *toda* tradução, qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental. Quando muito pode-se dizer que certas tendências agem mais em tal ou tal área-de-língua.

As tendências que vão ser analisadas são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. (Berman, 2007, p. 48).

Ao se ler o prefácio à tradução francesa de *Quelques Contes*, escrito pelo próprio Delpech, que traduzo a seguir, pode-se entender algumas das deformações em sua tradução, não somente àquela obra, mas também que se repetiria na tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a partir daquilo que seu ponto de vista expressa sobre Machado de Assis:

Longos períodos redundantes, frases de contexto algo suave, cujo ritmo e harmonia são muitas vezes a qualidade dominante, uma visão grandiosa mas às vezes difusa da Natureza e dos eventos, uma propensão para o entusiasmo e a ênfase – estas são certamente tendências peninsulares que os povos recém-formados mantiveram no Novo Continente. [...]

Machado de Assis possuía naturalmente o dom de condensar muitas ideias em poucas frases, e de descobrir as características salientes de rostos e personagens. Estas qualidades foram reconhecidas por muitos que continuaram a comprar do bazar de retórica com menos ornamentos. A sobriedade de Machado de Assis, as cores suaves e a ironia benevolente não ofendiam ninguém. As pessoas delicadas cumpriram; o truculento não viu isto como uma ameaça à sua glória. No início, ele foi perdoado, depois seu talento foi aclamado.

Machado de Assis não tem nada a ver com o que apela para o público em geral. Se há frequentemente situações fortes em suas histórias, ele desdenhava de aproveitá-las, e sempre relutou em usar os sentimentos e truques banais. [...]

Traduzi Machado de Assis, ou seja, sobrepus à sua mentalidade outra mentalidade que era benevolente e o mais harmoniosa possível com a dele. E este é o papel fatal de qualquer tradutor, mesmo que ele tente fazer uma tradução justapositiva, mesmo criando neologismos a cada volta, como Chateaubriand em sua tradução de *Paraíso perdido*. Através de Milton, encontramos novamente Chateaubriand. (Assis, 1910, p. v-viii e p. xviii; tradução nossa).

Ou seja, Delpech se propõe a manter o fundamento dos textos machadianos, mas claramente deixa nele imprimir sua própria escrita.

A proposta deformatória de Delpech, com certeza aliada à necessidade urgente das traduções pela *Garnier*, trará uma tradução fortemente deformada como se verá a seguir em alguns de seus detalhes.

First things first, como diriam os anglófonos, a primeira e, decerto, a principal deformação da tradução de Delpech de *Memórias Póstumas*, é eliminar *Dedicatória*, ou melhor, *Dedicatória ao verme*, que mesmo conhecida, surgiu na primeira edição em livro (Idem, 1881, p. vii):

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADAVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMORIAS POSTHUMAS

Parece-me óbvio que Delpech tenha utilizado a terceira edição (segunda em livro; Idem, [1896]) para realizar a tradução. Nela, a *Dedicatória ao verme* (p. v) consta logo após a folha de rosto, antes do *Prologo da Terceira Edição* (p. vii-viii), do *Ao Leitor* (p. ix-x) e, por fim, do *Capítulo I – Óbito do autor* (p. 1-4). Esta é a disposição praticamente definitiva dessa parte inicial da obra, à qual seguiriam as demais edições até os dias atuais.

Vale lembrar que, na primeira edição, a da *Revista Brasileira*, a *Dedicatória* inexistente, Machado de Assis abre a obra com uma epígrafe de William Shakespeare com tradução (Idem, 1880a, p. 353):

I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults.

Não é meu intento criticar nenhum folego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.

SHAKESPEARE, *As you like it*, act. III, sc. II

E, na segunda edição, a primeira em livro (Idem, 1881), surge a *Dedicatória* (p. vii), após a folha de rosto e o *Ao Leitor* (p. v-vi) e o *Capítulo I – Óbito do autor* (p. 9-12).

No entanto, a tradução de Adrien Delpech tem apenas o *Au Lecteur* (p. vi), após a folha de rosto e antes do capítulo *I – Mort de l'auteur* (p. 1-4). Perde, assim, a “porta de entrada” do romance, não somente uma dedicatória qualquer do romance, mas também “uma antidedicatória ao verme-leitor cuja roedura (visual e sonora) anuncia um determinado modo de ler: aquele que recorta, cola, insere, encaixa, inverte, retorna e salta” (Oliveira, 2019, p. 14).

Na 3ª edição brasileira, há ainda um *Prólogo*, em que Machado de Assis responde ou não à críticas sobre *Memórias póstumas* ser ou não um romance. Este é “relembrado por sua insistência na enumeração de modelos romanescos – insistência que se faz, novamente, por certo despiste ou dissimulação, como se o autor não quisesse de forma alguma chamar para si a responsabilidade de dar a seu livro uma definição de gênero” (Werkema, 2013, p. 3). Talvez por a questão literária interna ao Brasil – as críticas são de brasileiros à publicação da 2ª edição – não ser de interesse no exterior é omitido na tradução em francês.

Ao contrário, da tradução de *Quelques histoires*, Delpech não apresenta o *Préface* supracitado, no qual apresenta Machado de Assis ao público francófono, iniciado com a afirmação: “Machado de Assis teve a rara felicidade de ser conhecido jovem e de morrer velho. A consagração de seu nome foi um desses fatos contra os quais as novas gerações não se rebelam mais” (Assis, 1911a, p. v, tradução nossa). E segue pela descrição de suas características e de sua importância literária no romance brasileiro, mas também críticas sobre sua escrita e como ele contornou/deforçou na tradução. No entanto, consideramos

que as formas de tradução são as mesmas, mesmo porque são traduções seguidas e feitas numa urgência exigida pelos editores.

A tradução francesa inicia com o prólogo do defunto-autor *Au Lecteur*, onde começamos a observar claramente várias das deformações sugeridas por Antoine Berman, como vemos no *Quadro 1* a seguir.

QUADRO 1 – DEFORMAÇÕES TRADUTÓRIAS NO “AO LEITOR” DA TRADUÇÃO FRANCESA DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Texto em português	Texto em francês
Que Stendhal confessasse haver escripto um de seus livros para cem leitores , cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cincoenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra diffusa, na qual eu, Braz Cubas, se adoptei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe metti algumas rabugens de pessimismo. Póde ser. Obra de finado. Escrevi-a com a penna da galhofa e a tinta da melancholia , e não é difficil antever o que poderá sair d’esse connubio. (Assis, [1896], p. ix.)	Que Stendhal confesse avoir écrit ses livres pour une centaine de lecteurs , voilà de quoi s’étonner et s’attrister; mais qu’importe que ce volume ait les cent lecteurs de Stendhal, ou cinquante, ou même vingt, ou tout simplement dix ! Dix... ou cinq, qui sait ? C’est en vérité une œuvre diffuse, dans laquelle moi, Braz Cubas, j’ai adopté la forme libre d’un Sterne et d’un Xavier de Maistre, en y mettant peut-être une ombre de pessimisme. C’est bien possible : une œuvre de défunt... J’ai plongé ma plume dans une encre faite d’ironie et de mélancolie , et il n’est pas difficile de présumer ce qui peut sortir d’un tel mélange. (Assis, 1911a, p. v.)

Fonte: Elaboração própria, com **grifos nossos.**

O texto inicial do *Ao Leitor* comparado ao *Au Lecteur* é repleto de tendências deformadoras que servirão de exemplo do que se repetirá por todo o texto da tradução de Adrien Delpech à *Memórias póstumas*.

Em primeiro lugar, observa-se a clarificação de forma ampla. Esta tendência, nas palavras de Berman (2007, p. 48-9), diz respeito as distorções na tradução de estruturas sintáticas e da pontuação do original na tradução.

No trecho inicial, “Que Stendhal confessasse haver escripto um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna.” observa-se a transformação sintática em vários níveis no mesmo trecho traduzido em francês: “Que Stendhal confesse avoir écrit ses livres pour une centaine de lecteurs, voilà de quoi s’étonner et s’attrister; mais [...] (que traduzo como, “Que Stendhal confesse ter escrito seus livros para uma centena de leitores, isso é o que admira e consterna; mas [...])”. Não somente é uma questão de maior literalidade, mas há deformações perceptíveis.

De início, o pretérito imperfeito do subjuntivo do português (*Que Stendhal confessasse*) que pretende indicar uma ação hipotética que, no caso que poderia ter ocorrido no passado, antes das conclusões presentes, seguido de dois presentes do indicativo (*admira e consterna*); na época, teria a mesma estrutura na língua francesa do início do séc. XX, de forma mais elevada, no *plus-que-parfait du*

subjonctif (*Que Stendhal eût confessé*), ou de forma mais oralizada, no *conditionnel passé* (*Que Stendhal aurait confessé*), nunca a estrutura de um *présent de l'indicatif*, como feito por Delpech.

Observa-se ainda que a conclusão do período composto com um ponto, o que, na tradução francesa, é substituído por ponto-e-vírgula acrescido por uma “palavra de ligação” (*mot de liaison*, no francês), *mais* (*mas*), expressando oposição, o que o estilo machadiano deixa de forma elíptica, no máximo.

Em segundo lugar, vê-se unificada à primeira tendência, a clarificação, que “tende a impor algo definido” (*Ibidem*, p. 50), ligada muitas vezes ao alongamento (“o acréscimo que não acrescenta nada”; *ibidem*, p. 51) e à destruição dos sistematismos (que “destroem este sistema ao introduzir elementos que, por essência, exclui”; *ibidem*, p. 57).

Um exemplo perfeito, segue ao primeiro citado: “O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.”, que se transmuta no período iniciado com o ponto-e-vírgula já assinalado: “; mais qu’importe que ce volume ait les cent lecteurs de Stendhal, ou cinquante, ou même vingt, ou tout simplement dix ! Dix... ou cinq, qui sait ?” (que traduzo, “; mas não importa se este volume tiver os cem leitores de Stendhal, ou cinquenta, ou mesmo vinte, ou simplesmente dez! Dez... ou cinco, quem sabe?”).

É clara a homogeneização do texto na tradução (outra tendência deformatória, que “consiste em *unificar* em todos os planos o tecido do original”; *ibidem*, p. 55); entretanto, como esclarece Berman, “[r]acionalização, clarificação e alongamento destroem [o sistema da obra] ao introduzir elementos que, por essência, exclui”, tornando este novo texto, paradoxalmente, “mais *incoerente*, mais heterogêneo e mais inconsistente”: “não é um ‘verdadeiro texto’, não tem marcas e, sobretudo, as sistematicidades” (*Ibidem*, p. 58).

Ressalte-se, ainda, o aparente alongamento com a inclusão do “Dix... ou cinq, *qui sait* ?” em substituição de “Dez? Talvez cinco.” Aqui, tem-se um terceiro ponto, a conclusão de um enobrecimento (“uma reescritura, um ‘exercício de estilo’ a partir (e às custas) do original”; *ibidem*, p. 52-3), que é perceptível desde o início do trecho “; mais qu’importe que [...]”.

Esse primeiro conjunto de tendências deformatórias até agora apresentado leva a outra, no meu ponto de vista uma das mais expressivas, a destruição dos ritmos, que Berman acha menos corrente na tradução prosa do que na da poesia, mas que é forte no fluxo do texto machadiano, em resumo, pois “pode afetar consideravelmente rítmica, por exemplo, a alterar a *pontuação*” (*Ibidem*, p. 55-6).

Em quarto lugar, a tradução de Delpech mostra tendências deformatórias, que considero de caráter fonético-fonológico e semântico: o empobrecimento

qualitativo (“remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou – melhor – *icônica*”; *ibidem*, p. 53), o empobrecimento quantitativo (“remete a um desperdício lexical”, com a perda que “toda prosa apresenta certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes”; *ibidem*, p. 54), a destruição das redes significantes subjacentes (destruição do “subtexto que constitui uma das faces rítmica e da significância da obra”, *ibid.*, p. 56), a exotização das redes de linguagens vernaculares (pelo “apagamento dos vernaculares [...] um grave atentado à textualidade das obras em prosa; *ibidem*, p. 59), e, por fim, a destruição das imagens, locuções, modos de dizer etc., que dizem respeito ao vernacular”, *ibidem*.).

Como exemplo dessas tendências deformatórias na tradução francesa de *Memórias póstumas*, utilizo o trecho final de nosso exemplo do *Quadro 1*.

Logo, de início, “[...] não sei se lhe metti algumas rabugens de pessimismo.” torna-se “[...] en y mettant peut-être une ombre de pessimisme.” (que traduzo, “pondo nela talvez uma sombra de pessimismo.”); ou seja, “algumas rabugens de pessimismo” que evoca a ideia “uns resmungos de pessimismo” perde sua força, mesmo havendo expressões próximas, como “des grognements de pessimisme”.

Menor empobrecimento, a meu ver, é encontrado no excerto seguinte: “Póde ser. Obra de finado.” transformado em “C’est bien possible : une œuvre de défunt...” (que traduzo, “É bem possível: uma obra de um defunto...”; em que o ritmo das duas frases contrastantes sintaticamente – uma na forma de sintagma verbal (SV → V → M + V); a outra, um sintagma nominal (SN → Det + N(SP) → Det + N + PREP + N) – são transformadas num período simples seguido de um aposto.

Em seguida, “Escrevi-a com a penna da galhofa e a tinta da melancholia, [...]” perde todo o estilo machadiano, convertendo-se sintática e semanticamente em outra oração: “J’ai plongé ma plume dans une encre faite d’ironie et de mélancolie, [...]” (que traduzo, “Eu mergulhei minha pena em uma tinta feita de ironia e melancolia, [...]”). É claro que, para escrever, naquela época, com uma pena ou caneta tinteiro, era necessário mergulhá-la na tinta; contudo, Machado de Assis quis ressaltar tanto a pena quanto a tinta conotando-as por sintagmas preposicionais (SN. → Det + N(SP) → Det + N + PREP + Det + N) diferentes: de galhofa era feita a pena; e de melancolia era feita a tinta. Na tradução de Delpech, o que se vê é um sintagma nominal complexo (SN. → DetPron + SN + SP(SN(SA(SP)))) → DetPron + N + P + Det + N + A + (P + N) + (P + N)), em que nada caracteriza “minha pena”, ao passo que “uma tinta” é duplamente qualificada “de ironia” e “de melancolia”.

E, para concluir, “[...] e não é difícil antever o que poderá sair d’esse connubio.” fez-se “[...] et il n’est pas difficile de présumer ce qui peut sortir d’un tel mélange.” (que traduzo, “[...] e não é difícil presumir o que pode sair de tal mistura.”). Aqui,

a aparente pouco expressiva alteração semântica de *conúbio* (sinônimo de *casamento*, utilizado figurativamente como “união”) para *mélange*, *mistura* (denota *combinação*, que pode de longe conotar “união”) tira o brilho da escrita machadiana.

PARA CONCLUIR “SEM REMORSOS”

O texto de *Mémoires posthumes de Braz Cubas* difere do original machadiano da 3ª edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não somente por essas tendências deformadoras, mas também por uma modificação autoral em que o tradutor reescreve o que Machado de Assis, ou melhor, o defunto-autor tinha escrito em seu estilo que rememora fatos e, por vezes, há lapsos (como todas as memórias) e ele resolve complementá-las *a posteriori*.

Na obra, é importante destacar que essas remissões não são apenas indiretas, mas também há vários os capítulos que remetem a outros de forma clara, como apresento a seguir no *Quadro 2*:

QUADRO 2 – ALUSÕES DIRETAS A OUTROS CAPÍTULOS EM TEXTOS DE ALGUNS CAPÍTULOS DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS (Assis, [1896])

Capítulo da alusão	Capítulo mencionado	Trecho em que há a alusão
XVI – Uma reflexão imoral	XIV – O primeiro beijo	Occorre-me uma reflexão immoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estylo. Cuido haver dito, no cap. XIV, que Marcella morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma cousa que morrer; [...] (p. 56)
XVII – Do trapézio e outras coisas	II – O emplastro	Emfim, li ve uma idéa salvadora... Ah! Trapézio dos meus peccados, Trapezio das concepções abstrusas! A idéa salvadora trabalhou n'elle, como a do emplastro (cap. II). [...] (p. 60)
XXVII – Enfim!	XXXVII – Virgília?	[...] E logo me apresentou á mulher, — uma estimável senhora, — e á filha, que não desmentiu em nada o panegyrico de meu pae. Juro-vos que em nada. Relêde o cap. XXVII. Eu, que levava idéas a respeito da pequena, fitei-a de certo modo; ella, que não sei se as tinha, não me fitou de modo differente; e o nosso olhar primeiro foi pura e simplesmente conjugal. No fim de um mez estavamos intimos. (p. 115)
LXI – Um projeto	XXV – Na Tijuca	Jantei triste. Não era a falta do relógio que me pungia, era a imagem do autor do furto, e as reminiscências de criança, e outra vez a comparação, e a conclusão... Desde a sopa, começou a abrir em mim a flôr amarella e mórbida do cap. XXV, e então jantei depressa, para correr á casa de Virgília. [...] (p. 172)

Capítulo da alusão	Capítulo mencionado	Trecho em que há a alusão
LXIII – Fujamos!	VI – <i>Chimène, qui l'eut dit? Rodrigue, qui l'eut cru?</i>	Entrára serio, pesado, derramando os olhos de um modo distraído, costume seu, que trocou logo por uma verdadeira expansão de jovialidade, quando viu chegar o filho, o nhonhô (<i>sic</i>), o futuro bacharel do cap. VI; tomou-o nos braços, levantou-o ao ar, beijou-o muitas vezes. Eu, que tinha ódio ao menino, afastei-me de ambos. Virgília tornou á sala. (p. 177)
LXXXVII – Geologia	XXIII – Triste, mas curto	[...] Se o leitor ainda se lembra do cap. XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também ha de re parar que d'esta vez accrescento-lhe um adjectivo — perpetuo. E Deus sabe a força de um adjectivo, principalmente em paizes novos e cálidos. (p. 233-4)
CV – Equivalência das janelas	LI – É minha!	[...] E isto por aquella famosa lei da equivalência das janellas, que eu tive a satisfação de descobrir e formular, no cap. LI. Era preciso arejar a consciência. A alcova foi uma janella fechada; eu abri outra com o gesto de sair, e respirei. (p. 275)
CXXX – Para intercalar no cap. CXXIX	CXXIX – Sem remorsos	CAPÍTULO CXXX Para intercalar no cap. CXXIX [...] Convém intercalar este capitulo entre a primeira oração e a segunda do cap. CXXIX. (p. 325)
CXXXI – De uma calúnia	CI – A revolução dalmata	Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam, ou negavam a custo, de um modo frio, monosyllabico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calumnia. A razão d'esta differença é que a mulher (salva a hypothèse do cap. CI e outras) entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente physico de algumas damas romanas, por exemplo, ou polynesias, laponias, cafres, e póde ser que outras raças civilisadas ; mas o homem, — falo do homem de uma sociedade culta e elegante, — o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. (p. 327)
CXLIV – Utilidade relativa	LXXV – Comigo	Outra vez perguntei, a mim mesmo, como no cap. LXXV, se era para isto que o sachristão da Sé e a doceira trouxeram D. Placida á luz, n'um momento de <i>sympathia</i> especifica. (p. 351)

Fonte: Elaboração própria, com títulos dos capítulos atualizados ao *Acordo Ortográfico de 1990*.

Em geral, essas referências são apresentadas no texto da tradução de Adrien Delpech também diretamente e com as pequenas tendências deformatórias explicadas na Seção anterior. Dessarte, observe-se, no *Quadro 3*, as traduções feitas a essas remissões do texto original.

QUADRO 3 – ALUSÕES DIRETAS A CAPÍTULOS EM *MÉMOIRES POSTHUMES DE BRAZ CUBAS* (Assis, 1911a)

Capítulo	Trecho da alusão direta traduzido
XVI	[...] Je crois avoir, (sic) dit au chapitre XIV , que Marcella se mourait d’amour pour Xavier. [...] (p. 78) [Creio ter dito, no capítulo XIV , que Marcella morria de amor por Xavier.”]
XVII	[...] Ah ! trapèze de mes péchés, trapèze des conceptions folles! mon idée se mit à y faire des cabrioles comme plus tard celle de l’emplâtre (chap. II) . [...] (p. 84) [Ah! Trapézio dos meus pecados, trapézio das concepções loucas! Minha ideia começou a fazer cambalhotas como mais tarde aquela do emplastro (cap. II) .”]
XXVII	[...] Relisez, d’ailleurs, le chapitre XXXII . [...] (p. 157) [Relede, aliás, o capítulo XXXII .”]
LXI	[...] Depuis le potage, la fleur jaune et morbide du chapitre XXV s’ouvrit en moi, et je dinai à la hâte pour me rendre chez Virgilia. [...] (p. 227) [Desde a sopa, a flor amarela e mórbida do capítulo XXV abriu-se em mim, e eu jantei com pressa para chegar a Virgilia.”]
LXIII	[...] Mais son fils Nhonho, le futur avocat du chapitre VI , survint, et la physionomie de Neves s’éclaira d’une expression joviale. [...] (p. 234-5) [Mas o seu filho Nhonho, o futuro advogado do capítulo VI , apareceu, e a fisionomia de Neves iluminou-se com uma expressão jovial.”]
LXXXVII	[...] Si le lecteur se souvient du chapitre XXIII , il remarquera que pour la seconde fois je compare la vie à un torrent boueux ; mais cette fois, j’ajoute un adjectif : perpétuel. [...] (p. 305) [Se o leitor se lembrar do capítulo XXIII , ele notará que pela segunda vez eu comparo a vida a uma torrente lamacenta; mas desta vez eu adiciono um adjetivo: perpétuo.”]
CV	[...] C’est une conséquence de ma fameuse loi sur l’équivalence des fenêtres, que j’ai eu la satisfaction de découvrir et de formuler au chapitre LI . [...] (p. 356-7) [É uma consequência da minha famosa lei sobre a equivalência de janelas, que tive a satisfação de descobrir e formular no capítulo LI .”]
CXXX*	[...] La raison de cette différence, c’est que la femme, à part l’hypothèse du chapitre CI [...]. (p. 420) [A razão para esta diferença é que a mulher, à exceção da hipótese do capítulo CI [...].”]
CXLIII*	[...] Une fois encore, je me demandai, comme au chapitre LXXV , si c’était pour ce beau résultat que le sacristain de la cathédrale et la pâtisserie avaient procréé Dona Plácida dans un moment de sympathie spécifique. [...] (p. 450) [Mais uma vez, me perguntei, como no capítulo LXXV , se era por esse belo resultado que o sacristão da catedral e a pastelaria procriaram Dona Plácida num momento de simpatia específica. [...].”]

Fonte: Elaboração própria, com grifos nossos; a retradução para o português foi feita por mim de forma o mais literal possível para sermos os mais próximos às tendências deformadoras da tradução de Adrien Delpech. * Os Capítulos CXXX e CXLIII da tradução equivalem aos Capítulos CXXXI e CXLIV do original.

Como se pode perceber, comparando-se os *Quadros 2 e 3*, não se apresenta a alusão do *Capítulo CXXX – Para intercalar no cap. CXXIX* ao anterior, o *Capítulo CXXIX – Sem remorsos*, na tradução francesa. Simplesmente, o Adrien Delpech executou a intercalação sugerida não somente no título do Capítulo CXXX, mas também em seu último parágrafo: “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do cap. CXXIX” (Assis, [1896], p. 325). Veja-se em detalhes o *Quadro 4* a seguir.

QUADRO 4 – COMPARAÇÃO DA ESTRUTURA TEXTUAL

	Texto em português (Assis, [1896], p. 324-5)		Texto em francês (Assis, 1911a, p. 417-8)
1	CAPITULO CXXIX Sem remorsos	1	CXXIX Sans remords
2	Não tinha remorsos. Se possuísse os aparelhos próprios, incluía n’este livro uma pagina de chimica , porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente, por que razão Achilles passeia á roda de Trova o cadaver do adversário, e lady Macbeth passeia á volta da sala a sua mancha de sangue. [...] Eu não ouvia as supplicas de Priamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos.	2a	Non vraiment, je n’avais aucun remords.
3	CAPITULO CXXX Para intercalar no cap. CXXIX	3	<i>(Excluído por conta da intercalação feita.)</i>
4	A primeira vez que pude falar a Virgilia, depois da presidência, foi n’um baile em 1855. [...] Pouco depois retirou-se; eu fui vel-a descer as escadas, e não sei por que phenomeno de ventriloquismo cerebral (perdoem-me os philologos essa phrase barbara) murmurei commigo esta palavra profundamente retrospectiva:	4 e 5	La première fois que je pus parler à Virgilia après la présidence, ce fut dans un bal, en 1855. [...] Quand elle partit, j’allai la voir descendre les escaliers, et je ne sais par quel phénomène de ventriloquie cérébrale (que les philologues me pardonnent cette phrase barbare), je murmurai cette parole profondément rétrospective : « Magnifique ! »
5	— Magnifica!		
6	Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do cap. CXXIX.	6	<i>(Excluído por conta da intercalação feita.)</i>

	Texto em português (Assis, [1896], p. 324-5)		Texto em francês (Assis, 1911a, p. 417-8)
		2b	<p>Si je possédais un laboratoire, j'inclurais dans ce livre un chapitre de chimie, où je décomposerais le remords en ses derniers éléments, avant de décider pourquoi Achilles promenait autour de Troie le cadavre de son adversaire tandis que lady Macbeth promenait autour d'une salle de son palis sa manche tachée de sang. [...] Mais ce que j'écoutais, c'était le discours de Lobo Neves et non les supplications de Priam ; et je n'avais pas de remords.</p>

Fonte: Elaboração própria, com grifos nossos.

O que, de fato, se observa é a reconstrução do texto original na tradução de Delpech – é muito mais que somente a perda de um dos 160 capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, definidos desde a 2ª edição nos 159 capítulos de *Mémoires posthumes de Braz Cubas* –, destruindo-se toda estilística da narração de Machado de Assis/Brás Cubas.

É evidente, ao se examinar as demais alusões diretas apresentadas no *Quadro 2*, que a intenção do narrador é a de criar essas lembranças, ou então mostrar esquecimentos ou lapsos. Ademais, se a publicação do texto em dois capítulos fosse um equívoco do autor, este erro teria sido corrigido desde a 1ª edição, quando ambos foram assim publicados em 1º de novembro de 1880 na *Revista Brasileira* (Assis, 1880, t. VI, p. 198-9). O reparo com a intercalação ainda poderia ter sido feito por Machado de Assis, antes do lançamento da 2ª edição (1881) ou da 3ª edição (1896).

Com certeza, não posso só pela análise crítica da tradução afirmar que os problemas encontrados na tradução de Adrien Delpech aqui encontrados – como os já examinados na tradução do conto Mariana (1896) no volume *Quelques Contes* (1910) (Guimarães, 2023) – são devidos à cobrança de “pressa” para a publicação desses ou a qualquer outro motivo. Seria tão somente especulação.

Pode-se, pelo menos, comparar a tradução de Delpech com a tradução para o espanhol (*Memorias póstumas de Blas Cubas*), encomendada, no mesmo período, pela Garnier a Rafael Mesa Lopes (Assis, 1911b). Nesta, mantém-se todas as partes excluídas ou a intercalação apresentada. No entanto, é necessário um estudo mais profundo das tendências deformadoras da tradução espanhola para se observar como foi afetada pela urgência do pedido, ou melhor, dos pedidos, já que os *Hermanos Garnier* publicaram três traduções de Mesa Lopes (*Memorias posthumas de Blas Cubas*, *Varias historias* e *Don Casmurro*) em 2011.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Correspondência de Machado de Assis, Tomo III, 1890-1900**. Coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; reunida, comentada e organizada por Irene Moutinho e Silvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2011.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Mémoires posthumes de Braz Cubas** [fac-símile]. Tradução de Adrien Delpech. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855564b.texteImage>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Memórias póstumas de Blas Cubas** [fac-símile]. Tradução de Rafael Mesa Lopes. Paris: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8595967>. Acesso em: 04 mai. 2024.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. Memórias posthumas de Braz Cubas (Cap. I-IX). **Revista Brasileira** [fac-símile], Tomo III, 1º ano, jan.-mar. 1880, p. 353-372. Neste tomo, encontram-se os Cap. I-IX, publ. em 15 mar. 1880. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1880_00003.pdf. Acesso em: 20 abr. 2024.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. Memórias posthumas de Braz Cubas (Cap. X-XLIII). **Revista Brasileira** [fac-símile], Tomo IV, 1º ano, abr.-jun. 1880, p. 5-20, 95-114, 233-42 e 295-305. Neste tomo, encontram-se: os Cap. X-XIV, publ. em 1º abr. 1880; os Cap. XV-XXIII, publ. em 15 abr. 1880; os Cap. XXIV-XXIX, publ. em 15 maio 1880; e os Cap. XXXVI-XLIII, publ. em 1º jun. 1880. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1880_00004.pdf. Acesso em: 20 abr. 2024.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. Memórias posthumas de Braz Cubas (Cap. XLIV- LXXXIV). **Revista Brasileira** [fac-símile], Tomo V, 2º ano, jul.-set. 1880, p. 5-20, 125-38, 195-210, 253-72, 391-401 e 451-62. Neste tomo, encontram-se: os Cap. XLIV-LIII, publ. em 1º jul. 1880; os Cap. LIV-LXIII, publ. em 15 jul. 1880; os Cap. LXIII (novo capítulo com numeração duplicada) - LXXI, publ. em 1º ago. 1880; os Cap. LXXII-LXXXIV, publ. em 15 ago. 1880; os Cap. LXXXV-XCI, publ. em 1º set. 1880; e os Cap. XCII-C, publ. em 15 set. 1880. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1880_00005.pdf. Acesso em: 20 abr. 2024.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. Memórias posthumas de Braz Cubas (Cap. LXXXV- CLXII). **Revista Brasileira** [fac-símile], Tomo VI, 2º ano, out.-dez. 1880, p. 5-17, 89-107, 193-207, 357-70 e 429-39. Neste tomo, encontram-se: os Cap. CI-CX, publ. em 1º out. 1880; os Cap. CXI-CXXIV, publ. em 15 out. 1880; os Cap. CXXV-CXXXIX, publ. em 1º nov. 1880; os Cap. CXL-CLI, publ. em 1º dez. 1880; e os Cap. CLII-CLXII, publ. em 15 dez. 1880. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1880_00006.pdf. Acesso em: 20 abr. 2024.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Memórias posthumas de Braz Cubas** [fac-símile]. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4826>. Acesso em: 20 abr. 2024.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Memórias posthumas de Braz Cubas** [fac-símile]. 3ª Ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1896]. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4826>. Acesso em: 20 abr. 2024.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Quelques contes** [fac-símile]. Tradução de Adrien Delpech. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1910. p. 217-238. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853799b/f13>. Acesso em: 25 abr. 2024.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; PGET, 2007.

CARVALHO, Castelar de. **Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo, temas** [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018.

CASTRO, Valdiney V. L. de. Os contratos firmados entre Machado de Assis e os irmãos Garnier. **Revista Letras Raras**, v. 8, n. especial, Dossiê: Trânsitos, trocas e transferências culturais, p. 25-36, nov. 2019. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1578/997>. Acesso em: 21 abr. 2024.

GRANJA, Lúcia. Os editores Garnier: da França ao espaço transatlântico. **Transatlantic Cultures**, nov. 2021. Disponível em: <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/os-editores-garnier-da-franca-ao-espaco-transatlantico>. Doi: <https://doi.org/10.35008/tracs-0080>. Acesso em: 21 abr. 2024.

GRANJA, Lúcia. Rio-Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira chez Garnier. **Letras**, v. 47, p. 81-9, dez. 2013. Acesso em: 21 abr. 2024.

GRANJA, Lúcia. Três é demais! (ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?). **Machado de Assis em Linha – Revista Eletrônica de Estudos Machadianos**, v. 11, n. 25, dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/JLgs3sHTQjMR8SySTYC36Xk/?lang=pt>. Acesso em: 21 abr. 2024.

GUIMARÃES, Alexandre S. Será que ela refletiu ou não? Análise da primeira tradução francesa de “Mariana” (1896). **Machado de Assis em Linha – Revista Eletrônica de Estudos Machadianos**, v. 16, Dossiê: Machado de Assis: tradução, edição e circulação internacionais, 2023, p. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.1590/1983-682120231632>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/dTRwThVP85wrz8qrwvfCthM/?lang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MOLLIER, Jean-Yves. A circulação transatlântica dos livros e dos jornais no século XIX: o exemplo das livrarias Garnier de Paris, do Rio de Janeiro e da Cidade do México. **Revista Letras Raras**. Campina Grande, Edição Especial, p. Port. 9-24/ Fr. 9-24, nov. 2019. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg>.

edu.br/index.php/RLR/article/view/1403/1292. Acesso em: 21 abr. 2024.

OLIVEIRA, Maria R. D. de. O legado de Memórias Póstumas de Machado de Assis. **Olho d'agua**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 11-23, jun.-dez. 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/589>. Acesso em: 29 abr. 2024.

TORRES, Marie-Hélène C. Tradução como (i)migração: Adrien Delpech, um dos primeiros tradutores de Machado de Assis. **Revista da Anpoll**, v. 51, n. 3, p. 107–118, dez. 2020. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1414>. Acesso em: 25 abr. 2024. Acesso em: 21 abr. 2024.

WERKEMA. Andréa S. O Velho Amargo do Romance Brasileiro Moderno: Exame dos Prólogos de Memórias Póstumas de Brás Cubas. (Simpósio apresentado no Grupo Histórias e Formas do Romance em 9 de julho de 2013) **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC**, Campina Grande, 9 jul. 2013. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=165>. Acesso em: 1º maio 2024.

**“I THOUGHT OF A LABYRINTH OF LABYRINTHS,
OF ONE SINUOUS SPREADING LABYRINTH
THAT WOULD ENCOMPASS THE PAST AND THE
FUTURE AND IN SOME WAY INVOLVE THE STARS”:
COMPARING THE LABYRINTHINE NARRATIVES
OF MICHAEL DAVID O’BRIEN’S
THE FATHER’S TALE AND MACHADO DE ASSIS’
*THE POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS***

Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de Amorim¹

INTRODUCTION²

The images of the labyrinth are a fascinating theme that permeates world literature by evoking images of convoluted journeys, psychological complexity and the search for meaning. This article proposes a comparative analysis of the symbolism of the labyrinth in Michael O’Brien’s *The Father’s Tale* (2011) and Machado de Assis’ *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1997). In order to deepen this investigation, an interdisciplinary approach that integrates: the philosophical and literary perceptions of Gaston Bachelard (2011), as set out in his study on the earth’s images; the symbolic interpretations of Chevalier & Gheerbrant (1996) in their *Dictionary of Symbols*; the narrative analyses of Northrop Frye (1971) and Jurij Lotman (1977); and, centrally, the metaphysical and structural exploration present in Jorge Luis Borges’ *The Garden of Forking Paths* (1998) will be adopted.

In *The Father’s Tale*, O’Brien composed a narrative that incorporates the labyrinth as both a literal and metaphorical structure, reflecting the main

1 PhD (2023) in Literary Studies by University of Brasília. Member of the Literature and Spirituality Research Group. English teacher at SEEDF. E-mail: victor.hocp.amorim@gmail.com.

2 By comparing *The Father’s Tale* and *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* through the labyrinthine ideas present on *The Garden of Forking Paths*, this article seeks to expand on ideas regarding the maze-like characteristics present in the former that were slightly hinted at in my thesis (Amorim, 2023).

protagonist's inner and spiritual journey. Similarly, in *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, Machado de Assis subtly used the labyrinth as a metaphor for introspection and the complexity of human experiences after death, as well as exploiting the novel's innovative, non-linear narrative structure.

From Bachelard's perspective, the labyrinth represents a *cosmic intimacy*, where space becomes an extension of the inner being, a reflection of the soul in search of itself. Chevalier & Gheerbrant, for their part, emphasise the labyrinth as a symbol of confusion, testing and initiation, where each turn and diversions mirrors the challenges and discoveries of life.

Frye and Lotman will contribute by analysing the labyrinthine narrative, where the textual structure reflects the very complexity of the content, challenging the reader to decipher the path between hidden meanings and subtle revelations. Borges, in *The Garden of Forking Paths*, offers a crucial interpretative key, presenting the labyrinth as a space of infinite bifurcations and simultaneous choices, a perfect metaphor for the multiplicity of meanings and narrative paths present in the works of O'Brien and Machado de Assis.

This analysis thus seeks to reveal how the symbolism of the labyrinth not only enriches the understanding of these narratives, but also illuminates profound aspects of the human condition, exploring the boundaries between the known and the unknown, order and chaos, search and revelation.

LABYRINTHS: PHYSICAL, MYTHOLOGICAL AND LITERARY

In addition to the great literary compositions that make up Liev Tolstoy's legacy, the illustrious author not only contemplated, but also deeply pondered the intricate multidimensionality of the artistic text. In this transcendental reflection, Tolstoy, with the erudition characteristic of great thinkers, outlined the crucial importance of readers capable of discerning and integrating the multiple layers and elements apparently dispersed in a narrative. In his eloquent analogy, the Russian sage equated the essence of literary art to the complexity of a labyrinth of knotted references, inviting us to explore its intellectual corridors with the sagacity of a philosopher and the sensitivity of an aesthete:

We need people who will show the senselessness of searching for isolated ideas in a work of art, *and who will constantly guide readers in the infinite labyrinth of links which constitutes the essence of art*, according to those laws which serve as the basis for these linkings (Tolstoy *apud* Lotman, 1977, p. 11, emphasis added).

Immortalized in Greek mythology, the most famous maze is the Cretan Labyrinth, where Theseus escaped with the help of Ariadne's thread. Mazes are then defined by their complex and difficult pathways designed to delay progress

to the centre. Unlike the symmetrical spider's web, mazes are dense networks of dead-ends and intricate paths.

Graves (2017) recounts the legendary exploits of Theseus, focusing on his encounter with the ferocious bull and his journey to Crete to face the Minotaur. Theseus' adventures begin with him either persuading Aegeus to send him against the bull or deciding to do so after Medea's expulsion from Athens. The bull, brought from Crete by Heracles and causing havoc across regions, was eventually captured and sacrificed by Theseus. Before confronting the Minotaur, Theseus was hosted by an old woman named Hecale, who promised a ram to Zeus for his safe return. Although Hecale died before Theseus' return, he established rites in her honour. To stop the tribute of Athenian youths sent to Crete, Theseus volunteered to be part of the victims, either by choice or by lot. Minos, the Cretan king, tested Theseus' divine heritage, which he proved by retrieving a ring from the sea with the help of sea deities. With Ariadne's help and a magical ball of yarn, Theseus navigated the Labyrinth and killed the Minotaur. He and his companions escaped Crete after a sea battle. However, Theseus later abandoned Ariadne on the island of Naxos, where she either died or married Dionysus, depending on the version of the myth. Theseus' return to Athens was marred by tragedy when he forgot to change the ship's sail from black to white, leading to Aegeus' death. Various festivals and rites in Athens commemorate these events, including those honouring Hecale, the escape from Crete, and the divine assistance Theseus received. Graves also includes in his text different accounts of Theseus' adventures and the subsequent diplomatic relations between Athens and Crete.

FIGURE 1 – Tyler Miles Lockett's Theseus #4 (Into the Labyrinth).



Source: Tyler Miles Lockett tumblr³.

3 Available at: <https://tylermileslockett.tumblr.com/post/694377786971914240/theseus-4-into-the-labyrinth-illustration-by>. Accessed on May 21, 2024.

Figure 2 - Edward Burne-Jones' Theseus and the Minotaur in the Labyrinth.



Source: Labyrinth article at Wikipedia⁴.

According to Chevalier & Gheerbrant (1996), mazes have appeared throughout history, from prehistoric cave passageways to cathedral floors, often serving as initiatory journeys. They symbolize both physical and spiritual defences, protecting sacred or valuable centres from unqualified access. Examples include cathedral mazes that acted as substitutes for pilgrimages, and town entrances designed to ward off evil.

*Figure 3 - Chartres Cathedral, France
ca. 1215-1220*



Source: Labyrinthos Labyrinth & Maze Resource, Photo Library & Archive⁵.

4 Available at: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Labyrinth>. Accessed on May 21, 2024.

5 Available at: <https://www.labyrinthos.net/photopage06.html>. Accessed on May 21, 2024.

In addition to that, the authors add that Theseus' Crane Dance and similar labyrinthine dances in various cultures highlight the maze's role in rituals and supernatural beliefs. In defence and religious contexts, mazes also protect holy or valuable centres and serve as metaphors for overcoming trials to gain sacred knowledge or power. representing spiritual enlightenment and the rediscovery of one's true self, they symbolize a journey to the centre of oneself too. The maze has also been associated with alchemical and mystical traditions, embodying the journey of transformation and the pursuit of ultimate intuition and enlightenment. Likewise, mazes can reflect both the infinite challenge of the spiral and the eternal return of the plate, emphasizing the transformative power of overcoming obstacles. Relying on Brion, Chevalier & Gheerbrant also adds the following reflections:

The transformation of the self which occurs in the middle of the maze and which will be manifested in broad daylight at the end of the return journey, through darkness to light, will mark *'the victory of the spiritual over the materialistic and, at the same time, that of the eternal over the ephemeral, of reason over instinct and of knowledge over blind violence'* (Chevalier & Gheerbrant, 1996, p. 644, emphasis added).

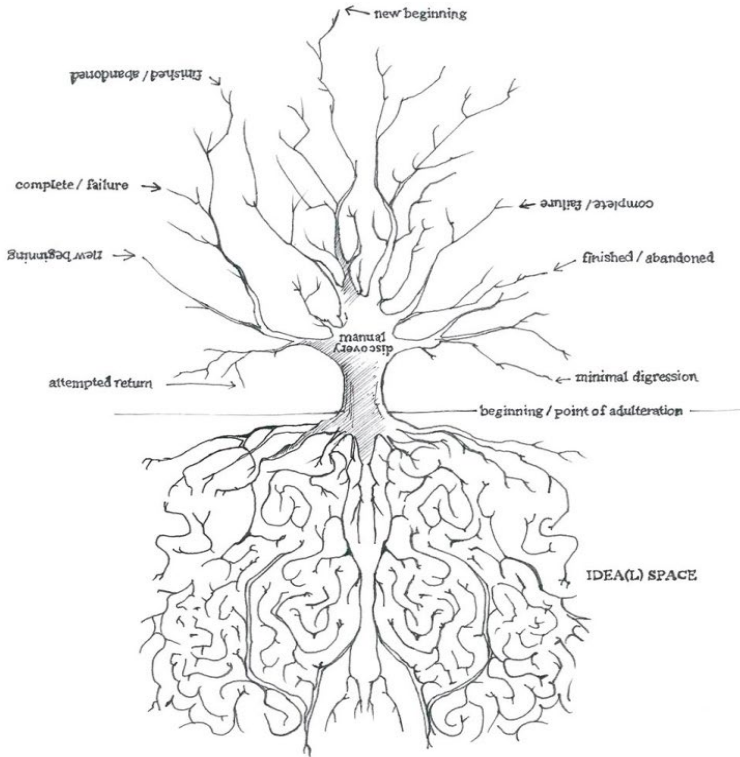
Moreover, in the following quotation, the maze serves as a powerful symbol representing confusion, misdirection, and entrapment. This concept is explored through various literary and mythological references, creating a vivid picture of the maze's symbolic significance in human thought and literature:

The inorganic world may remain in its unworked form of deserts, rocks, and waste land. Cities of destruction and dreadful night belong here, and the great ruins of pride, from the tower of Babel to the mighty works of Ozymandias. Images of perverted work belong here too: engines of torture, weapons of war, armor, and images of a dead mechanism which, because it does not humanize nature, is unnatural as well as inhuman. Corresponding to the temple or One Building of the apocalypse, we have the prison or dungeon, the sealed furnace of heat without light, like the City of Dis in Dante. Here too are the sinister counterparts of geometrical images: the sinister spiral (the maelstrom, whirlpool, or Charybdis), the sinister cross, and the sinister circle, the wheel of fate or fortune. The identification of the circle with the serpent, conventionally a demonic animal, gives us the ouroboros, or serpent with its tail in its mouth. Corresponding to the apocalyptic way or straight road, the highway in the desert for God prophesied by Isaiah, *we have in this world the labyrinth or maze, the image of lost direction, often with a monster at its heart like the Minotaur. The labyrinthine wanderings of Israel in the desert, repeated by Jesus when in the company of the devil (or "wild beasts," according to Mark), fit the same pattern. The labyrinth can also be a sinister forest, as in Comus.* The catacombs are effectively used in the same context in The Marble Faun, and of course in a further concentration of metaphor, *the maze would become the winding entrails inside the sinister monster himself* (Frye, 1971, p. 150, emphasis added).

The maze or labyrinth is then depicted by Frye as an image of *lost direction*. It contrasts sharply with the *apocalyptic way or straight road*, which represents divine or righteous guidance. Likewise, the maze embodies the struggle of finding one's way, often leading to a sense of hopelessness and despair, much like the wanderings of the Israelites in the desert or Jesus' temptations in the wilderness. And at the heart of many mazes lies a monster, such as the Minotaur in Greek mythology. This monster, according to the author, symbolizes the ultimate threat or challenge that one faces when navigating through confusion and misdirection. It also adds an element of danger and terror to the maze, intensifying the struggle to find a way out. Similarly, the maze is presented as a *sinister counterpart* to geometric images that usually symbolize order and clarity. While geometry often represents purity and divine order, the maze is associated with perversion and distortion of these ideals. Therefore, it is not merely a physical structure but an embodiment of chaos and entrapment.

Biblical examples, such as the Israelites' journey in the desert and Jesus' time among the *wild beasts*, are likened to wandering in a labyrinth. These narratives emphasize the prolonged struggle and the moral or spiritual trials involved in navigating through confusion and temptation. The maze also takes other forms, such as a *sinister forest* or catacombs, which further illustrate the idea of being lost in a perilous and confusing environment. These variations on the maze motif underscore the universal nature of this symbol across different contexts and stories. Finally, the maze metaphorically transforms into the *winding entrails inside the sinister monster*. This vivid imagery suggests that navigating a maze is akin to being trapped within a monstrous, malevolent being, heightening the sense of entrapment and the struggle to escape. Through these references and symbols, Frye paints the maze as a powerful metaphor for the human experience of confusion, misdirection, and the often-perilous journey to find meaning or escape from chaos. Thus, the maze, with its inherent challenges and dangers, represents the darker, more troubling aspects of existence, in contrast to the straightforward, divine paths symbolized by apocalyptic visions.

Figure 4 – The Garden of Forking Paths
The Garden of Forking Paths



The Garden of Forking Paths

Source: Lewisham Arthouse website⁶.

The Garden of Forking Paths, a short story by Jorge Luis Borges, first published in 1941, is an outstanding example of an iconically labyrinthine narrative. It is a complex narrative that links themes of time, reality, and human experience. The story is framed as a manuscript discovered by a narrator named Dr. Yu Tsun, a Chinese spy working for the Germans during World War I. Yu Tsun's mission is to relay the location of a British artillery park to his German handlers. To achieve this, he must get a message to them before he is captured by the British. Yu Tsun decides to visit Dr. Stephen Albert, an eminent sinologist, as a way to send his message. As they converse, Albert reveals that he has studied Yu Tsun's ancestor, Ts'ui Pen, a governor, poet, and novelist who withdrew from his public life to write an ambitious novel and construct a labyrinth. Ts'ui Pen's novel, *The Garden*

⁶ Available at: <https://www.lewishamarthouse.org.uk/project-space/the-garden-of-forking-paths/>. Accessed on May 21, 2024.

of *Forking Paths*, is described as a novel of infinite possibilities where every possible outcome of an event occurs simultaneously in different timelines. Therefore, the labyrinth is a metaphor for this novel and for the nature of time itself. Albert explains that Ts'ui Pen's work is an attempt to represent the nonlinear, branching structure of time, where every decision creates diverging paths. As Yu Tsun listens, he realizes the profound implications of this idea, but he is also focused on his mission. In a dramatic twist, Yu Tsun shoots and kills Albert, knowing that his arrest and the subsequent news of the murder will be reported widely. The name *Albert* will signal to his German superiors the location of the British artillery park: the town of Albert in France. The story concludes with Yu Tsun being arrested by the British, but having successfully completed his mission.

SYMBOLIC AND INTERTEXTUAL MAZES: *THE FATHER'S TALE*

The novel *The Father's Tale* (O'Brien, 2011) chronicles the story of Alexander Graham, a widowed Canadian bookshop owner, who decides to go in search of his youngest son, Andrew Graham, who doesn't call home. Heading to Europe in search of obscure clues to his son's whereabouts, Alex enters a real maze. Exceeding the thousand-page mark, the narrative, as well as developing this plot, also makes use of various subplots that can take the reader on a journey that is also labyrinthine. Therefore, both the reader and character can have an experience of the labyrinthine anguish, as Bachelard puts it: "we can say that images [...] of the labyrinth can be ascribed to the imagination of difficult movement, of movement that brings anguish" (Bachelard, 2011, p. 134). One aspect that makes the labyrinthine nature of Alex's journey very clear is the anguish that the protagonist felt at certain moments when he was overcome by discouragement while following Andrew's trail:

Back in his hotel room he threw the manila envelope and the leather coat onto the floor. For some minutes he paced back and forth, *feeling the room shrinking, closing him up inside a box filled with impending madness*. Hastily he donned his grandfather's greatcoat and the fur hat and left the hotel in search of some relief. During the next few hours he walked aimlessly through the streets of downtown Moscow, his eyes riveted to the sidewalks. *Clearly, all hope of picking up Andrew's trail was gone. He was condemned once again to a random search among the infinite snowfields. And although he was willing to continue the search, he now felt that it was truly an exercise in futility*. At best it would be a symbolic journey, without any promise of resolution; its only merit would be that he had not given up, that he had spent everything (O'Brien, 2011, p. 412, emphasis added).

In the excerpt, the protagonist's experience aligns with Bachelard's concept of the labyrinth as a symbol of challenging, distressing movement. Upon returning to his hotel room, the protagonist feels trapped and overwhelmed, a

sensation that mirrors being inside a labyrinth. The pacing back and forth signifies his mental and emotional turmoil, as the room feels like it is closing in on him, evoking a sense of claustrophobia and impending madness. The decision to wear his grandfather's greatcoat and fur hat and venture into the cold streets of Moscow represents an attempt to escape this internal labyrinth. However, his wandering is aimless, symbolizing his lost sense of direction and the futility of his search for Andrew. The infinite snowfields he trudges through embody the labyrinthine maze without clear pathways, enhancing the feeling of hopelessness and despair. Despite his willingness to continue searching, he recognizes the exercise's futility, understanding that it is more symbolic than practical.

This realization ties back to Bachelard's idea of the labyrinth bringing anguish. The journey becomes a testament to his persistence rather than a quest with any hope of resolution, emphasizing the anguish of movement without progress and the emotional burden of a seemingly endless, fruitless search:

Were we exempt from labyrinthine anguish, we would not get so worked up on street corners when we cannot find the way. Every labyrinth has an unconscious dimension that we must characterize. Every perplexity has an anguished dimension, a depth. It is this anguished dimension that the images of labyrinths and subterranean passageways will reveal to us, numerous and monotonous as they are (Bachelard, 2011, p. 155, emphasis added).

Gaston Bachelard's exploration of labyrinthine anguish provides a framework for understanding the deep, often unconscious dimensions of human perplexity and anxiety. According to Bachelard, every labyrinth—real or metaphorical—carries an anguished depth that reveals itself in moments of profound disorientation and struggle. This concept helps to elucidate the atmosphere and experiences described in the passage of the novel:

The entire atmosphere was infected with dread. Was it a mood imposed by low air pressure, by history, by the bare facts of poverty, or by a combination of these? Alex did not know, and he reminded himself that he might be projecting his sense of personal helplessness upon the actual geography. Yet he could not dismiss the growing suspicion that he was locked into a Sisyphean ritual that would have him trailing his son all over the world, always a step or two behind, never quite catching up to him, condemned to an eternity of increasing weight – his own heart the stone that he must roll up the mountain (O'Brien, 2011, p. 371-372).

In the text, Alex is enveloped by an atmosphere of dread, a pervasive sense of unease that he cannot fully explain. Bachelard's idea that every perplexity has an anguished dimension suggests that Alex's feeling of dread is more than just a reaction to his external circumstances. It is also a reflection of his internal state, his *labyrinthine anguish*.

Alex's suspicion that he is caught in a Sisyphean ritual, eternally trailing his son without ever quite catching up, mirrors the concept of a labyrinth with no clear exit. This repetitive, seemingly futile pursuit becomes a metaphor for his existential plight. The growing weight he feels—symbolized by his heart, which he must continuously push up a mountain—echoes the *anguished dimension* Bachelard describes. It is an internal burden that compounds his external difficulties, making his struggle both a literal and figurative labyrinth.

Thus, through Bachelard's lens, we can see Alex's experience not just as a series of unfortunate events, but as an embodiment of the deeper, unconscious anguish that characterizes human existence. The monotony and repetitiveness of his quest reflect the *numerous and monotonous* images of labyrinths and subterranean passageways that Bachelard associates with profound existential angst.

From another point of view, it is also possible to argue that the narrative of *The Father's Tale* constitutes a labyrinth both because of the dense intertextual mesh engendered by the novel's narrator and because of the intense use of symbols, which serve as elements that give unity to the labyrinth of objects that are apparently scattered throughout the novel's space.

According to Amorim (2023), the narrative of *The Father's Tale* makes use of the main symbols: the kingfisher, the snow, the house and the igloo. Their use proved to be fairly constant throughout the novel, which can help both the reader and the character on their journey, which is both literary and geographical.

The intertextual dimension of O'Brien's novel incorporates references to a diverse array of literary works and biblical narratives, as Amorim (*ibid.*) noted. This intertextuality not only pays tribute to literature from various authors and biblical stories but also creates a complex maze for readers to navigate. Unravelling these intertextual hints can act as an Ariadne's thread, leading readers through and ultimately out of the intricate literary labyrinth by the novel's conclusion.

STRUCTURAL MAZES: *THE POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS*

The Posthumous Memoirs of Brás Cubas is a novel written by the Brazilian author Joaquim Maria Machado de Assis, first published in 1881. It is considered one of the most important works of Brazilian literature and a seminal piece of Latin American literature. As such, it is renowned for its innovative narrative style and biting social commentary.

The novel is presented as the memoir of Brás Cubas, a wealthy and indolent Brazilian man who narrates his life story from beyond the grave. He starts the narration after his death, which gives him a unique and detached perspective on his own life and the society in which he lived.

While bringing in an innovative way of narrating themes such as death and the afterlife, social critique, existentialism and absurdity, the novel also has labyrinthine characteristics, especially because of: 1) the unreliable narrator; 2) the non-linear narrative; 3) the narrator's digressions; 4) satirical elements; 5) metafictional elements and 6) intertextuality.

In the text, one finds a narrator of questionable reliability. He openly acknowledges his shortcomings, prejudices, and propensity for bending the truth, thereby presenting a formidable challenge for the discerning reader in distinguishing verity from embellishment or outright fiction, which can be inferred from the excerpt below:

I didn't attain the fame of the poultice, I wasn't a minister, I wasn't a caliph, I didn't get to know marriage. The truth is that alongside these lacks the good fortune of not having to earn my bread by the sweat of my brow did befall me. Furthermore, I didn't suffer the death of Dona Plácida or the semidementia of Quincas Borba. Putting one and another thing together, any person will probably imagine that there was neither a lack nor a surfeit and, consequently, that I went off squared with life. And he imagines wrong. Because on arriving at this other side of the mystery I found myself with a small balance, which is the final negative in this chapter of negatives—I had no children, I haven't transmitted the legacy of our misery to any creature (Machado de Assis, 1997, p. 203).

Just as *The Garden of Forking Paths* suggests that an action has every possible outcome, Brás Cubas' memoir can be seen as a collection of multiple truths and its dramatic telling conveys the idea that his story can have taken many forms, each as appropriate as the other. Brás Cubas' mixture of fact and fiction in his memoirs speaks to the coexistence of all possible facts in Borges' narrative. The oddities and contradictions in Brás Cubas' story can be seen as forks in the course of his life story, each representing a different reality or version of events. Brás Cubas knows nothing about despite his mind after death. Its limited meaning and subjective interpretation are consistent with Borges' claim that no single statement can cover all reality. The narrator's flaw is a reminder of the limitations of any one perspective in understanding all of life.

In addition to that, the configuration of the novel adopts a non-linear trajectory, wherein Brás Cubas regales occurrences from his life in what appears to be a haphazard sequence. Such a presentation contributes to the labyrinthine essence of the narrative, which compels the reader to meander through his recollections and ruminations:

For some time I debated over whether I should start these memoirs at the beginning or at the end, that is, whether I should put my birth or my death in first place. Since common usage would call for beginning with birth, two considerations led me to adopt a different method: the first is that I am not exactly a writer who is dead but a dead man who is a writer, for whom the grave was a second cradle; the second is that the writing would be more distinctive and novel in that way. Moses, who also wrote about his death, didn't place it at the opening but at the close: a radical difference between this book and the Pentateuch (Machado de Assis, 1997, p. 7).

The memoirs of Brás Cubas can be seen as a literary *garden of forking paths*, where each chapter represents a different path or perspective on his life. The narrative's jumps in time and space mimic the branching structure described by Borges, suggesting that Brás' story exists in a multitude of potential forms and outcomes. The memoir's fragmented structure allows readers to piece together Brás's life in a manner that is non-linear and multifaceted, similar to navigating a labyrinth. Brás Cubas' role as a posthumous narrator aligns with Borges's concept of a narrator who exists outside the usual constraints of time and reality. This allows Brás to explore various paths and versions of his life in a manner that mirrors the infinite branching possibilities in Borges' Garden. The playful, self-aware nature of Brás's narration invites readers to consider the multiple, perhaps contradictory, facets of his existence.

Likewise, Brás Cubas, with notable frequency, strays from the principal narrative to impart his philosophical reflections, anecdotes, and societal observations. Therefore, these diversions fashion a convoluted maze of ideas and themes that interlace with the primary plotline. In the following excerpt, Cubas makes a digression presenting his thoughts on various figures from the past:

My idea, after so many leaps and bounds, had become an *idee fixe*. God save you, dear reader, from an *idee fixe*, better a speck, a mote in the eye. Look at Cavour: It was the *idee fixe* of Italian unity that killed him. It's true that Bismarck didn't die, but we should be warned that nature is terribly fickle and history eternally meretricious. For example, Suetonius gave us a Claudius who was a simpleton—or “a pumpkinhead” as Seneca called him—and a Titus who deserved being the delight of all Rome. In modern times a professor came along and found a way of demonstrating that of the two Caesars the delight, the real delight, was Seneca's “pumpkinhead.” “And you Madame Lucrezia, flower of the Borgias, if a poet painted you as the Catholic Messalina, along came an incredulous Gregorovius who did a great deal to quench that quality and even if you didn't come out a lily, you weren't a smelly fen either. I'll take my position between the poet and the savant (Machado de Assis, 1997, p. 11).

Similarly, the narrator also employs satire to cast a discerning eye upon sundry facets of Brazilian society, encompassing politics, social strata, and matters ecclesiastical. Such satirical flourishes furnish the narrative with a

nuanced depth, beckoning readers to traverse the narrator's observations on societal mores and establishments. In the passage below, which presents one of the many instances in which the narrator makes use of irony, it is possible to observe the satirisation of family relationships:

My father was a man of imagination; he flew out of the cooerage on the wings of a pun. He was a good character, my father, a worthy and loyal man like few others. He had a touch of the fibber about him, it's true, but who in this world doesn't have a bit of that? It should be noted that he never had recourse to invention except after an attempt at falsification. At first he had the family branch off from that famous namesake of mine, Captain-Major Brás Cubas, who founded the town, of Sao Vicente, where he died in 1592, and that's why he named me Brás. The captain-major's family refuted him, however, and that was when he imagined, the three hundred Moorish kegs (Machado de Assis, 1997, p. 10).

Furthermore, within the narrative confines of the novel, one may discern metafictional elements, exemplified by Brás Cubas breaking of the fourth wall – or metalepsis – by the direct address to the reader, wherein he expounds upon the very act of chronicling his memoirs. These metafictional strata, as per Ceia (2010), serve to intricately weave the fabric of the narrative, obscuring the demarcation between the realms of fiction and reality:

I had an urge to suppress this chapter. This is a slippery slope. But, after all, I'm writing my memoirs *and not yours, my peaceable reader*. Alongside the charming maiden I seemed to be taken with a double and indefinable feeling. She was the complete expression of Pascal 's duality, I 'ange et la bete, with the difference that the Jansenist wouldn't admit the simultaneity of the two natures, while there they were quite together—I 'ange, who was saying certain heavenly things—and la bete, who... No, I am most certainly going to suppress this chapter (Machado de Assis, 1997, p. 143, emphasis added).

Now, connecting this to the labyrinthine ideas of *The Garden of Forking Paths* by Jorge Luis Borges, we can explore the notion of branching narratives and infinite possibilities. In *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, the breaking of the fourth wall can be seen as a way to disrupt the linear progression of the narrative and introduce the idea of multiple paths or possibilities. By addressing the reader directly, the narrator suggests that there are alternative ways to interpret the events of the story, much like the branching paths in Borges' labyrinthine narrative. Furthermore, the metaleptic elements in Machado de Assis's work, where the narrator not only addresses the reader but also comments on the act of storytelling itself, mirror the self-referential nature of Borges' labyrinth. Both authors play with the idea of storytelling as a recursive and infinite process, where narratives fold back on themselves and create layers of meaning. In this way, the breaking of the fourth wall in *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* can be interpreted through

the labyrinthine ideas of *The Garden of Forking Paths* as a means of exploring the complexity and multiplicity of narrative possibilities, inviting the reader to navigate through a maze of alternative interpretations and perspectives.

It has been said that in human beings “everything is a pathway,” and if we think of the earliest archetype, we need to add something to this and say that in human beings, everything is a lost pathway. *If the feeling of being lost is systematically attached to all our unconscious wayfaring, we find the archetype of the labyrinth* (Bachelard, 2011, p. 156, emphasis added).

Lastly, the narrator of the novel deftly weaves allusions to fellow literary masterpieces, significant historical junctures, and the rich tapestry of cultural phenomena, imbuing his text with a myriad of nuanced significances. Therefore, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* can also be characterised as a *literary fabric* or, more specifically, as a *palimpsest*, according to Genette’s important reflection on the phenomenon of intertextuality:

That duplicity of the object, in the sphere of textual relations, can be represented by the old analogy of the palimpsest: on the same parchment, one text can become superimposed upon another, which it does not quite conceal but allows to show through. It has been aptly said that pastiche and parody “designate literature as a palimpsest” (Genette, 1997, pp. 398-399).

Thus, these intertextual nodes construct a veritable maze of connections, inviting readers to embark on a journey of exploration and unravelling. As an example of the phenomenon of intertextuality in the novel, the excerpt below shows how the narrator sews together references to Job, a biblical character from the Old Testament, and allusions to Pandora, a character from Greek mythology immortalised by Hesiod:

As I contemplated such calamity I was unable to hold back a cry of anguish that Nature or Pandora heard without protest or laughter. And, I don’t know by what law of cerebral upset, I was the one who started to laugh—an arrhythmic and idiotic laugh.
 “You’re right,” I said, “this is amusing and worth something—monotonous maybe, but worth something. When Job cursed the day he was conceived it was because he wanted to see the spectacle from up here on top. Come on, Pandora, open up your womb and digest me. It’s amusing, but digest me.”
 (Machado de Assis, 1997, pp. 19-20).

Just as Borges’ labyrinthine narratives suggest infinite possibilities and diverging paths, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* navigates through various narrative digressions, philosophical musings, and metafictional elements. Genette’s palimpsest concept becomes apparent as Machado de Assis overlays his text with references to classical literature, contemporary society, and his own literary predecessors, creating a rich tapestry of intertextual connections.

FINAL REMARKS

In the interweaving of the narratives, the labyrinth emerges as a multifaceted and powerful symbol in both Michael O'Brien's *The Father's Tale* and Machado de Assis' *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, resonating with the philosophical complexities found in Jorge Luis Borges' *The Garden of Forking Paths*. These works, each in their own way, explore the human condition through the metaphor of the labyrinth, revealing multiple paths and bifurcations that delineate the characters' existential journey.

In *The Father's Tale*, O'Brien uses the labyrinth to reflect the spiritual quest and pilgrimage of the protagonist, Alexander Graham. Following in the footsteps of his missing son, Alexander enters a physical and metaphorical labyrinth, facing challenges and confronting his own beliefs and doubts. This non-linear journey symbolises the complexity of life and faith, where each choice and path taken reveals new truths and uncertainties, echoing Borges' idea of an infinite garden of possibilities where each decision creates new branches of reality.

On the other hand, in *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, Machado de Assis constructs a psychological and existential labyrinth through the protagonist's post-mortem narration. Brás Cubas revisits his life with biting irony, deconstructing events and choices that, in turn, draw a labyrinthine path of memories and reflections. Here, the labyrinth represents the deconstruction of the self and the fragmentation of human experience, in line with Borges' notion that life is a tangle of possible paths, many of which remain unexplored and unknown.

As in *The Garden of Forking Paths*, where Borges imagines a book and a universe that unfold in infinite bifurcations, both narratives emphasise the multiplicity of human trajectories and the ramifications of individual choices. In *The Father's Tale*, each step Alexander takes reveals a new layer of his being and his relationship with the divine, while in *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, each memory narrated by Brás Cubas reveals a new aspect of his identity and his criticism of society.

Therefore, the motif of the labyrinth in both works is not only a symbol of complexity and multiple paths, but also a profound metaphor for the human condition, where the search for meaning, introspection and the multiplicity of experiences and choices are intertwined, resonating with Borges' vision of a reality that bifurcates incessantly, offering a kaleidoscope of infinite possibilities.

REFERENCES

AMORIM, Victor Hugo de Oliveira Casemiro Pereira de. **“From that point onward, the melody rose and took all the listeners with it. Into what realm?”**: four clefs, four readings, four melodies and one poetics in Michael David O’Brien’s *The Father’s Tale*. 315 f. Tese (Doutorado em Representação Literária) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, 2023.

BACHELARD, Gaston. **Earth and reveries of repose: an essay on images of interiority**. Trans. Mary McAllester Jones. Dallas: The Dallas Institute Publications, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **The Garden of Forking Paths**. IN: *Collected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. London: Penguin Books, 1998.

CEIA, Carlos. **Metalepse**. IN: **E-Dicionário de Termos Literários**, 2010. Available at: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metalepse>. Accessed on May 16, 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. **A dictionary of symbols**. Trans. John Buchanan-Brown. Auckland: Penguin Books, 1996.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree**. Translated by Channa Newman and Claude Doubinski. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GRAVES, Robert. **The Greek Myths: The Complete and Definitive Edition**. London: Penguin Books, 2017.

LOTMAN, Jurij. **The Structure of the Artistic Text**. Trans. Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, 1977.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **The Posthumous Memoirs of Brás Cubas**. Translated by Gregory Rabassa. Oxford: Oxford University Press, 1997.

O’BRIEN, Michael David. **The Father’s Tale: A novel**. San Francisco: Ignatius Press, 2011.

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS EM SUAS VOLTAS COM A HISTÓRIA E A FORMA DO ROMANCE

Fernanda Freire Coutinho¹

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo analisar o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a fim de verificar como a história narrada se relaciona com a História², e como essa relação influencia a estrutura e o efeito final do romance, se mostrando como veículo que consegue captar a realidade histórica, cultural e social do meio em que surge, como já bem apresentado por Schwarz (2000a). Para isso, será proposta uma leitura da obra que fará uso das teorias do romance e do romance histórico para levantar uma hipótese de como a obra se constrói e antecipa questões que seriam melhor discutidas somente na chamada pós-modernidade, e que nos ajudam a refletir acerca do homem e da sua ação sobre o tempo e a sociedade (e vice-versa) e, ainda, sobre a ideia de “autor à frente de seu tempo” que costuma permear a obra de Machado de Assis.

SOBRE MACHADO E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Antes de iniciar essa trajetória, faz-se necessário recuperar o autor e a referida obra. Machado de Assis é um dos maiores escritores brasileiros e de língua portuguesa. Nascido em 1839 e falecendo em 1908, viveu entre o tempo do Império e da República no Brasil, tendo assim presenciado mudanças importantes na vida social e cultural do país. Autor de muitas obras, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um dos seus romances mais importantes por, justamente, marcar uma mudança significativa no seu estilo, superando a tradição do Romantismo, em busca de uma forma mais genuinamente brasileira. É neste

1 Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é aluna do doutorado pelo mesmo programa de pós-graduação da UnB e professora de Inglês na rede pública do Distrito Federal. Email: nandacouty@gmail.com.

2 O termo com letra maiúscula será utilizado para indicar a ciência.

período que o escritor começa a criar um estilo próprio capaz de melhor captar a nossa cultura e as nossas contradições.

Memórias Póstumas de Brás Cubas foi lançado como folhetim em capítulos entre março e setembro de 1880, e em 1881 é publicado em livro, com 160 capítulos desiguais que configuram uma forma híbrida, levemente cômica, muito satírica e irônica que, se já foi inovadora e pouco usual para o leitor da época (Guimarães, 2014), é ainda hoje intrigante para o leitor moderno.

Sobre a obra de interesse aqui, é relevante dizer que o romance é escrito por um “*defunto autor*” (Assis, 2014, p. 33), que é seu narrador em primeira pessoa e seu personagem central, o que de início já atribui um certo ar fantástico à narrativa e parece questionar a seriedade que se esperava da forma romance, além de apresentar um foco narrativo muito peculiar. Esse narrador já morto permite que a história seja bem delimitada no tempo – de seu nascimento à sua morte – ainda que o enredo não seja apresentado necessariamente nesta ordem. Um *defunto autor* garante que não haverá mais alterações na História ou na história, pois finda sua vida, esses fatos narrados se tornam definitivos. Também lhe dá propriedade sobre os fatos narrados, com certa impressão de onisciência incomum a um narrador personagem, se analisarmos a forma que ele se dá a ver pelo leitor, que poderia confiar no que ele diz devido a um possível ar mítico que sugere a imagem de um morto que tudo deve saber, ainda que este narrador não seja de fato onisciente a ponto de ter ciência do que pensa ou do que motiva outras personagens, construindo a narrativa sob a sua impressão ou na materialidade dos fatos que pode observar.

Juntamente com esse narrador, o leitor também é parte importante da narrativa, pois a todo momento o *defunto autor* se refere a ele³, cobra-lhe atenção à empreitada de ler o livro⁴, e até mesmo “explica-lhe” passagens que muitas vezes não pareciam tão confusas até a explicação⁵... E junto a esse constante reconhecimento do leitor, há uma frequente reflexão sobre o próprio trabalho da escrita, se questionando se ela vale ou não a pena⁶, se tal capítulo merecia ser escrito⁷ etc.

Deste cenário no qual se materializa o romance, há três aspectos que merecem destaque nesta análise. O primeiro reside na estrutura do romance, no seu hibridismo já indicado por Hélio Guimarães, ao questionar se essas memórias “serão um romance? Um livro de filosofia mundana? [...], uma

3 “Sinto que o leitor estremeceu” (Assis, 2014, p. 250).

4 “Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender...” (Assis, 2014, p.208).

5 Vide o capítulo LXXXVI. *O mistério*.

6 “Começo a arrepende-me deste livro.” (Assis, 2014, p.200).

7 “Fiquei tão triste com o fim do último capítulo que estava capaz de não escrever este” (Assis, 2014, p. 282).

bolorenta pamonha literária?” (2014. p. 11), ou pela voz do narrador Brás Cubas (e não seria nesse momento também a voz do próprio autor?) que em certa altura do romance esclarece que “o livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param (...), escorregam e caem...” (Assis, 2014, p. 200). Esse estilo que ele nos apresenta é de difícil definição justamente por mudar a todo momento e se realizar em uma série de escolhas estilísticas peculiares que causam certo estranhamento ao leitor e a quem quiser analisar a obra.

Para citar algumas dessas peculiaridades, temos um narrador personagem já morto, em toda sua impossibilidade narrativa fora da verossimilhança do texto e que traz certo ar fantástico a uma obra que acaba por se fazer realista⁸; os capítulos desiguais em tamanho, importância e conteúdo; os monólogos e as reflexões dirigidas ao leitor de forma direta e constante, o que no teatro seria o equivalente à quebra da quarta parede; a inserção de fatos históricos relevantes que são costurados na trama em uma relação íntima com feitos particulares, como no capítulo *XII. Um episódio de 1814*; as palavras omitidas que causam o estranhamento em trechos quase sem narrativa, como no capítulo *LV. O velho diálogo de Adão e Eva*; ou mesmo as discussões de tom filosófico, ainda que satírico, como no capítulo *CXIX. Parêntesis*, que com sua mudança brusca de foco e de tema causam algum desconforto por, de certa forma, quebrarem o fluxo da narrativa. Estes são alguns, entre outros possíveis traços, que tornam *Memórias Póstumas de Brás Cubas* peculiar não só em relação à obra de Machado até então, mas também a toda literatura brasileira escrita até ali.

Além dessas peculiaridades, um segundo aspecto relevante no romance é a presença da intertextualidade. Há aquela que seria interna ao conjunto da obra do autor, como o personagem Quincas Borba, que é apresentado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e ganharia um romance próprio publicado inicialmente em folhetim entre 1886 e 1891. E há ainda aquela mais relevante para a hipótese deste artigo, que é a intertextualidade com outros textos de diferentes origens, desde textos míticos (como a Bíblia e epopeias), filosóficos (como Aristóteles), até romances e poemas importados de diferentes representantes da literatura mundial, muitos deles considerados canônicos, com autores ingleses e franceses em proeminência (de Shakespeare a Stendhal). Esses diversos textos emprestam suas vozes e suas personagens para que sejam emaranhados na obra de Machado e ajudem a construir a narrativa.

E por fim, um terceiro e último aspectos relevante para esta análise é o

8 *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é considerada a obra que faz a divisão de águas na produção literária machadiana, que deixa então o seu traço romântico para se inserir no realismo. Além disso, o único aspecto que pode ser visto como fantástico na obra é o “autor defunto”, não havendo mais nenhuma aproximação à literatura fantástica que pudesse classificá-la como tal. Sobre isso diz Schwarz (2000b) que esse recurso, ainda que desrespeite a verossimilhança realista, não a impede.

uso da linguagem com ênfase no mediano e na negativa. Ao longo de todo o romance, o narrador descreve pessoas, fatos e coisas como sendo medianas, sempre nesse contraponto do “mas”, do “nem”, no qual tudo parecer ser “uma questão de mais ou de menos.” (Assis, 2014, p. 349). Alguns exemplos podem ser vistos quando Brás Cubas fala sobre as matérias do bacharelado de direito em Lisboa, quando estudou-as “muito mediocrementemente” (Assis, 2014, p. 95); ou sobre a possibilidade da carreira política, sobre a qual não se sentia “nem dócil nem rebelde” (Assis, 2014, p. 111); ou quando se sente “um pouco amargurado, outro pouco satisfeito” (Assis, 2014, p. 131); ou quando se percebe mediano e abandonado até pelos maiores eventos da vida ao dizer que “Morriam uns, nasciam outros: eu continuava às moscas.” (Assis, 2014, p. 282).

A partir dessa ideia de vida medíocre na qual nada acontece, pode-se perceber a presença constante da palavra “não”, que inclusive é central ao capítulo que fecha o romance, feito de negativas – que se chama *CLX. Das Negativas* – e que representa a síntese da narrativa, que se constrói sobre a imobilidade e o fracasso materializado por “nãos”:

“Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. (...) não houve míngua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. (Assis, 2014, p. 356).

É considerando esses aspectos que parece ser possível melhor entender como esta obra de Machado (assim como também as demais) se apropria da forma romance para se materializar na sociedade e na História a fim de atender às necessidades culturais – e mais especificamente literárias – desse país que o autor em vida viu transpassado por tantas mudanças, como o fim do Império, a abolição da escravatura e uma República que tenta se firmar em uma base instável devido ao impacto da colonização e que é (mal)estruturada em um capitalismo periférico e de desenvolvimento tardio, “indicativo de uma forma perversa de progresso” (Schwarz, 2000b, p.13).

A HISTÓRIA DA HISTÓRIA

Para seguir o percurso proposto inicialmente, é preciso ainda passar pela matéria histórica que compõe a narrativa. A história do romance se passa no tempo histórico de 1805, com o nascimento de Brás Cubas, indo até 1869, com sua morte. De forma geral e enfatizando eventos relacionados à obra, é possível dizer que esse recorte temporal transpassa, no contexto nacional, a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808 (que fugia dos exércitos de Napoleão),

a Proclamação da Independência em 1822 (após o retorno da corte a Portugal), até cerca de 20 anos antes do fim do Império e da escravidão no país, em um contexto que começa a antecipar a República.

Já no cenário internacional, dentro do mesmo recorte temporal e com ênfase em temas que parecem dialogar com o romance de forma mais direta, as ideias Iluministas e as Guerras Napoleônicas haviam deixado em ebulição toda a Europa, movimentando grande parte do velho continente, incluindo Portugal, que colonizaria o Brasil até 1922. A Revolução Industrial também seguia em andamento e a escravidão começa a ser abolida na Europa, sendo um dos marcos a abolição na Inglaterra no ano de 1833.

Esse contexto histórico nos permite fazer algumas relações com o romance. A primeira é o impacto que a presença da Corte Portuguesa teve na vida sociocultural do Brasil, em especial no Rio de Janeiro, a capital na época. É justamente essa presença da Corte que impulsionou a construção de teatros, por exemplo, e permite a verossimilhança na representação de óperas e eventos sociais que aparecem no romance, bem como a descrição dessa elite carioca e seu desejo de se assemelhar e se aproximar desta Corte.

Brás Cubas e sua família, bem como outros personagens que integram a elite econômica, existem à sombra dessa Corte Portuguesa que, mesmo após sua partida, manteve os ares de realeza com a instituição do Império com um rei próprio e uma Corte própria. Ainda sobre essa elite, é possível afirmar que acumulavam renda, escravos e se organizavam de uma forma suficientemente distinta das elites europeias da época, em especial onde a Revolução Industrial e o Capitalismo criavam outras formas de produção de riqueza e de relações de trabalho e que tardaram a chegar ao Brasil. Algumas das consequências deste atraso foi o prolongamento da escravidão e uma dependência cultural (não exclusiva nossa, mas comum a toda a América Latina⁹) que reflete o capitalismo periférico no qual se construiu a nação, resultado do processo de colonização.

Dentre essas condições que impactaram as relações sociais do país, chama a atenção no romance a questão da escravidão, ainda que não pareça de imediato como tema central. A escravidão é mencionada de forma clara e direta apenas em alguns momentos pontuais da narrativa. Contudo, esses breves momentos em que a escravidão é desvelada são significativos, não impedindo que as implicações das relações escravocratas acabem se evidenciando mesmo quando o tema parece ausente ou secundário na narrativa.

Pensemos, por exemplo, na condição privilegiada de Brás Cubas e sua classe, que o coloca em total inércia social, ainda que o mundo ao seu redor dependa do trabalho para se mover, e esse trabalho seja essencialmente escravo.

9 Antonio Candido (2011).

Brás Cubas não trabalha, mas tudo se faz por meio do trabalho ao seu redor: a sege que o transporta, a comida que come, os recados que recebe etc., porém quem efetiva esses trabalhos é quase sempre invisível na narrativa, evidenciando as relações escravocratas da época.

Esses escravos quase não aparecem de forma clara na história, ainda que algumas cenas sejam marcantes no romance. Temos o episódio em que Brás Cubas relata, com a naturalidade pueril de quem recorda a infância, o modo como maltratava os escravos, dentre eles o Prudêncio (Assis, 2014, p.62). Há também a apresentação do cunhado Cotrim, que é retratado como um homem honrado, acusado de bárbaro por alguns por castigar de forma exemplar seus escravos, mas o seu maior defeito seria o de publicizar seus virtuosos atos de caridade, não a brutalidade para com seus servos (Assis, 2014, p. 297).

Porém, talvez a passagem mais marcante seja aquela em que o mesmo escravo que Brás Cubas maltratava quando criança, o Prudêncio (então já liberto), castiga impiedosamente um escravo que ele agora possuía e que é poupado pela intervenção do mesmo Brás Cubas que não lhe mostrou piedade em seu tempo de servidão, e a quem curiosamente Prudêncio ainda tratava como senhor (Assis, 2014, p.). Este último trecho parece ainda mais problemático por apontar que não havia ali um sentimento real de piedade por parte de Brás Cubas (já que, como no caso de Cotrim, castigar escravos não afetava a moral), mas reforça uma ideologia específica, a de quem realmente pode mandar.

Essas passagens (e a ausência da personificação dos escravos do trato diário na narrativa) desenham o contexto do Brasil da época e parece configurar um traço marcante da estrutura social brasileira, que faz com que essa invisibilidade dos negros, captada por Machado de Assis, por vezes persista até hoje.

Por fim, essa História peculiar do Brasil deu origem a uma terceira classe social, intermediária, formada por pessoas que, não sendo escravas, ainda assim dependiam dessa elite, em uma relação de *favores*¹⁰ que parece ser bastante típica da sociedade brasileira. Uma posição um tanto mediana, e que sendo o romance uma ode ao médio desde a sua escolha linguística, não nos surpreende que muitos dos personagens sejam dessa classe, já não invisíveis, ainda que passageiros. Isso se percebe justamente nesses personagens recorrentes que não são senhores nem herdeiros, mas também não são escravos. Esses seres do “entremeio” são muitos e vivem unicamente dos favores alheios: Eugênia, Marcela, D. Plácida, para citar alguns exemplos. São personagens que vão de passagem, servem a um propósito específico e depois caem no esquecimento pois, fora dos favores, vivem e morrem na precariedade.

10 Antonio Candido (2010) discorre sobre o tema em detalhes em seu ensaio *A dialética da malandragem*.

A FORMA ROMANCE NA OBRA

Dado esse panorama geral da obra, em conjunto com algumas problematizações que ajudarão na construção dos argumentos principais deste artigo, vale buscar uma aproximação teórica que ajude a entender a obra *Memória Póstumas de Brás Cubas* sob a teoria do romance, as possibilidades do romance histórico e como essas reflexões podem ajudar a dar luz a alguns aspectos da obra que parecem tão à frente de seu tempo.

A primeira questão a esclarecer aqui é se a forma romance se efetiva na obra de Machado de Assis. Para isso, é preciso pensar nas definições possíveis para a forma romance, sendo alguns aspectos fundamentais o de considerar que no romance a vida privada será o foco e o personagem central será o herói mediano, aquele homem comum que sofre as consequências da História e do seu meio social. Além disso, cabe perceber que lidar com o privado implica em tocar o que é subjetivo e que, pela forma romance, quer captar “a totalidade oculta da vida” (Lukács, 2000, p. 60).

Essa observação parece demonstrar como o romance permite investigar e conhecer o que o sujeito realmente é (abaixo da superfície) ou pode ser (para além das expectativas sociais), em busca de uma liberdade que, ainda que pareça inalcançável, é ao menos almejada. E permite dar voz a esse homem médio, que não participou diretamente de grandes feitos heroicos (Brás Cubas não foi importante, apesar da tentativa de seu pai de relacionar a família a um dos bandeirantes desbravadores na época do Brasil Colônia e com importância questionável), mas sofre as consequências da História no seu cotidiano.

Sob esta perspectiva, o (anti-)herói Brás Cubas é esse homem mediano, sem grandes virtudes, sem grandes feitos. Retomando o que foi dito anteriormente, que o texto se constrói em termos e imagens linguísticas medianas, no meio termo, parece que a própria forma linguística quer construir um herói médio por excelência.

Nessa perspectiva, parece que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* atende a essa demanda da forma romance. O que se percebe na narrativa é um narrador-personagem totalmente despido de segredos e de convenções morais, e despindo o mais profundo da sua intimidade e de quem quer que esteja à sua volta. Desde o caso extraconjugal com Virgília à superstição risível de Lobo Neves, invadir a vida privada parece algo central na narrativa.

A forma romance também permite incluir, em sua plasticidade, narrativas de tipos distintos como o fantástico, o histórico, o romântico, o realista etc. e mesmo híbridas, pois o romance parece, sob o ponto de vista de Bakhtin (1998), combinar com a liberdade. E Moretti (2003) chama a atenção para como o romance, que é uma forma estrangeira, assimilou a matéria local das comunidades onde se estabeleceu e permitiu a criação de literaturas locais que, de certo modo,

reinventaram a forma. E é isso que parece fazer Machado, reinventar a forma e fazer com que ela consiga compreender a matéria local, a sua realidade.

Por isso, se o hibridismo da narrativa parece ser algo que poderia colocar em dúvida a estrutura da obra enquanto forma romance, isso pode ser resolvido compreendendo que quanto mais o escritor capta as contradições da sociedade, mais o romance assume que é uma forma “contraditória, paradoxal, e, na ótica clássica, inacabada” (Lukács, 1981, p. 180) e, por isso, não se pode desenvolver nenhuma teoria definitiva sobre ele, já que ele não tem uma forma e organização pré-definida, sendo formado por componentes abstratos heterogêneos e descontínuos que podem ser revogados a qualquer momento. Assim, apesar das inovações, a obra permanece na forma romance, se moldando na plasticidade do gênero (Bakhtin, 1998) e adaptando diferentes recursos para representar o homem em sua relação com o mundo.

O GÊNERO ROMANCE HISTÓRICO NA OBRA

Sendo possível identificar os traços da forma romance na obra analisada, cabe pensar como ela se relaciona ao conceito de romance histórico. Na definição de Lukács (2011), o romance histórico é produto de um romance realista que consegue conjugar de forma adequada a relação espaço-tempo e do homem com o seu meio, o que permite aqui uma aproximação, já que a obra analisada atende a esses requisitos, ainda que não exatamente nos moldes dos exemplos usados pelo teórico. Apesar de alguns traços peculiares, como o *defunto autor* que remete de certa forma ao fantástico e que causa algum efeito estético, eles não interferem no caráter realista da obra. Isso porque a sua morte parece querer trazer um certo desejo de buscar a totalidade dos fatos, mas não traz nenhum efeito fantasioso¹¹ à narrativa.

Além disso, o herói do romance histórico continua sendo aquele herói médio e, por isso, mesmo ao trazer fatos históricos importantes, não é uma grande figura histórica que movimenta as engrenagens do romance, mas o homem comum, a partir da sua ação sobre mundo que o rodeia. Importante não é ser fidedigno aos acontecimentos históricos, mas à percepção do homem comum sobre eles, a “evidência ficcional da realidade histórica” (Lukács, 2011, p. 62). Nesse sentido, é possível perceber uma aproximação importante de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ao gênero romance histórico, pois há uma relação clara de como o autor capta esses momentos históricos axiais, ainda que no caso do Brasil, ele capte também a imobilidade histórica que ali impera, e os interpreta sob o ponto de vista das personagens. Se Brás Cubas não consegue ser mais afetado pelo que

¹¹ Fantasioso aqui no sentido de poder relacioná-la a uma obra de fantasia, na qual um mundo à parte se constrói, o que não seria condizente com um romance realista.

acontece na Europa ou mesmo no Brasil, é porque a imobilidade da História no Brasil impede seu avanço, porque o que acontece parece ser mais encenado do que efetivo na transformação da nação: se o início do Império parece menos marcante que a derrota de Napoleão, é porque a Independência do Brasil e a saída da Coroa Portuguesa foi mais um acordo do que uma derrota.

Dessas relações da história com a História, vale destacar alguns aspectos do enredo. O primeiro, e talvez mais importante, é a configuração do Brasil como um país colonizado e a sua estrutura feita sobre um sistema econômico escravocrata. Retomando o que foi falado anteriormente sobre a matéria histórica do romance, é possível perceber como é efetiva a forma como o autor capta a História do seu tempo – no caso, um pouco do seu passado (o Brasil Colônia, a Independência), um pouco do seu presente (o Império, a abolição da escravidão que se anuncia devido a pressões externas, e República que começa a ser planejada) – e a coloca a serviço da narrativa, revelando ao leitor o mundo que o cerca.

Outra passagem da obra que aparenta ter relação histórica e que merece destaque é a “teoria do Humanitismo” desenvolvida por Quincas Borba e apresentada a Brás Cubas, que sugere uma paródia à brasileira das ideias Iluministas. Em conjunto com outras “filosofias” brevemente desenvolvidas ao longo da narrativa, uma interpretação possível poderia ser o contato que o autor teve com teorias europeias progressistas que culminaram em revoluções e no progresso, e a presumida impossibilidade dessas teorias avançarem para algo semelhante no Brasil, o que permite ao leitor se deparar com uma satirização aos moldes nacionais que resulta no Humanitismo e outras pequenas “filosofias” lançadas ao longo da obra.

Isso parece mais evidente quando Quincas Borba, aqui já não mais miserável, apresenta a sua filosofia sobre o Humanitismo para Brás Cubas, e fala de certa forma sobre a reificação do trabalho, quando reconhece que o frango que comeu era “o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite” (Assis, 2014, p. 286). Ele não parece ver nisso um problema, apenas uma constatação da impossibilidade de mudança ou progresso real que o modelo colonial e o capitalismo periférico que se moldava já deixavam prever para o Brasil, e que efetivamente se efetivou.

Sob essa perspectiva, é possível retomar Lukács (2011), que vê o romance histórico como ferramenta que repensa a história a fim de dar a entender como o passado permitiu aquele presente. Ou ainda considerar Moretti (2000), que busca apresentar as fronteiras do romance histórico a partir da forma como nesses romances o passado é construído para se contrapor ao presente. Com base nessas reflexões, ainda que não pareça possível dizer que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um romance histórico no formato clássico definido por teóricos

como Lukács (2011), há relações importantes com gênero.

Ao pensar de forma mais geral a obra de Machado, o próprio autor teria dito que o escritor pode ser “homem de seu tempo e seu país ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*apud* Schwarz, 2000b, p. 9), e não há aqui como não relacionar tal reflexão ao entendimento do que constitui o romance histórico para Lukács (2011), por exemplo, ou ainda ao que Anderson (2007) retoma anos depois ao falar do romance histórico na pós-modernidade. O que vai definir o gênero é o tratamento estético que o escritor dá a esse material histórico, e como ele relaciona isso de forma relevante ao homem de seu tempo.

Isso fica claro na obra de Machado e é mais bem esclarecido por Schwarz ao explicar que não havia, na obra do escritor, a intenção de tratar da história do Brasil, mas “expor com brevidade o travejamento contraditório da experiência que seria figurada e investigada pela literatura de um grande autor” (2000b, p. 40). Não se trata assim de uma narrativa que pretende contar feitos históricos relevantes – ainda que eles estejam presentes, como nas breves menções às Guerras Napoleônicas ou ao período dos Regentes. Porém, a História nesse romance em específico está efetivamente calcada na persistente imobilidade de fatos que são relevantes, mas que não se fazem sentir como axiais, como a existência da escravidão ou a Independência, porque eles não parecem ter um clímax ou um desfecho, eles perduram quase que indefinidamente, é como se sempre restasse um resquício que nos faz ainda escravocratas e colonizados.

Contudo, o que se sobressai no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quando visto sob as possibilidades do romance histórico, é como aquela História mais ou menos inerte configura as relações sociais daquele tempo, como o homem médio se molda naquela matéria e, o que é ainda mais surpreendente, como faz o leitor de hoje perceber a continuação dessa imobilidade histórica. Já ali é possível ver a impossibilidade de um progresso periférico, pois mostra as origens da longa catástrofe histórica que criaria essa necessidade de adaptações na forma no romance histórico (Jameson, 2007), e são essas adaptações que parecem ocorrer aqui. Fica a ideia para o leitor de estagnação apontada por uma história aparentemente sem movimento real, sem mudança real, uma história da negação presente na própria linguagem formal do romance, como um modo de representar a constatação de que não se chegou (nem se chega) a lugar nenhum.

Parece já haver aí, ainda no século XIX, uma obra na qual o passado explica e reforça a impossibilidade de progresso positivo no presente, isto é, em uma relação com seu passado histórico que parece se tornar seu presente, e parece indicar seu futuro, até porque quem lê hoje *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tem a sensação de que aquelas personagens poderiam, com alguma atualização talvez de costumes, cenário e vestimentas, ser pessoas do nosso tempo. Ou ainda,

como melhor coloca Schwarz, o sentimento advindo das diferenças sociais no Brasil, e que já se mostravam ali, segue vigente mais de cem anos depois (2000b). Com base nisso, parece possível aqui uma tentativa talvez um pouco ambiciosa (mas que quer ser cuidadosa) de relacionar a obra ao que Jameson (2007) define como característica do romance histórico na pós-modernidade.

Se pode parecer um salto grande colocar em pauta uma teoria como a de Jameson, que fala do romance pós-moderno, para a análise de uma obra do século XIX, é razoável arriscar aqui duas hipóteses que permitiriam essa aproximação, com fins de pensar uma outra leitura possível de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A primeira, de que o que Machado criou era à frente de seu tempo não porque ele fosse um visionário, mas porque ele conseguiu, a seu modo, perceber uma movimentação histórico-social que era muito particular daquele seu país periférico que se estabelecia com base em um desenvolvimento combinado e desigual¹². Talvez seja possível pensar que ele ia adequando sua escrita às demandas daquele tempo e lugar que já começavam a se amalgamar, ainda que só fossem se escancarar anos depois. Ao arriscar superar as amarras dos modelos europeus que nada sabiam do que se passava nestes lados do Atlântico e ao sul da fronteira, ele teria visto já no início o que ainda não se revelava a todos, ou que talvez não fosse conveniente ver, e apresenta isso em sua obra.

A segunda hipótese parte do princípio de que Anderson (2007) lembra que o romance histórico para Lukács é sustentado pelo senso do progresso que traria algum benefício. Contudo, apesar desse entendimento, o pós-moderno permite a existência do romance histórico com características invertidas e baseadas em um progresso catastrófico, gerando um romance híbrido e que encontrou terreno fértil na América Latina. Anderson reconhece que essa mudança se baseia não mais na possibilidade da vitória, como no romance histórico clássico, mas na experiência certa da derrota originada no desenvolvimento desigual que experiências como as da colonização e da escravidão causaram, como no caso do Brasil.

Assim, mesmo se deslocado no tempo em relação aos estudos de Anderson (2007) e de Jameson (2007) para o romance histórico pós-moderno, parece natural, ainda que inesperado, que já ali no século XIX surgisse um romance híbrido em sua forma e que pudesse se configurar em uma possibilidade de romance histórico sob esta perspectiva, pois esse progresso catastrófico esteve aqui desde o começo. É essa anunciação da catástrofe que teria permitido um texto no qual nada acontece, permeado por negativas (no enredo e nas escolhas linguísticas), mediante promessas de progresso que nunca se concretizaram e são ainda mais evidentes nos séculos XX e XXI.

¹² O coletivo de pesquisa WREC. *Warwick Research Collective* (2020) traz um estudo detalhado da teoria do desenvolvimento combinado e desigual aplicado à literatura.

A OBRA EM SUA RELAÇÃO COM O CÂNONE MUNDIAL

Por fim, há algo ainda a ser dito sobre como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dialoga com tantos outros textos, em uma intertextualidade marcante. Salta aos olhos do leitor a quantidade de citações, referências e apropriações de obras literárias das mais diversas, em um diálogo com muitas literaturas ao longo da construção do romance e que se tornam material indissociável deste.

Vale também perceber como notas de rodapé¹³ se tornam essenciais para o leitor de hoje compreender as diversas referências literárias feitas ao longo da narrativa, e cabe imaginar como era a recepção do leitor contemporâneo da primeira publicação da obra, que talvez não achasse muito mais fácil. Essas referências são muitas, e mesmo que o reconhecimento delas não seja sempre essencial para acompanhar a narrativa, elas enriquecem o texto por demonstrarem não só as influências do autor, mas também a sua (re)interpretação de um cânone mundial que era inserido no sistema literário nacional.

Contudo, é preciso lembrar que há uma relação de poder entre diferentes literaturas (WREC, 2020) e reconhecer que, ao menos em parte, essa frequente referência a obras estrangeiras resulta dela. Essas obras, em sua maioria canônicas e advindas de culturas hegemônicas, eram impostas à produção literária brasileira em um momento de formação da nossa literatura, algo natural ao cenário literário do país na época (Candido, 2011). Essas obras traduzidas passavam a fazer parte do sistema literário de chegada e dialogavam com aquelas produzidas internamente, ainda que de forma desigual, em um processo que aos poucos iria superar essa relação de dependência para uma de interdependência (Candido, 2011).

Por isso, é preciso reconhecer que ainda havia essa dependência de modelos estrangeiros na época de Machado, mas a sua obra, em especial a partir de *Memórias Póstumas*, começa a superar essa condição. Percebe-se que é a coexistência de diferentes influências literárias estrangeiras em um sistema literário brasileiro em formação que propicia a Machado desenvolver a habilidade estilística que precisava. Sua escrita tem como base inicial esses modelos, mas é determinada pelo local, fazendo com que sua obra surgisse não como necessariamente “à frente de seu tempo”, mas distinta dos modelos que existiam até então.

Isso porque ainda que a obra de Machado traga uma matéria universalizante e dialogue com outras culturas, ela constrói seu alicerce no que é essencialmente brasileiro e para além de exotismos. Sua obra se configura na relação entre essas influências literárias estrangeiras e as contradições da estrutura social do país, materializando o que diz Moretti (2000), de que nas culturas periféricas o romance moderno é uma espécie de conciliação entre a influência do centro e a matéria local.

13 A edição de 2014 utilizada como base para este artigo possui 121 notas de rodapé, boa parte delas contextualizando obras e autores mencionados na narrativa.

Por isso, uma obra como a de Machado não pode ser avaliada de forma definitiva somente a partir de comparações que tendem a ver literaturas centrais e seus modelos literários como padrão, a exemplo de uma forma romance mais tradicional e que baseou suas análises em escritores oriundos de culturas distintas da nossa. Essas teorias são fundamentais para entendermos a formação do romance e suas variações, incluindo as que surgiram em diferentes nações periféricas, mas é preciso pensar como as necessidades literárias de culturas distintas podem extrapolar algumas definições mais padronizadas e quais adaptações serão necessárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível pensar a forma romance histórico como uma narrativa que consegue captar a História (em especial dentro do sistema-mundo capitalista) e organizar esse mundo, possibilitando uma criação literária que consegue mostrar o que é o local/nacional, mas também experiências mais abrangentes que se universalizam, como parece sugerir o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em seus diálogos com outras literaturas em busca de uma imagem que represente o seu mundo singular.

É possível ainda buscar uma análise teórica da forma estética de uma obra a partir de aproximações estabelecidas entre o romance e teorias importadas, ainda que construídas sobre outras experiências literárias, mas que podem ajudar a entender a obra aqui discutida. Esse intercâmbio pode ser entendido como um modo de internalizarmos e transformarmos o que importamos, seja na escrita literária ou na sua análise, em uma hipótese que reconheça as influências que as literaturas têm umas sobre as outras, mas também suas singularidades. E que especialmente em uma relação centro-periferia, na qual o centro ainda é o modelo, perceba-se que pode advir da periferia um produto inovador, autêntico e de reconhecida qualidade literária, ainda que diferente dos padrões já estabelecidos por outras experiências já teorizadas.

O reconhecimento de que um sistema capitalista desigual gera sistemas literários desiguais, e de que isso influencia na percepção de como uma obra atende ou não a um modelo literário pré-estabelecido, conseguiria enfim permitir a liberdade de analisar todas as literaturas com a devida imparcialidade, sem estereótipos, independente das relações de poder entre línguas e culturas. E, ainda, permitir o reconhecimento de outras possibilidades literárias (como a do romance histórico) fora dos modelos de cânones literários hegemônicos e formas pouco flexíveis.

Assim, parece possível analisar a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sob a perspectiva das teorias do romance e da conceitualização de romance

histórico, com as devidas ressalvas. É preciso reconhecer seu lugar dentro de uma cultura nacional e a dimensão e as limitações das influências literárias externas para perceber que certas discrepâncias em relação aos modelos hegemônicos provavelmente advêm de seu contexto de criação dentro de um sistema capitalista periférico e desigual, para então alcançar uma análise da obra que compreenda o que ela representa dentro e fora de seu sistema literário de origem.

E possivelmente, se *Memórias Póstumas* pareceu em seu tempo (e ainda parece) de classificação difícil, é porque ele, assim como grande parte da literatura produzida em países periféricos, ainda tende a ser analisada com base em teorias engessadas, sem buscar conceder a elas a flexibilidade que suas condições únicas exigem para seu entendimento e apreciação.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. de Milton Ohata. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n° 77, p. 205-220, mar. 2007.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5ª ed. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- GUIMARÃES, H. S. Um monumento chamado Brás Cubas. In: ASSIS, M. D. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2014.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. de Hugo Mader. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n° 77, p.185-203, mar. 2007.
- LUKÁCS, Georgy. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georgy. Nota sobre o romance. In: **Georg Lukács: sociologia**. Org. José Paulo Netto; Trad. de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.
- LUKÁCS, Georgy. A forma clássica do romance histórico. **O romance histórico**. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MORETTI, Franco. (org.). **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. de

Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre literatura mundial. Trad. José Marcos Macedo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 58, p.173-181, nov. 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000a.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000b.

WREC. Warwick Research Collective. Literatura-mundial no contexto do desenvolvimento combinado e desigual. **Desenvolvimento combinado e desigual**: por uma nova teoria da Literatura-Mundial. Trad. de Gabriela Beduschi Zanfelicce. Campinas: Unicamp, 2020.

**A RAZÃO CÍNICA COMO VETOR DA
VOLUBILIDADE DO NARRADOR EM DOIS
FRAGMENTOS LITERÁRIOS DE MACHADO DE
ASSIS: O EPISÓDIO DO “ALMOCREVE”,
EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS,
E O CONTO “O ENFERMEIRO”**

*Edilberto Martins de Oliveira*¹

*William Alves Biserra*²

INTRODUÇÃO

Este ensaio busca analisar dois fragmentos literários do renomado escritor oitocentista Machado de Assis, concentrando-se no uso da razão cínica como vetor da volubilidade dos narradores. O estudo se debruça sobre o episódio do “Almoceve” em “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e o conto “O enfermeiro”, ambos exemplares da habilidade machadiana em construir narradores que, através de um discurso cínico, tentam justificar suas atitudes antiéticas.

A escolha desses textos se justifica pela complexidade moral de seus personagens-narradores, que revelam, por meio de uma ironia sutil e uma racionalização cínica, as fragilidades e contradições do comportamento humano. Ao examinar como esses narradores empregam o cinismo para racionalizar suas ações, este ensaio pretende contribuir para a compreensão das estratégias retóricas de Machado de Assis e de sua crítica social subjacente.

1 Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Graduado em Letras-Português (Bacharelado) pela Universidade de Brasília (2020). Graduado em Direito pela Universidade Federal de Goiás (1996) e pós-graduado “latu sensu” em Direito Constitucional pela mesma instituição. Graduado em Economia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1990). E-mail: edilbertoliveira.unb@gmail.com.

2 Professor adjunto do Instituto de Letras e Literatura da Universidade de Brasília. Doutor e Mestre em Literatura (UnB). Doutor em Psicologia Clínica e Cultura (UnB). E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com.

DESENVOLVIMENTO

Uma célebre sentença atribuída a Oscar Wilde afirma que ética – ou o que concebemos como tal – é o conjunto das coisas que as pessoas fazem quando todos estão olhando. O que se faz quando não há olhos estranhos a nos perscrutar é chamado, segundo o escritor irlandês, de caráter.

Delineada nesses termos, é possível divisar na ética um elemento de motivação exterior, qual seja, o reconhecimento público do nosso “bom comportamento”. No entanto, é nas decisões tomadas no foro íntimo, sem essa recompensa ditada pela “virtude alardeada”, que se revela o verdadeiro caráter das pessoas.

Não raro, quando o olhar do outro não nos comprime com a sua força inibidora, alguns de nós tendemos a agir contra os ideais éticos que proclamamos, criando um hiato entre essência e aparência. Para aplacar eventuais melindres de consciência, arquitetamos justificativas artificiosas, de cuja legitimidade esforçamo-nos por convencer.

É isso o que compõe, em essência, a chamada “consciência cínica”, um mecanismo psíquico pelo qual o virtual sentimento de culpa advindo da quebra de princípios de conduta universalmente aceitos é mitigado por álibis pautados por um racionalismo tão especioso quanto falaz.

Discorrendo a respeito, ancorada no contributo teórico de Slavoj Žižek, a acadêmica Ana Carolina Nunes Silva nos legou este aporte decisivo para a compreensão do fenômeno do cinismo³:

O cinismo é uma consciência que desvelou seus pressupostos que determinavam seu agir “alienado” e mesmo assim é capaz de justificar racionalmente tal ação. Por esse aspecto, a crítica perde todo seu poder desmistificador, desvelador da “verdade” escondida por detrás da máscara ideológica. Para Žižek, não há como subverter a “consciência cínica” através de uma leitura que tenta confrontar o discurso ideológico “superficial” com um discurso consistente, a fim de identificar pontos de inconsistências, discernindo o que funciona do que não funciona, qual a determinação de classe, ou qual a determinação do interesse particular por trás da máscara ideológica. (Silva, 2013, p. 265)

Um pouco mais adiante, prossegue a articulista:

3 É importante destacar que o conceito de *cinismo* empregado neste ensaio não coincide com a ideia originária, concebida pela doutrina filosófica grega fundada por Antístenes de Atenas (444-365 a.C.), que prescrevia a felicidade de uma vida simples e natural através de um completo desprezo por comodidades, riquezas, apegos, convenções sociais e pudores, utilizando de forma polêmica a vida canina como modelo ideal e exemplo prático destas virtudes.

O cinismo não é somente um problema de ordem moral, é um padrão de racionalidade de um tempo que conhece os pressupostos anteriormente ocultos pelo universal ideológico da ação, mas não encontrou muita razão para reorientar a sua conduta. É uma estrutura paradoxal onde lei e transgressão caminham conjuntamente, cuja denúncia não pode mais servir para desqualificar os paradoxos dos discursos, pois a realização paradoxal do discurso é de certa forma, legítima. Pois no cinismo a autoironia faz parte do discurso e internaliza qualquer tipo de crítica. Segundo Zizek, a “consciência” cínica consiste em “apreender a proibição como a mais rematada forma da desonestidade, a moral como forma suprema da devassidão e a verdade como a forma mais ineficaz da mentira”.⁴ O indivíduo cínico, afirma Zizek, vive da discordância entre princípios proclamados e a prática destes. (Silva, idem, ibidem)

Ou seja, a inversão de valores é essencial ao próprio cinismo e quem o perfilha está plenamente consciente desse paradoxo. Segundo o nunca assaz citado Zizek, “o cinismo é a ideologia de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela seu mecanismo, pois o poder aprendeu a rir de si mesmo, permitindo revelar o segredo de seu funcionamento e continuar funcionando como tal.” (*Apud* Silva, 2013, p. 264).

Em suma, o cínico é um “farsante de si mesmo”.

Observador atento da natureza humana, Machado de Assis, com uma constância digna de nota, representou literariamente atitudes dessa natureza, em especial, na prosa da sua fase madura, iniciada, para muitos, com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881.

O contrassenso ditado por esse modo de agir deu causa ao surgimento de personagens volúveis, caracterizados pelo egoísmo e pela frivolidade e lassidão de caráter.

Entregue a membros das elites econômicas, a voz narrativa, agora vazada em primeira pessoa, passou a inspirar desconfiança, dada a suspeição gerada pelo comprometimento classista dos personagens encarregados da diegese.

Coube a Roberto Schwarz, na obra *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, o mérito de identificar essa volubilidade do narrador machadiano, alçada, nesse passo, à categoria de princípio formal de composição.

De acordo com o crítico literário, o narrador passou, nas obras realistas do autor fluminense, a incorrer em oscilações discursivas que nada mais ilustrariam do que os contornos assumidos pela dinâmica da vida social brasileira, naquele contexto finissecular.

Na feliz síntese de Helayel e Brasil Jr., o narrador, em *Memórias*, comporia um discurso no qual “a alternância constante de perspectivas constituiria o

4 Cf. ZIZEK, Slavoy. Cinismo e objeto totalitário. In: **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**, p. 60.

nervo estético, com modulações que codificariam os caprichos insaciáveis de um membro pertencente às elites senhoriais brasileiras.” (Helayel e Brasil Jr., 2019, p. 103)

Valendo-se da terminologia proposta por Antonio Candido, Schwarz afirma que essa inconstância traduziria a “redução estrutural” das contradições da sociedade brasileira, forçada, pela incoerência das classes dominantes, a conviver com o ideário liberal então predominante na Europa, enquanto, no âmbito interno, mantinha incólume um regime de produção baseado na mão-de-obra escrava, francamente antitético aos princípios mais caros à organização social burguesa, como a liberdade do trabalho e a igualdade formal entre os seres humanos.

Brás Cubas ainda, conforme Helayel e Brasil Jr. nos advertem,

oscilaria constantemente, enquanto tipo social representativo das camadas dominantes, numa espécie de movimento pendular entre esses dois polos distintos de orientação das condutas, optando por um ou outro, a seu bel-prazer. Assim, a volubilidade que informaria o caráter do narrador das *Memórias* não seria uma especificidade sua, mas particularidade dos grupos dominantes e privilegiados da sociedade brasileira como um todo. Acompanhando passo a passo (...) o caráter ambíguo do narrador, o crítico [Schwarz] identifica na sua volubilidade o princípio formal do romance, ou seja, a codificação do modo de proceder das elites senhoriais brasileiras. (Helayel e Brasil Jr., 2019, p. 103-4).

Um dos expedientes pelos quais a volubilidade manifesta-se de maneira mais recorrente na prosa machadiana é o uso da retórica de convencimento do leitor. Falas ambivalentes colocam-no, o tempo todo, diante do imperativo de uma leitura “a contrapelo”, necessária para escapar aos embustes discursivos criados pelo narrador com o indisfarçado propósito de confundir.

Não por outra razão, Schwarz compara o texto de Machado de Assis a “um terreno movediço”, que sujeita o leitor a um permanente estado de sobreaviso. “Não podendo confiar no narrador, o leitor fica desamparado de referências consentidas, tendo que seguir os caminhos propostos pelo narrador com certa desconfiança.” (Schwarz, 1990, p. 23).

O pêndulo figurativo da frouxidão de caráter do narrador alterna-se entre a moral cristã-burguesa e o arbítrio associado ao mandonismo assegurado por sua condição de proprietário abastado.

Duas passagens da prosa machadiana da segunda fase bem ilustram o trânsito entre esses dois polos.

A primeira delas diz respeito à cena do almocreve, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No seu retorno da Europa, depois de um período de ociosidade e parasitismo sustentado pelo pai milionário, Brás vai a cavalo – mais precisamente,

um jumento – de Coimbra a Lisboa, a fim de tomar o pacote que o conduziria de volta ao país natal. A certa altura do percurso, o animal empaca e herói dá-lhe uns solavancos, na tentativa de vencer a sua relutância em seguir adiante. Nisso, o bicho dá uns corcovos que lançam Brás fora da sela. Uns dos pés do herói, fica, contudo, preso no estribo.

Na sequência, quando o animal iniciava uma disparada, um almocreve que estava nas imediações contém o ímpeto do bicho, salvando Brás da morte certa. Agradecido pelo gesto de solidariedade, o protagonista dispõe-se a recompensar financeiramente o almocreve com três das cinco moedas de ouro que trazia consigo.

Todavia, à medida que se recupera do susto, Brás pondera que seria demasiado o prêmio, acabando por dar ao seu benfeitor uma simples moeda de cruzado de prata. Ao ver a alegria de que o almocreve se viu tomado por conta da gratificação, o herói se convence de ter agido com prodigalidade excessiva e lança o cruzado à conta das “suas antigas dissipações”.

De mais a mais, ele sentencia, não teria havido mérito algum na ação do almocreve, que apenas teria cedido a um impulso natural, próprio dos hábitos do seu ofício, sem ansiar por qualquer retribuição financeira. Por fim, o herói conclui que a presença do arceiro nas proximidades do acidente nada mais traduziria que um lance da Providência, da qual ele teria sido mero instrumento.

O outro episódio – muito similar, diga-se de passagem – está presente no conto “O enfermeiro”, datado de 1896.

O enredo transcorre em agosto de 1860, quando o protagonista, Procópio, narrador em primeira pessoa, é convidado pelo padre de uma cidade interiorana para cuidar de um velho coronel, que padecia de várias moléstias. Assim que chega à vila, Procópio recebe notícias nada auspiciosas a respeito do comportamento do enfermo, que seria portador de um humor tempestuoso e agressivo, o que faria com que nenhum enfermeiro aceitasse o encargo de cuidar dele por muito tempo.

A princípio, o coronel não recebe mal o herói. Todavia, depois de uma semana de “lua-de-mel”, começam os maus-tratos. Ofensas verbais, somadas a sevícias físicas, fazem com que Procópio desista do emprego e delibere por retornar ao Rio de Janeiro. Não obstante, ele é dissuadido pelo vigário local, e aceita permanecer no cargo por algum tempo mais. Nesse ínterim, porém, o coronel, num acesso de fúria, arremessa uma moringa d’água no rosto de Procópio, que, descontrolado emocionalmente pela dor provocada pelo ataque inesperado, esgana o velho até a morte.

Quando se dá conta do que fez, o herói pensa em fugir, mas acaba desistindo da ideia, por se convencer de que ela seria inevitavelmente tomada como uma confissão tácita de culpa. Acalmando-se, o protagonista decide

apagar, o mais que pode, os vestígios do crime, vindo, na sequência, a levar o fato ao conhecimento do vigário e do médico que cuidava do coronel. Depois de amortilhar, ele mesmo, o cadáver, o sepultamento é feito, sem que se levante qualquer suspeita quanto ao acontecido. Aliviado, Procópio volta ao Rio de Janeiro. Estava em paz com os homens, não com a consciência.

Uma semana depois, ele recebe a notícia de ter sido nomeado, no testamento do falecido, como seu herdeiro universal. A princípio, ele cogita de recusar a herança, por não lhe parecer ético ficar com os bens da vítima de um homicídio a que dera causa. Depois de alguma hesitação, Procópio resolve entrar na posse do patrimônio do finado, mas com a condição de doá-lo integralmente a obras assistenciais.

Pouco a pouco, o herói vai se convencendo da sua ausência de culpa no incidente. Inicialmente, ele concebe a ideia de ter agido em legítima defesa, depois de ser injustamente agredido pelo coronel. Aferra-se, ainda, à convicção de que o ancião, moribundo, não viveria muito tempo mais, sendo possível, mesmo, que a morte por causas naturais o viesse colher no exato momento da luta. Depois de ter a sua paciência e dedicação ao velho reconhecidas e elogiadas por todos na comunidade, Procópio capitula e resolve aceitar, sem ressalvas, a herança. No fim das contas, a sua deliberação filantrópica é abandonada e os donativos resolvem-se em minguados atos de caridade.

São abundantes, nos dois escritos, traços da desfaçatez dos tipos endinheirados da sociedade brasileira oitocentista, figurados literariamente pelo “Bruxo do Cosme Velho”.

O primeiro dos aspectos dessa natureza a chamar a atenção de um leitor mais sagaz é o fato de terem ambos os protagonistas consentido em tornar público o seu mau-caratismo apenas depois da morte de cada qual.

No caso de Brás, o recurso – de resto, muito engenhoso – consistiu na criação de um defunto-autor, ou seja, uma pessoa que narra a sua biografia depois “ter passado desta para melhor”.

Já Procópio conta o ocorrido em carta endereçada a um destinatário desconhecido do leitor, sob a recomendação de que o fato só viesse a ser divulgado depois da sua morte, àquela altura iminente, segundo supunha.

Isso, por óbvio, não se deu por mera coincidência ou obra do acaso.

Em ambas as situações, os narradores, na volubilidade que lhes é peculiar, buscaram, com a utilização do expediente, preservar-se do julgamento moral de terceiros sobre atos seus de discutível honestidade.

É possível que certos analistas oponham objeção a essa conclusão, no tocante a Brás Cubas, baseados na constatação de não ter ele, em momento algum da sua vida medíocre e improdutiva, se deixado guiar por um senso

efetivamente ético.

Não se pode, todavia, desprezar o fato de que, a despeito da possibilidade de manipulação de conceitos propiciada por sua condição social privilegiada, ele não conseguiria escapar às injunções de uma tábua de valores, que – ditada pela moral cristã e, portanto, válida também para as classes dominantes – predicava atitudes antagônicas à adotada por ele no excerto literário de que se vem de cuidar.

Ademais, uma leitura sistemática do romance faz ver que Brás Cubas, em pelo menos uma oportunidade, tomou para si o papel de “bom moço”, a fim de atrair a simpatia dos seus pares, em mais uma demonstração eloquente da sua volubilidade. Isso se deu no episódio da meia dobra, uma moeda de ouro por ele achada na rua. Vislumbrando a possibilidade de angariar notoriedade positiva com o incidente, ele não vacila em adotar, não sem algum alarde, as providências necessárias a que o dinheiro seja prontamente restituído ao dono.

A atitude ostensivamente altruísta rende-lhe vários elogios públicos, alguns por meio de notas divulgadas nos jornais da capital fluminense. O mesmo desprendimento não se verifica quando ele, alguns dias depois, encontra numa praia o pacote contendo a expressiva quantia de cinco contos de réis. Nesse caso, favorecido pelo fato de não ter sido a apropriação visualizada por quem quer que seja, ele, sem qualquer prurido de consciência, decide ficar com o dinheiro para si.

Enfim, como nos lembra argutamente Eduardo Giannetti, em interessante artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo, Brás

não se curva à lógica econômica da existência de um *trade-off* entre ética e vantagem pessoal, isto é, uma permuta segundo a qual a obtenção de ganhos adicionais numa dimensão (lucro) implica algum grau de perda ou sacrifício relativo a outra (moral). A lógica econômica, ao contrário, é que se curva e ajoelha diante dos ardis e malabarismo mentais de Brás Cubas. Por que aceitar o *trade-off* quando, com um pouco de arte e engenho, podemos ter o melhor dos dois mundos? **Brás Cubas maximiza a utilidade financeira sem ter de abdicar ou abrir mão da boa consciência moral.** (Giannetti, 2020, p. 1; **grifo nosso**).

Procópio, ao contrário do “bem-nascido” Brás, dá a sua guinada rumo à desfaçatez no momento preciso em que ingressa no mundo dos proprietários⁵.

O que não varia – e sobre isso não paira qualquer sombra de dúvida – é o cinismo com que ambos os narradores tentam, por meio de argumentos falaciosos, iludir o leitor, persuadindo-os da legitimidade dos seus atos.

A retórica vazia mal consegue, porém, disfarçar a cupidez e a mesquinharia com que eles se conduzem nos dois eventos.

5 O nome Procópio significa, etimologicamente, “aquele que progride, que ganha”. Assim, a onomástica parece cumprir aqui uma função estilística importante, não tendo sido definida aleatoriamente.

A impostura identificada no comportamento individual dos protagonistas é, em escala reduzida, a mesma divisada na própria sociedade fluminense *fin-de-siècle*, que se proclamava liberal, sendo, na verdade, escravista e tributária do regime da *plantation*.

Ela é também uma manifestação da histórica indiferença das elites brasileiras com as classes menos afortunadas. Em vez de promoverem uma desejável redistribuição da riqueza, os heróis machadianos preferem relegar os pobres à própria sorte. No caso do almocreve, Brás tem o descaramento de insinuar que o “pobre-diabo”, por nunca ter tido nas mãos uma moeda de ouro, sequer saberia lidar com tal soma de recursos... Quanto a Procópio, a progressiva transformação da sua resolução originária deixou, sem provimento adequado, uma profusão de obras assistenciais que poderiam, com o dinheiro injustamente herdado da vítima do seu desatino, beneficiar centenas de famílias socialmente marginalizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim e ao cabo deste pequeno ensaio, pode-se afirmar, sem medo de errar, que a volubilidade, mediada pelo cinismo, nada mais traduz que a velha tensão instituída entre a essência e a aparência.

Assim delineada, não há dúvidas de que a crítica social de Machado de Assis – pautada invariavelmente no comportamento individual dos seus personagens – permanece válida e aplicável a boa parte das relações sociais travadas na contemporaneidade.

Em tempos de “pós-verdade”, a aparência sobrepõe-se cada vez mais à essência. O termo (“*post-truth*”, em inglês) – eleito em 2016 pela Universidade de Oxford, na Inglaterra, como a “palavra do ano” – é concebido como um substantivo denotativo de “circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos influência na modulação da opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais.” (Ruiz, s/d., p. 1).

O irracionalismo engendrado por tais idiosincrasias reforça ideologias e preconceitos, pondo em xeque o conhecimento produzido por séculos ou, quiçá, milênios de incansável pesquisa científica. Com isso, perde-se, em igual medida, o compromisso com a ética.

Num cinismo a toda prova, o negacionismo questiona a validade de sistemas eleitorais até então tidos como infalíveis e a eficácia de vacinas referendadas por sistemas de vigilância sanitária de inúmeros países de indiscutível tradição científica é posta em dúvida, sem qualquer base de observação empírica. Nem mesmo a esfericidade da Terra escapa à sanha desinformativa desses pregoeiros do caos.

Por outro lado, a fetichização da mercadoria alcança níveis insuportáveis, despersonalizando os indivíduos, que passam a ser julgados pelo que consomem

e não pelo que efetivamente são.

Isso sem contar a “democracia de fachada” vivenciada, não apenas pelo Brasil, mas por várias das nações caudatárias do regime capitalista de produção, na qual os cidadãos não têm qualquer poder efetivo de decisão sobre as questões que lhes dizem respeito.

Enfim, são incontáveis, nestes “tempos bicudos”, os exemplos de aspectos contudísticos dos sistemas, coisas e relações ofuscados pela visão epidérmica, superficial, que se tem deles.

Brás Cubas e Procópio seguem fazendo história...

REFERÊNCIAS

GIANNETTI, Eduardo. São Lucas e Brás Cubas dão exemplos opostos do embate da ética com a desonestidade. **Artigo publicado na edição da Folha de S. Paulo** de 3/10/2020. Disponível em <www1.folha.uol.com.br>. Acesso em 24 abr. 2022.

HELAYEL, K., & BRASIL JR., A. Roberto Schwarz e a sociologia paulista dos anos 1960. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** n. 74, p. 97-118, 2019. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i74p97-118>>. Acesso em 24 abr. 2022.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: Ed. R&PM, 2018.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria de. **Os melhores contos**. Seleção de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Ed. Global, 1983.

RUIZ, P. **Verdade e pós-verdade**. Texto editorial disponível em <www.pucminas.br>. Acesso em 24 abr. 2022.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, A. C. N. A estetização da ideologia cínica. **Revista Kínesis** n. 10, vol. V, p. 261-72, 2013. Disponível em <www.marilia.unesp.br>. Acesso em 24 abr. 2022.

ZIZEK, Slavoj. Cinismo e objeto totalitário. *In*: **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1992.

UMA ESTÉTICA DO VIRTUOSISMO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

*Nariella Alves Pereira de França*¹

INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva apontar reflexões desenvolvidas na dissertação de mestrado desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB), entre os anos de 2021 e 2023, com defesa e aprovação em dezembro de 2023. Com o título *Uma Estética do Virtuosismo em Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a dissertação ancora-se na teoria Epistemologia do Romance e apresenta reflexões a partir da leitura de algumas obras, tais como: *A Racionalidade Estética* (1991), de Jayme Paviani; *Verbetes da Epistemologia do Romance*, volumes I e II (2019; 2021), elaborados pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance; *Textos Básicos de Ética: De Platão a Foucault* (2007), de Danilo Marcondes; *O que é Estética?* (1999), de Marc Jimenez; *A Arte do Romance* (2009), de Milan Kundera; *Crítica da Razão Prática* (2017), de Immanuel Kant e também obras de Alfredo Bosi.

Para uma melhor compreensão do caminho de pesquisa desenvolvido no trabalho, explico que o interesse em estudar Machado de Assis surgiu quando li *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014), no ano de 2012. Ao ler o romance citado, observei que havia uma grande quantidade de trechos bíblicos dispostos na obra. Os textos bíblicos incorporados à narrativa citada apresentam, na maioria das vezes, ideias cômicas ou irônicas quando evocadas pela voz narrativa do personagem principal: Brás Cubas. Ao serem retirados do contexto original, esses textos adquirem novos sentidos “que vão estar de acordo com os anseios e o caráter do narrador-personagem Brás Cubas” (França, 2023, p.13). Percebi que Machado de Assis faz uso da Bíblia não só na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014), mas também em diversos romances e contos que escreve. Surgiu então a curiosidade de tentar entender se havia uma razão específica para o autor se valer das escrituras sagradas na elaboração de suas obras.

¹ Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. E-mail: lelaop160585@gmail.com.

Nesse sentido, fiz a leitura da obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* (1987), de Mikhail Bakhtin. Em tal obra, o estudioso aponta a existência de uma cultura antiga de festas populares carnavalescas que foram transpostas para a literatura e receberam o nome de “carnavalização” (Bakhtin, 1987). Sobre a carnavalização, acrescenta que

durante as festas carnavalescas, todas as leis e proibições desapareciam. As desigualdades de toda ordem, medo, devoção e etiqueta eram revogadas e abria-se espaço para o livre contato familiar entre os homens. É o momento em que não existiam barreiras entre os indivíduos. No contexto do carnaval, acontece, conforme o autor, a livre gesticulação e o discurso franco também livre, pois a palavra está liberta de qualquer tipo de posição hierárquica que a determina na vida extra carnavalesca. Desse modo, o carnaval é o período em que acontece uma aproximação entre o profano e o sagrado, o elevado com o baixo, o grande com o que não tem valor, e aqui também há espaço para a profanação que tem como uma das suas características as paródias dos textos sagrados e sentenças bíblicas. (Bakhtin, 1987, *apud* França, 2023, p.13)

Segundo Bakhtin (1987), na Antiguidade Clássica e no Período Helenístico, muitos gêneros se formaram e se desenvolveram. Esses gêneros pertenciam a um campo da literatura chamado de sério-cômico. De acordo com o autor, o gênero romance tem como uma de suas bases os gêneros sério-cômicos que estão diretamente ligados “à tradição carnavalesca” (França, 2023, p.14).

Esse foi meu primeiro contato com a teoria tentando compreender um pouco a escrita de Machado e o diálogo intertextual com a Bíblia. Notei que a prática de criar paródias de textos considerados sagrados vem de bastante tempo e Machado aproveitou essa prática na elaboração de seus escritos.

Posteriormente, ingressei no Mestrado e tive contato com os estudos da teoria Epistemologia do Romance. Pelos estudos epistemológicos do romance, comecei a enxergar a obra literária romanesca por um viés mais amplo que não contemplava só a intertextualidade com o texto bíblico, mas também o romance enquanto “um espaço para refletir sobre as possibilidades do humano” (França, 2023, p.14), um espaço de reflexão sobre questões da existência humana, conforme aponta Milan Kundera, no livro *A Arte do Romance* (2009). Além disso, procurei refletir sobre o romance analisado com um olhar de leitora-pesquisadora. O conceito de leitor-pesquisador foi elaborado pela Epistemologia do Romance. Em *Verbetes da Epistemologia do Romance*, volume I (2019), Maria Veralice Barroso e Sara Lelis de Oliveira apontam que o leitor-pesquisador é “um sujeito cuja leitura interpretativa está comprometida com a elaboração de saberes” (Barroso; Oliveira, 2019, p. 118 *apud* França, 2023, p.14). Conforme Barroso e Oliveira, o leitor-pesquisador não faz a leitura de uma obra de forma desprezível. Ele lê de modo intencional com o objetivo de encontrar elementos que suscitem “conhecimento por meio da obra de arte” (França, 2023, p.14).

Em outro momento, fiz a leitura da obra *Crítica da Razão Prática* (2017), de Immanuel Kant, pois faria apresentação em um seminário do Grupo de pesquisa Epistemologia do Romance. A leitura desse livro me levou à questão principal da pesquisa que desenvolvi. De acordo com Kant (2017) “as ações virtuosas do sujeito não devem ser feitas com o objetivo de alcançar algum prazer particular, mas porque é um dever desse sujeito praticá-las” (Kant, 2017, *apud* França, 2023, p.15). A afirmação de Kant (2017) me levou a pensar em Brás Cubas, narrador das Memórias Póstumas. Brás Cubas é um narrador que sempre

ironiza as boas intenções nas atitudes das personagens, sugerindo algum interesse próprio por trás das atitudes das pessoas. Percebi que as atitudes das personagens do romance em questão são sempre no intuito de alcançar a glória pública. Mesmo que a ação pareça boa, está motivada por um desejo do sujeito que não é o dever; portanto, na visão kantiana, não se trata de uma ação ética. (França, 2023, p.15).

Na visão de Kant (2017), caso exista alguma razão que motive as ações do sujeito, além do dever de praticá-las, “essas ações não são éticas e nem virtuosas” (Kant, 2017, *apud* França, 2023, p.15). Dessa forma, se as personagens do romance analisado procuram agir sempre no intuito de alcançar a glória pública, por mais que as ações pareçam ser éticas, elas não são, visto que não tem “pureza de propósito”, expressão empregada por Kant em *Crítica da Razão Prática* (2017). Dentro desse contexto, questiono: estariam tais personagens agindo de forma intencional a fim de criar uma aparência ética para suas atitudes? Seria uma estética de virtude? A pesquisa então reflete acerca desta problematização.

A hipótese geral de análise observa as condutas do narrador-personagem Brás Cubas e demais personagens da obra, visto que parecem posturas éticas e virtuosas aos olhos dos outros; e, no entanto, como são motivadas pelo desejo de alcançar a glória pública, não são éticas e muito menos virtuosas, segundo a visão da ética em Kant (2017). Ou seja, estão no âmbito das aparências, sendo, portanto, apenas estéticas. Daí o título: *Uma Estética do Virtuosismo em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. (França, 2023, p.15).

Dito isso, acrescento que a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo recebeu o título *O amor pela glória pública no romance Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em tal capítulo, a pesquisa explora a obra *Memórias Póstumas* e procura apontar elementos estéticos dispostos que possam sustentar a ideia de uma “Estética do Virtuosismo” (França, 2023, p.15). Nesse capítulo, procuro demonstrar, a partir de exemplos do discurso do narrador-defunto, como Brás usa a intertextualidade bíblica para enfatizar a ideia de glória pública e também como suas atitudes e, reitero, seu discurso e dos demais personagens caminham nesse sentido.

O segundo capítulo tem o título *Aspectos sobre o narrador no gênero literário romance*. Aqui, apresento considerações sobre gênero literário-romanesco ancorada na leitura da obra *Arte e Sociedade: Escritos Estéticos* (2009), de Gyorgy Lukács. Além disso, também aponto considerações teóricas sobre o narrador, dispostas no livro *O Narrador do Romance* (1996), de Ronaldo Costa Fernandes; também utilizo como arcabouço teórico os livros *A Arte do Romance* (2009), de Milan Kundera, *Verbetes da Epistemologia do Romance*, volumes I e II (2019; 2021), além de obras de Alfredo Bosi que tratam dos romances de Machado de Assis e do narrador Brás Cubas, tais como : *Machado de Assis: O Enigma do Olhar* (2007) e o ensaio “Brás Cubas em Três Versões” (2006).

Há ainda o terceiro capítulo intitulado *Considerações sobre a Ética e a Estética na obra Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014). Esse capítulo reflete sobre conceitos de “Estética”, tendo como arcabouço teórico os livros: *Estética: A lógica da arte e do poema* (1993), de Alexander Gottlieb Baumgarten, *O que é Estética* (1999), de Marc Jimenez e *A Racionalidade Estética* (1991), de Jayme Paviani. Aborda também a ideia de “Ética” em Kant com o livro *Crítica da Razão Prática* (2017) e a Ética pela obra *Textos Básicos de Ética: De Platão a Foucault* (2007), de Danilo Marcondes. Ressalto que o último capítulo procura demonstrar como acontece “o confronto entre o ético e o estético na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.” (França, 2023, p.16).

Vale salientar que a palavra “virtuosismo”, empregada na dissertação, apresenta-se como uma derivada da palavra virtude. Nesse sentido:

De acordo com o *Dicionário Básico de Filosofia* (2008), de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes, a virtude, em seu significado de origem, é “uma qualidade ou característica de algo, uma força ou potência que pertence à natureza de algo” (Japiassú; Marcondes, 2008, p. 642). Conforme o dicionário mencionado, no que tange ao sentido ético, a virtude é apontada como uma característica boa do sujeito que o impulsiona a praticar o bem consigo e com os semelhantes. (Japiassú; Marcondes, 2008, p. 642, *apud* França, 2023, p.16).

Acrescento também sobre a virtude, o conceito apresentado por Antonio Geraldo da Cunha, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010) em que o autor afirma ser a virtude uma “disposição firme e constante para a prática do bem” (Cunha, 2010, p. 679) e virtuoso é definido como “adjetivo de quem tem virtudes” (Cunha, 2010, p. 679). Dentro dessa perspectiva, enquanto leitora-pesquisadora de *Memórias Póstumas*, reafirmo que procuro demonstrar no trabalho que, na obra mencionada, “essa disposição para o bem, essa característica boa do sujeito que o impulsiona a agir de modo bom, não existe de fato, está apenas no campo das aparências, sendo, por isso, uma característica estética”. (França, 2023, p.16).

DESENVOLVIMENTO

Na primeira parte da dissertação, apresento, dentre outras coisas, um tópico para falar da Intertextualidade bíblica, como elemento estético, que reforça o amor da glória pública dentro da obra. Utilizo como embasamento teórico a obra *A Intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault. Para a autora:

a palavra “intertextualidade” alcança seu sentido completo quando um texto faz referência direta a textos que o antecederam; e esses textos são integrados no novo texto de forma visível. Esse modo de integração visível se dá, normalmente, por meio da citação, uma das formas em que a intertextualidade se manifesta. No entanto, uma maneira menos visível, como a alusão, também é uma prática intertextual. (Samoyault, 2008, *apud* França, 2023, p.26).

Dentro da concepção de Samoyault (2008) apresento trechos em que Brás Cubas cita diretamente ou faz alusões a personagens bíblicos, colocando-se sempre em posição de igualdade ou superioridade em relação às características dessas personagens. Um exemplo disso está no início do romance, quando o narrador-personagem informa que está indeciso sobre começar sua história pelo relato de seu nascimento ou de sua morte. Então ele afirma que embora haja o costume de começar pelo nascimento, começará contando de sua morte pelo seguinte motivo:

A primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco (Assis, 2014, p. 33).

Pelo exposto, entendo que Brás Cubas procura estabelecer uma relação entre o livro de suas Memórias e os livros mosaicos que, conforme a tradição judaico-cristã, foram escritos por Moisés. Acontece que Moisés é um dos personagens mais importantes da história bíblica. A Bíblia relata que após sua morte

nunca mais se levantou em Israel profeta algum como Moisés, a quem o Senhor conheceu face a face; nem semelhante em todos os sinais e maravilhas, que o Senhor o enviou para fazer na terra do Egito, a Faraó, e a todos os seus servos, e a toda a sua terra. E em toda a mão forte e em todo o espanto grande que operou Moisés aos olhos de todo o Israel (Bíblia, 1995, p. 342).

Depreende-se dessa e de muitas outras citações bíblicas encontradas no romance que o narrador Brás Cubas acredita que os acontecimentos de sua vida são tão importantes quanto o relato da vida de um sujeito que foi responsável pela libertação de um povo que vivia cativo no Egito, conforme apontado no texto bíblico.

Deduz-se daí o amor da glória que continua latente mesmo no pós-morte, mas que só agora é possível confessar sob a proteção de um narrador-defunto. A figura bíblica de Moisés carrega em si não só a ideia de importância e de grandeza como também a ideia de virtude, já que a Bíblia diz que ele conheceu a Deus face a face e, ao morrer, ele foi sepultado pelo próprio Deus. (França, 2023, p.28).

Dito isso, acrescento que na obra não há uma simples reprodução dos textos bíblicos. O uso de trechos da Bíblia é um recurso estético que o escritor se vale no romance. Como esses textos não estão em seu contexto de origem, são utilizados de forma a se adequar ao que é dito, às ações e ao que interessa ao narrador-personagem, “trazendo [o texto bíblico] uma carga de significado à narrativa. E qual seria esse significado? Na maioria das vezes, ratificar a imagem que Brás quer passar de si aos outros” (França, 2023, p.27). E qual é essa imagem? A imagem de que ele é um sujeito grande e de virtudes. É interessante ressaltar que, além de Moisés, Brás faz citações e alusões a personagens de destaque na história do Cristianismo, como por exemplo, o apóstolo Paulo, o rei Ezequias, João Batista, Jó e também Jesus Cristo, a figura central da história cristã. Observa-se, nesse sentido, por exemplo, que a cena da morte e enterro de Brás Cubas apresenta situações parecidas com a morte e sepultamento de Jesus, conforme narrado na Bíblia. Cito o trecho abaixo para exemplificação:

Brás Cubas morre numa sexta-feira e a crucificação de Cristo também é numa sexta-feira, segundo a tradição cristã. Nesta passagem, Brás é acompanhado ao cemitério por onze amigos. A Bíblia não especifica a quantidade de apóstolos no momento da crucificação; quando Jesus foi preso, o livro de Marcos, capítulo 14 e versículo 50, relata: “Então, deixando-o, todos fugiram” (Bíblia, 1995, p. 1491). No entanto, Cristo tinha doze apóstolos; Judas, um dos discípulos, arrependido após ter entregado Jesus, enforcou-se; portanto, restaram onze discípulos. Onze, reitero aqui, é a mesma quantidade dos amigos de Brás Cubas que o acompanham ao cemitério. (França, 2023, p.29).

Há muitas outras passagens a respeito da morte e enterro de Brás que se assemelham ao relato da morte e crucificação de Cristo. Fiz o detalhamento na dissertação, pois acredito que o narrador, ao apresentá-las, quer atrelar a si a imagem de Jesus Cristo, que é uma imagem de grandeza e virtude para os cristãos.

Dentro desse contexto, apresento também trechos do romance em que Brás demonstra o amor e desejo que tem pela glória pública. Esse amor é a força motriz que rege suas atitudes. O narrador também aponta esse mesmo anseio nos personagens com os quais convive. Sobre o amor que ele nutre pela glória pública, a parte mais emblemática é a que conta sobre a criação do emplasto Brás Cubas. O narrador aponta que após a ideia de criar o emplasto, elaborou

uma petição ao governo para explicar sobre a importância desse medicamento. Para seus amigos falou sobre os benefícios financeiros que poderia receber pela distribuição do medicamento, contudo, ao leitor, ele declara:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor da glória (Assis, 2014, p. 36).

Ao longo da obra, o leitor observa Brás Cubas agindo sempre em prol de alcançar a glória pública ou qualquer outro benefício próprio. Quando o pai sugere um possível casamento com Virgília, Brás aceita por acreditar que o pai da jovem poderá ajudá-lo a se tornar deputado; o narrador-personagem não se casa com Virgília, no entanto, em algum momento alcança o posto de deputado e, nesse período, o único discurso que apresenta na Câmara é no intuito de conseguir um cargo de ministro mais rápido. Posteriormente, ao perder o posto de deputado ele relata o quanto ficou abatido:

Se a paixão do poder é a mais forte de todas, como alguns inculcam, imaginem o desespero, a dor, o abatimento do dia em que perdi a cadeira da Câmara dos Deputados. Iam-se-me as esperanças todas; terminava a carreira política (Assis, 2014, p. 322).

Em outro momento, Brás informa que achou uma moeda de ouro na rua e procurou restituí-la ao dono com a ajuda do chefe de polícia. A notícia se espalha e Brás Cubas recebe louvores por sua atitude. Ocorre que, logo em seguida, ele encontra cinco contos de réis na praia. Esses cinco contos não são devolvidos ao dono, pelo contrário, são utilizados para fazer um pecúlio para dona Plácida, mulher que acobertava seu namoro com Virgília, que estava casada com o Lobo Neves. Nessa passagem, observo, dentre outras coisas, o fato de Brás mencionar que, no primeiro episódio, ao devolver a moeda de ouro, sua consciência ficou mais tranquila por estar tendo um caso com uma mulher comprometida. “Infere-se dessa postura que o ato digno da restituição compensava, em sua consciência, qualquer resquício de culpa sobre o caso com uma mulher casada”. (França, 2023, p. 39), Em seguida, ressalta o que ouviu de sua dama interior:

Fizeste bem, Cubas; andaste perfeitamente. Este ar não é só puro, é balsâmico, é uma transpiração dos eternos jardins. Queres ver o que fizeste, Cubas? E a boa dama sacou um espelho e abriu-mo diante dos olhos. Vi, claramente vista, a meia dobra da véspera, redonda, brilhante, multiplicando-se por si mesma – ser dez – depois trinta – depois quinhentas –, exprimindo assim o benefício que me daria na vida e na morte o simples ato da restituição. E eu espriava todo o meu ser na contemplação daquele ato, revia-me nele, achava-me bom, talvez grande. Uma simples moeda, hem? Vejam o que é ter valsado um pouquinho mais. (Assis, 2014, p. 162).

Neste caso, o modo de se comportar é diferente embora a situação da moeda de ouro e dos cinco contos serem semelhantes. Essa diferença de comportamento leva ao entendimento de que a ação devolutiva da moeda não foi feita por ele acreditar que era seu dever devolvê-la

mas, primeiro para justificar a consciência em relação ao romance que estava iniciando com uma mulher comprometida; já que para ele, um ato digno compensaria o outro não tão digno; e segundo, para receber elogios públicos e alimentar seu desejo por uma glória pública mascarada de virtude aos olhos dos outros. O embrulho que continha uma quantidade maior de dinheiro, no entanto, ele prefere guardar para si sob a desculpa de fazer uma caridade no futuro. (França, 2023, p.40)

Ressalto que esse anseio pela glória pública também é evidenciado nos demais personagens. Nesse sentido, o romance declara que Virgília sonhava com a nobreza e esse sonho motivava suas atitudes. O casamento com Lobo Neves, por exemplo, só foi concretizado pela promessa que ele fez de torná-la marquesa. Outro personagem, o pai de Brás Cubas, Bento Cubas, é uma das pessoas que mais incentiva o filho a alcançar um alto posto na sociedade como se vê no conselho dado ao herdeiro:

Ah! Brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios. (Assis, 2014, p. 116 -117).

Nesse viés, o romance vai mostrar o pai de Brás criando artimanhas para esconder a origem pobre da família e morrendo insatisfeito por não ver o filho em lugar de destaque. Ademais, a dissertação também apresenta os personagens Lobo Neves, Cotrim e Quincas Borba perseguindo a glória pública e usando esse desejo como elemento motivador de todas as ações que praticam. Toda a exploração dos elementos literários da obra estão dispostas no capítulo 01 do trabalho.

O capítulo 02 da dissertação apresenta abordagens sobre o gênero literário romance, sobre o narrador desse gênero e sobre o narrador-defunto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014). A partir da leitura da obra *Arte e Sociedade: Escritos Estéticos* (2009), de Gyorgy Lukács, abordo o fato do romance ser o gênero que mais se adapta aos novos valores e comportamentos da sociedade burguesa. Esses valores e comportamentos, que o romance vai mostrar, materializam-se em um modelo de sociedade que luta por anseios individuais no intuito de alcançar conquistas particulares. Esse modelo de vida, que se reflete na literatura, diverge do período da epopeia, por exemplo, pois a epopeia mostra uma sociedade que batalha em prol do bem coletivo, conforme aponta Lukács (2009) Por esse olhar, a pesquisa reflete sobre os personagens de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014):

Essa nova forma de comportamento, que nasce na sociedade burguesa, pode ser observada nos personagens de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014). A maioria deles se comporta como legítimos representantes de uma sociedade em que os indivíduos não agem em prol da coletividade, mas apenas por interesses próprios. Praticamente não há personagens nesse romance que estão verdadeiramente preocupados em agir de forma a trazer qualquer benefício para o todo do qual fazem parte e, como consequência, para o próximo. (França, 2023, p.62).

Após, apresento também as ideias de Ronaldo Costa Fernandes, no livro *O narrador do romance* (1996) sobre o narrador na obra romanesca. O autor expõe que,

para contar uma história, o narrador cria um pacto com o leitor e, entre eles, se estabelece uma espécie de jogo e intimidade no âmbito literário. O autor cita, como exemplo, alguns países islâmicos, em que o contador de histórias dialoga com o público antes de começar a contar sua narrativa. O diálogo se dá da seguinte maneira: — Eu vou contar uma história. Os assistentes infalivelmente respondem: Nãooun! (que quer dizer: Bem entendido). O diálogo segue: — Tudo aqui não é verdade. — Nãooun! — Mas tudo também não é falso. — Nãooun! (Fernandes, 1996, p. 08).

Nesse excerto, uma das reflexões apresentadas na pesquisa aponta que, embora Brás reitere, algumas vezes, que todo o discurso de seu romance é verdadeiro, visto que, na condição de morto, não precisa se preocupar com a opinião alheia, percebe-se que o narrador apresenta um discurso bastante ambíguo que não coaduna com a intenção de verdade que ele diz possuir. Um exemplo desse discurso ambíguo está no capítulo que apresenta a figura do bibliômano:

Igualmente, no capítulo que fala sobre O Bibliômano, Brás coloca seu livro num lugar de importância quando, ressalta, dentre outras coisas, que o bibliômano trocaria o papado pelo exemplar único de seu livro. Ele relata que tamanha importância ao seu livro é por ser esse um exemplar único, não apenas por ser o livro de suas memórias. No entanto, a alegação não é suficiente para convencer o leitor, pois a linguagem empregada é ambígua e levanta dúvidas quanto àquilo informado pelo narrador. (França, 2023, p.77).

Ainda no capítulo 02, aponto um artigo escrito por Sérgio Paulo Rouanet, disponível em *Teresa: revista de Literatura brasileira* (2006) que tem por título “*A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis*”. O artigo analisa a postura do narrador-defunto no percurso da narrativa:

Brás lava as mãos, transferindo ao leitor toda a responsabilidade pelas imperfeições de sua obra: “o maior defeito deste livro és tu, leitor”. Ele desdenha todas as convenções narrativas. Intervém constantemente na narrativa, interrompendo seu fluxo segundo seu capricho. É todo poderoso e pode operar milagres, tal como escrever um livro depois da morte. Identifica-se com Moisés, o criador de um povo, pois, como Moisés, descrevera sua própria morte. É até mesmo ligeiramente superior a Moisés, pelo menos de um ponto de vista literário, uma vez que, ao relatar sua morte no início, o livro de Brás “ficou mais galante e mais novo”. No plano secular, é um califa, um soberano absoluto, dotado do poder de desobedecer a todos os cânones lógicos e estéticos (Rouanet, 2006, p. 323-324, grifo do autor).

Diante do exposto, cito na pesquisa que, em relação ao comportamento e discurso de Brás Cubas, “a pretensa liberdade de falar o que pensa e sente a respeito de si e dos demais está alicerçada na sua condição de morto” (FRANÇA, 2023, p.72). Diante da posição de narrador-defunto, Brás Cubas está “eticamente livre das amarras sociais que influem em todos os discursos, sejam eles literários ou não” (Barroso Filho; Santana, 2017, p. 05) apontam Wilton Barroso Filho e Denise Moreira Santana, no artigo “As vozes narrativas em busca de suas raízes” (2017). Ainda nesse capítulo, faço considerações embasadas na teoria da Epistemologia do Romance quando afirma que a figura do narrador é uma escolha estética e filosófica: “Estético enquanto forma artística sensível às coisas do mundo narrado, e filosófico por lidar com as reflexões dessas condições do ser” (Oliveira, 2019, p. 137).

No capítulo 03 apresento a Estética pela ótica de Alexander Gottlieb Baumgarten, na obra *Estética: a Lógica da Arte e do Poema* (1993), quando afirma ser a Estética “a ciência do conhecimento sensitivo” (Baumgarten, 1993, p. 95). Também falo do conceito de racionalidade na criação da obra de arte a partir da leitura de Jayme Paviani na obra *A Racionalidade Estética* (1991). O estudioso afirma “que a arte alcança “determinados fins e funções porque se realiza partir de um trabalho dual em que o artista articula tanto a intuição quanto o entendimento, tanto a emoção quanto a razão em seu trabalho criativo”. (França, 2023, p.95). Nesse sentido, declara:

Na arte em geral, no poema, no romance, como num rio, tudo corre tranquilo ou caudalosamente, entre as margens do sensível e do inteligível. Como as forças de um rio precisam ser contidas, também as emoções, os sentimentos, os pensamentos, e outros fenômenos ligados ao conhecimento humano, precisam ser canalizados para que possam ser aproveitados melhor. Suas forças necessitam servir uma finalidade. Assim a composição estética perde o caráter mecânico e permite o paradoxal acabamento de uma obra e de um determinado objeto (Paviani, 1991, p. 45).

Paviani acredita na contribuição do racional e do sensível na elaboração da obra de arte.

Sobre a Ética são apontadas as ideias de Álvaro L. M. Valls, no livro *O que é Ética* (2016), em que afirma ser a ética “um estudo ou uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas” (Valls, 2016, p. 7). Valls (2016) também aponta que o comportamento ético não pode sobrepor interesses pessoais em detrimento do bem coletivo. Outro autor citado é Danilo Marcondes, no livro *Textos Básicos de Ética: De Platão a Foucault* (2007). Dentre muitas coisas, Marcondes afirma que :

o dever é um dos principais fundamentos da ética. O autor exemplifica que os homens são criaturas livres e, a priori, podem se comportar como desejarem, segundo seus anseios e vontades; no entanto, por causa do dever, há uma restrição a essa liberdade, que é delimitada por regras que se baseiam nos padrões éticos. Neste sentido, há diversas possibilidades para que o homem conduza suas ações, desde que todas elas sejam feitas de maneira ética. É importante refletir a respeito da ética, para sempre que for necessário fazer uma escolha de como agir diante de alguma situação, o sujeito escolha agir da forma correta. (França, 2023, p.103).

A partir do princípio do dever, cito o filósofo Immanuel Kant, com a obra *Crítica da Razão Prática* (2017). Kant ressalta que “as ações humanas devem ser praticadas por dever à lei moral e não por qualquer outro sentimento que as fundamente” (Kant, 2017, apud FRANÇA, 2023, p.105). Para o estudioso, o sujeito deve respeitar à lei moral por ser seu dever e não por qualquer outra razão. Caso haja qualquer sentimento, mesmo que uma alegria íntima, fundamentando a prática de boas ações, esse sentimento é “estético e patológico” (Kant, 2017, apud França, 2023, p.106). Por esse viés, entendo que, no romance, Brás Cubas e os demais personagens da obra vão na direção contrária as ideias de Kant, já que

tanto Brás como boa parte dos personagens do romance, ao praticarem boas atitudes, parecem estar agindo de forma virtuosa e ética, transmitindo, assim, um efeito estético de que estão sendo éticos. No entanto, as atitudes, em sua maioria, são baseadas no ganho particular, no amor da glória pública. Desta forma, aparentam-se como éticas; no entanto, uma vez que não são feitas por dever, são apenas estéticas. (França, 2023, p.106).

Nesse capítulo, reflito de forma pormenorizada sobre o jogo entre a ética e a estética apresentado na narrativa, no comportamento dos personagens. Sobre esse aspecto, considero que:

A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014) mostra, por meio da vida dos personagens, uma sociedade que mantém relacionamentos alicerçados em um jogo de conveniências e aparências. A partir do que é contado pelo narrador-defunto, vejo que, tanto ele, como protagonista, quanto as pessoas de seu meio agem sempre de modo a conquistar algum benefício próprio. As ações, mesmo as mais simples, não são espontâneas, não visam um bem comum e não tem pureza de propósito. São atitudes tomadas a fim de receber algo em troca ou até mesmo para que o sujeito se sinta grande aos próprios olhos. Em outras palavras, sintam-se superior aos demais. Não são atitudes éticas por uma perspectiva kantiana, pois a ética em Kant, como dito no tópico anterior, não admite qualquer sentimento de alegria ou benefício próprio por fazer o que é correto. Deve-se fazer o correto porque é o dever. No entanto, o desejo de ser bem-visto pela sociedade faz com que essas pessoas ajam de modo que pareçam fazer o correto porque são pessoas boas e virtuosas. É essa a sensação que querem causar aos olhos da sociedade. Uma sensação puramente estética e que está no âmbito das aparências. (França, 2023, p.108).

O capítulo apresenta vários exemplos das situações da vida de Brás e seus contemporâneos que demonstram esse jogo entre o que é ético e o que é estético e acredito acontecer no romance. Não há como citar todos no artigo, no entanto estão disponíveis na dissertação defendida. Gostaria de reiterar aqui que, o objetivo, em momento algum, é julgar se o comportamento das personagens realmente é ético ou não, mas mostrar o jogo de aparências, tanto dentro da obra, entre os personagens, e fora dela, entre o narrador e o leitor. A partir de um discurso e comportamento dúbio quer se parecer ético aos olhos dos outros, porém ao mesmo tempo é confessado que o que importa é apenas o benefício que resultará das boas ações. Brás afirma, em certo momento, que “o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã” (Assis, 2014, p. 209). Por essa afirmação, entendo que o narrador-defunto está sugerindo que, ainda que a motivação de uma ação pareça indigna aos olhos dos outros, pode ser gerado um bom resultado, um resultado de virtudes e essa é sua filosofia de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, ressalto que o objetivo nessa dissertação foi mostrar como os personagens da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2014) procuram criar uma imagem virtuosa para si por meio de uma espécie de jogo entre a ética e a estética, jogo este que se desenrola no romance. Sendo assim, observo na obra que

embora os personagens queiram parecer virtuosos, as atitudes deles não têm “pureza de propósito” e são motivadas apenas pelo amor da glória pública. A partir da constatação, compreendo que essas atitudes não têm uma preocupação ética, segundo a concepção kantiana; visto que, a ética, para Kant, não admite que haja quaisquer motivações nas atitudes das pessoas, além do dever. Contudo, no romance, há uma preocupação com a imagem que se quer mostrar à sociedade, visto que os personagens querem parecer virtuosos aos olhos das outras pessoas. Essa preocupação, na verdade, é estética, pois está no âmbito da sensação que se quer causar ao outro nas relações estabelecidas em sociedade. Sendo assim, há uma construção estética de virtude que carrega a aparência ética, já que quem está de fora não pode mensurar a motivação ética ou não de um ato, pois não há como saber as intenções que habitam o íntimo de cada personagem. É o narrador que conta ao leitor essa dicotomia apresentada no comportamento dos personagens da obra. (França, 2023, p.125).

Alfredo Bosi, na obra *O Enigma do Olhar* (2007) afirma que o olho crítico de Machado de Assis “penetra seu objeto e o transcende” (Bosi, 2007, p. 48). Diz ainda que o objeto de análise do escritor é o comportamento humano. Machado observa o comportamento dos homens de seu tempo, com os quais conviveu e retrata em suas obras. Essa retratação nos faz pensar em questões da existência humana. A preocupação com o olhar alheio demonstrada na obra é uma questão da existência humana. Essa preocupação é que faz com que os sujeitos camuflam quem realmente são, procurando sempre criar uma imagem diferente aos olhos dos outros. O anseio de alcançar a glória pública, a fama também é uma questão do humano que muitas vezes é camuflada por não parecer ético ser um sujeito ambicioso. Essas e muitas outras questões podem ser evidenciadas no romance aqui analisado.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BARROSO, Maria Veralice; OLIVEIRA, Sara Lelis de. Leitor-pesquisador. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. (org.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Volume 1. Brasília: Verbena, 2019. p. 115-123.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução: Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL**. Tradução: João Ferreira de Almeida. Deerfield, Florida: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1995, p. 291-343.
- BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CUNHA, Antônio Geraldo Da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FRANÇA, Nariella Alves Pereira de. **Uma estética do virtuosismo em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UnB, 2023, 130p.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Tradução: Monique Hulshof. Petrópolis: Vozes, 2017.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, Gyorgy. **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de ética: de Platão a Foucault**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

OLIVEIRA, Priscila Cristina Cavalcante. Narrador Filosófico. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. (org.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Volume 1. Brasília: Verbena, 2019. p. 137-147.

PAVIANI, Jayme. **A Racionalidade Estética**. 1ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.

ROUANET, Sérgio Paulo. A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. **Teresa: revista de Literatura Brasileira**. Universidade de São Paulo, n. 1. São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial, 2006, p. 318-338.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

VALLS, Álvaro L. M. **O que é Ética**. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2016.

DECIFRA-ME OU TE DEVORO:
A SOCIEDADE PÓSTUMA DE MACHADO DE ASSIS

*Rebeca Maria da Silva Lima*¹

*Letícia Teixeira Torres*²

*Luiz Gustavo Oliveira Rodrigues*³

*Laura Gabrielly dos Santos Sousa*⁴

*Dirce Maria da Silva*⁵

INTRODUÇÃO

A obra “Memórias Póstumas de Brás Cubas” de Machado de Assis, lançada em 1881, nos leva a ponderar sobre a morte como um tema principal, ao mesmo tempo que assinala a transição literária do Romantismo para o Realismo no Brasil.

Este período foi profundamente influenciado por eventos históricos e mudanças sociais significativas, refletindo as transformações políticas e culturais do país. A obra de Machado de Assis exemplifica essa transição ao incorporar elementos críticos da sociedade brasileira, questionando convenções sociais e valores da época, ao se utilizar do elemento “morte” como ferramenta narrativa para explorar a hipocrisia e a vaidade humanas, oferecendo assim uma visão satírica e realista da sociedade.

A fim de compreendermos as relações da obra de Machado de Assis com o período histórico vivenciado por ele, necessitamos primeiro entender como se constroi a relação entre a História e a Literatura.

1 Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Piauí - UFPI.
E-mail: rebecaslima0@gmail.com.

2 Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Piauí - UFPI.
E-mail: tleticia753@gmail.com.

3 Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Piauí - UFPI.
E-mail: luizgor16@ufpi.edu.br.

4 Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Piauí - UFPI.
E-mail: laura.sousa2@ufpi.edu.br.

5 Doutoranda em Estudos Literários Comparados na Universidade de Brasília (PósLit/UnB), na Linha de Pesquisa Literatura e Sagrado. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade UnB (GPLE/UnB), desde 2017. Mestre em Direitos Humanos/Ciência Política (Unieuro/DF). E-mail: profdircesalome2@gmail.com.

As construções narrativas da História são reconfigurações de uma experiência temporal. O trabalho do historiador é reconstruir o passado, satisfazendo o “pacto de verdade” que estabeleceu com o leitor, e construindo na narrativa um terceiro tempo, que não se situa nem no presente da escritura e nem no passado do acontecido. O tempo histórico então é uma ficção do historiador, que por meio da intriga, refigura, isto é, representa imaginariamente o passado. Esse narrador-historiador vai se valer de provas - os indícios, cuidadosamente pesquisados, selecionados e dispostos em uma rede de analogias e combinações, de modo a revelar significados – que, até mais do que explicar, operam como recurso de autoridade à fala do historiador. O uso de fontes valida o discurso da narrativa escrita, evidencia sua erudição e seu comprometimento com a pesquisa da História e o “pacto com a verdade”, convencendo o público, ouvintes e leitores da veracidade do escrito e fidelidade dos acontecimentos narrados.

Relacionar a literatura e a História mostrava-se um desafio aos historiadores. Todavia com a “virada linguística⁶” e com o surgimento da Nova História Cultural, passou a ser possível colocar à prova os fatos, por meio das fontes utilizadas na produção historiográfica. Por muito tempo a literatura foi tratada como mera ficção, não podendo ter qualquer relação com a História, visto que esta era vista como a produção da verdade, enquanto a literatura estava presa ao “mundo da fantasia”. Como cita Durval Muniz de Albuquerque:

A História seria discurso que fala em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista. A Literatura estaria mais identificada com as paixões, com a sensibilidade, com a dimensão poética e subjetiva da existência, com a prevalência do intuitivo, do epifânico. Só com a Literatura ainda se pode chorar. A História masculinamente escavaria os mistérios do mundo exterior, iria para a rua ver o que se passa; a Literatura ficaria em casa, perscrutando a vida íntima, o mundo interior, femininamente preocupando-se com a alma.⁷

Apesar dessa diferenciação, no século XX o ficcional passa a ser pensado como repertório para a pesquisa histórica, como registros dos modos de pensar de uma dada sociedade, uma vez que por mais ficcional que seja uma obra,

6 RORTY, Richard. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. University of Chicago Press, 1967. “A “virada linguística” refere-se a uma transformação significativa nas ciências humanas e sociais, ocorrida no século XX, que enfatizou a linguagem como central na construção do conhecimento e da realidade. Esse movimento destacou que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas também uma estrutura que molda nosso entendimento do mundo. Influenciada por filósofos como Ludwig Wittgenstein e Ferdinand de Saussure, a virada linguística teve impacto profundo na história, filosofia, na antropologia, na psicologia e na teoria literária, alterando a forma como os conceitos de verdade, significado e interpretação são compreendidos”.

7 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História e literatura: uma questão de gênero?*, 2007.

ela possui vestígios do real. Nesse sentido, para compreender o romance como fonte literária, é essencial estabelecer uma via de mão dupla: a literatura informa a história, mas a história também molda a literatura, criando uma relação inevitável e interdependente.⁸

Como mencionado anteriormente, a interseção entre História e Literatura tornou-se uma linha de pesquisa recente dentro da historiografia, especificamente na Nova História. Esse campo emergiu com o objetivo de iluminar aspectos negligenciados na escrita da História Ocidental, que foi fortemente influenciada pelo positivismo da *École des Annales*⁹. Mas, o que permanece invisível nas narrativas históricas tradicionais?

Nos romances, a morte é abordada de diversas maneiras. Na História, não é diferente: pode ser vista como o clímax e a derradeira representação de figuras humanas emblemáticas, mas dependendo do autor da narrativa, pode também ser relegada a um mero detalhe. Nesse contexto, História e Literatura emergem no século XX como ferramentas para trazer emoção e vivacidade ao que poderia ser pacato.

Afinal, a História tradicionalmente representava uma escrita voltada para a erudição e a intelectualidade, enquanto a Literatura funcionava como uma ferramenta para enriquecer o intelecto dos literatos. Nesse contexto, surge a questão de como abordar as fontes: a literatura pode ser considerada uma fonte historiográfica? O que define um objeto como fonte nos estudos que exploram a morte como narrativa?

Nesse sentido, a literatura brasileira do século XIX oferece um exemplo vívido dessa interseção. Durante esse período, o país passava por profundas transformações políticas e sociais, incluindo a transição do sistema monárquico para a República, o fim da escravidão e o crescimento urbano. Os movimentos literários do Romantismo e Realismo capturaram e refletiram essas mudanças. E a obra “Memórias Póstumas de Brás Cubas” destaca-se como um marco dessa evolução literária.¹⁰

Ao considerar a obra de Machado de Assis, História e Literatura surgem como ferramentas para analisar esse romance como uma reflexão sobre a

8 QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. História e literatura, 2006.

9 BLOCH, Marc. Apologia da História, ou, Ofício de Historiador. Zahar Editores, 2001. “A Escola dos *Annales*, fundada na França em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre, revolucionou a historiografia ao propor uma abordagem interdisciplinar e ampla do estudo da história. Em vez de focar apenas em eventos políticos e militares, os historiadores dos *Annales* enfatizaram a importância das estruturas sociais, econômicas e culturais de longa duração. Eles valorizaram fontes variadas e métodos inovadores, integrando conhecimentos oriundos da geografia, antropologia, sociologia e psicologia para oferecer uma compreensão mais completa do passado”.

10 QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. História e literatura, 2006.

sociedade brasileira, a perspectiva do autor sobre ela, e como é possível explorar a história do Brasil através do estudo da morte na sociedade brasileira.

Para enriquecer nossa análise, recorreremos às ideias de Michel de Certeau, cuja obra *“A invenção do cotidiano”* propõe que a vida é um campo de resistência e criatividade, onde os indivíduos negociam e resistem às estruturas de poder e moldam a sociedade.¹¹ Sua análise das práticas diárias e das táticas empregadas pelas pessoas comuns para navegar e subverter essas estruturas proporciona uma lente única para interpretar a obra machadiana.

Certeau nos ajuda a entender a abordagem de Machado de Assis ao explorar como as ações cotidianas dos indivíduos podem revelar as dinâmicas de poder e as contradições sociais. Brás Cubas, em sua condição de defunto autor, observa e relata as ações e comportamentos de seus contemporâneos com olhar crítico e irônico. Essa observação permite uma análise das práticas e das táticas de resistência e conformidade a normas sociais e culturais, por exemplo, representadas na maneira como os personagens lidam com situações como o casamento, a riqueza, a política e a moralidade, vistas como práticas que oscilam entre a aceitação e a subversão das expectativas sociais.

Portanto, iremos analisar o “defunto autor” como um ser social e a morte como uma faceta do cotidiano, frequentemente negligenciada no contexto social, por ser vista como o fim do indivíduo, considerado o “esqueleto” da sociedade. Machado de Assis, por meio de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, nos convida a refletir sobre como a morte não é o ponto final, mas um ponto de partida para discussões mais profundas sobre a natureza humana e as estruturas sociais.

Esta obra proporciona oportunidade única para examinar como a sociedade brasileira do século XIX encarava a morte e como as práticas e crenças em torno dos finados influenciavam a vida cotidiana. Exploraremos como a morte se entrelaça com as dinâmicas sociais, culturais e políticas da época, revelando contradições e complexidades de uma sociedade em transformação.

Através desta análise, veremos como Machado de Assis utiliza a morte para criticar e expor as falácias e hipocrisias de sua época, oferecendo uma visão atemporal e incisiva da condição humana.

A SOCIEDADE DOS FINADOS

A morte, como um tema profundo de reflexão sobre as experiências positivas e negativas da vida, está presente em todos os aspectos singulares da existência humana, seja como temor, raiva, anseio ou como um fim inevitável. À medida que o fim absoluto permeia a gradual percepção do envelhecimento

11 CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

imaterial, é crucial observar que uma perspectiva brasileira e secular não apenas influencia, mas também define os ritos e crenças funerárias que cercam a morte neste mundo terreno.

Sobre as concepções de vida após a morte presentes no imaginário africano e português, que são fundamentais para o imaginário brasileiro, há muito a se dizer. Em ambas as tradições, cerimônias de despedida eram realizadas, incluindo vigílias onde se comia e bebia, na presença de sacerdotes, familiares e membros da comunidade¹². Esses rituais são formas de honrar a passagem da vida, seja por medo ou por reverência aos falecidos.

Considera-se os finados como representações da passagem do tempo, compreendidos como o momento final, marcados pela fatalidade divina (dependendo das causas e crenças). Mas o evento não se limita apenas à hora da morte e ao inevitável afastamento que encerra a vida terrena. Engloba também os preparativos anteriores que tornam a morte o passo mais complexo da existência, onde as crenças sobre o que ocorre após a vida são moldadas pelos vivos. Olhando para as culturas africana e portuguesa, encontramos a ideia de que o indivíduo deve se preparar para a morte, ajustando sua vida, cuidando dos seus santos de devoção ou realizando sacrifícios em honra aos seus deuses e ancestrais.¹³

A partir dessas concepções religiosas, o caminho espiritual se desdobra em uma intrincada série de preparativos. Partindo do princípio imaterial do ser, o temor do fim absoluto se envolve na ideia de uma forma de imortalidade, onde os mortos permanecem vivos em um plano espiritual. Nesse contexto, se há vida após a morte, não há um fim absoluto; os falecidos continuam existindo na sociedade dos finados, que inclui santos, antepassados e espíritos errantes, exorcizados ao amanhecer. Todos eles habitam um limbo presidido pelos vivos, responsáveis por discernir entre a loucura e a razão. Nesse sentido, Brás Cubas questiona-se sobre quais seriam os papéis desempenhados pelos seres não terrenos.

Nesse contexto, reafirmar a existência de uma comunidade de finados ressalta a importância das práticas mortuárias que antecedem a morte. Elas não apenas governam o destino dos vivos, mas também garantem que o indivíduo não seja pego de surpresa pelo fim, permitindo-lhe prestar contas aos sobreviventes e instruí-los sobre como lidar com seu corpo, alma e bens terrenos¹⁴.

Isso reflete a noção cultural, amplamente promovida pela Igreja Católica, de caridade, arrependimento antes da morte e boas obras durante a vida, frequentemente realizadas quando o moribundo se aproxima do plano espiritual.

12 REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, 2017.

13 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de., p. 112. Op. cit. n. 6

14 QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita, p. 115. Op. cit. Nota n. 7.

Assim, *a comunidade dos finados* é verdadeiramente a terra dos vivos, reforçada por todos os preparativos ao longo da jornada terrena: o arrependimento, a ansiedade, a caridade, a lembrança dos menos favorecidos e a redação de um testamento.

O testamento configura outro viés dos ritos fúnebres, enquadrando-se na decisão do moribundo sobre como prestar os devidos cuidados ao seu partir. O moribundo, em função da dinamicidade da sociedade, espreita-se em um não lugar entre viventes e falecidos. Sobre ele permeia a evidente marca da partida breve, novamente destacando a morte antes do morrer. A unção dos enfermos, por exemplo, configura-se como importante sacramento presidido pela Igreja Católica, objetivando a saúde da alma.

Baseando-se neste passo sacro do catolicismo, o moribundo morre antes do morrer, ao mesmo tempo em que se prepara para a morada eterna e divina. A crença atribui sentido ao temor das últimas horas, marcada, não pela certeza da viagem para o eterno, mas pela certeza da partida, pressuposto comum da morte como única e universal certeza humana, o que induz os vivos a prepararem-se com antecedência para sua chegada, almejando a tranquilidade serena do túmulo.

Do túmulo emerge o grande arquétipo do imaterial que marca a passagem dos vivos: o epitáfio. Nele se expressa o último desejo dos falecidos, a lembrança, um permanecer etéreo no mundo dos mortais. É através desta porta das sepulturas que o defunto eterniza sua morte, seja em uma frase, um nome, uma data, um repouso, contrastando sua existência com a ideia de morte absoluta. Pois, além da alma, pode-se deixar para trás suas palavras, como bem expressou Manuel Bandeira: *“Morrer tão completamente que um dia, ao lerem o teu nome num papel, perguntem: ‘Quem foi?’...”*¹⁵.

O epitáfio tem como propósito imediato a última referência ao indivíduo, e em sua capacidade absoluta de preservar as almas dos falecidos, também preservou a de Brás Cubas, tornando suas Memórias Póstumas um epitáfio perpétuo. A filosofia dos epitáfios revela socialmente quem foi o falecido, distinguindo aqueles que têm apenas uma sepultura comum, onde o anonimato da decomposição revela sua insignificância.

Assim, a sociedade dos finados revelada por Machado de Assis no moribundo Brás Cubas reflete a vida social imperial brasileira, onde o defunto autor, pertencente à elite, nos surpreende ao ser tratado como um moribundo imoral, alguém que não trabalha e cujo desaparecimento social não afeta a vida cotidiana. Essa é uma ironia literária machadiana que critica a parcela social daqueles considerados dispensáveis à morte.

15 Escritas. A Morte Absoluta. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/1712/a-morte-absoluta>. Acesso em: 4 jun. 2024.

Brás Cubas pode ser visto, nesse sentido, como um modelo social que o autor idealizava como o padrão de cidadão da elite: alguém que, por falta de maturidade nas ideias, brincava com Prudêncio, seu escravo, como se fosse um cavalo, uma figura que poderia montar. No entanto, à medida que amadurece suas ideias por meio da filosofia, ele passa a enxergar a sociedade de outra forma. Assim, os finados oferecem um sinal aos vivos.

BRÁS CUBAS E A MORTE NUNCA ABSOLUTA

*Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas.*¹⁶

O “defunto autor” se apresenta inicialmente como morto, decomposto, frio e finado. Brás Cubas esclarece, em seu epitáfio, questões pertinentes à sua morte, e não à sua vida. Em sua dedicatória nostálgica, oferece aos vivos o temor da morte, pois lhe cabe o papel de romper o silêncio dos moribundos, que é, e não pode deixar de ser, obscuro. Portanto, censurado, privado da linguagem, envolto em uma mortalha de silêncio: inominável¹⁷. No entanto, o inominável de Brás Cubas tornou-se um mero acréscimo em sua trajetória, pois, como morto, ele não tem mais o que temer.

É por meio desse obscuro e inominável que Machado de Assis transforma sua narrativa no túmulo de um moribundo, começando com a afirmação: “Morto! morto!”, pelas palavras de Virgínia e do próprio Brás Cubas: “Eu não sou propriamente um ‘autor defunto’, mas um ‘defunto autor’”¹⁸. Suas palavras e percepções estão impregnadas do profundo exílio em que se encontra, permitindo-lhe narrar ao leitor a única experiência humana vivida apenas uma vez, no auge do último suspiro, envolta pelas práticas do luto.

Brás Cubas existe entre os dois extremos da condição mortal, em uma sociedade que, no final do século XIX, começa a impor o capitalismo aos indivíduos. Ele se torna um paciente longo, falecendo de pneumonia, ou, como ele próprio diz, devido a um emplasto anti-hipocondríaco. Suas condições mortuárias são destacadas em sua própria narrativa, onde afirma: “Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos. Era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos”¹⁹.

Compreende-se tal condição, para a época do ocorrido, como “um bom morrer”, pois uma boa morte era sempre acompanhada por especialistas em bem morrer e solidários espectadores. Logo, não foi vivida na solidão²⁰.

¹⁶ ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Lafonte, 2019.

¹⁷ CERTEAU, Michael. A invenção do cotidiano. *In*: O inominável: morrer.

¹⁸ ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Lafonte, 2019. p. 15

¹⁹ ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas, p. 15. Op. cit. 15

²⁰ CASCUDO, Luís Câmara. Sobre “morte bonita”. *In*: Dicionário do Folclore Brasileiro.

Mas o defunto autor também afirma a condição solitária de seu enterro, sem ressentimento pela morte. Ele descreve a cena como marcada por uma chuvinha miúda, triste e constante, que atraiu um fiel à beira de sua cova, tomado pela melancolia que os funerais trazem. A ocasião era permeada por promessas de fidelidade ao falecido e pela noção cristã de perdão, para que a alma pudesse seguir em paz.

O inverso também é verdadeiro, pois dívidas antigas, já esquecidas até pelos credores, são lembradas na hora da morte²¹. De fato, Brás Cubas lembra claramente das vinte apólices que deixou para um bom amigo. No entanto, como um desconstrutor de tabus fúnebres, ele não expressa arrependimento em suas palavras, embora admita que essas questões financeiras fizeram parte de seu fim, sendo um dos motivos que o levaram ao desconhecido morrer.

Tampouco lamenta partir devendo algo a alguém, o que diverge significativamente dos ritos estabelecidos pela Igreja Católica, que dominava os preceitos fúnebres da época, visando evitar que alguém partisse para o outro plano com dívidas não quitadas. Em contraste, destaca-se as súplicas de Santo Agostinho pela alma de sua mãe recém-falecida e as palavras de Jacques Le Goff: “*Eis que ela praticou a misericórdia e de todo o coração perdoou as dívidas de seus devedores. Perdoa-lhe tu também as suas dívidas, que ela própria contraiu durante tantos anos depois da ablução da salvação! Perdoa, Senhor, perdoa-lhas!*”²²

Seja pelas dívidas ou pela caridade, ambos se apresentam como apelos silenciosos por um bom morrer, sob o desejo de perdão e súplica nascidos de preceitos religiosos. Qualquer ato de caridade era uma expressão de amor a Deus, um sentimento indispensável à salvação²³. Essa salvação se manifesta como o principal objeto de temor cristão, não apenas o medo da morte, mas também do que existe além, em um inominável e desconhecido inferno ou purgatório.

Desse medo intrínseco e mortal, emergem duas importantes concepções. Primeiramente, no cristianismo, destaca-se a figura central de Jesus Cristo, milagroso em todos os seus atos e detentor do milagre da ressurreição. Ele trouxe Lázaro de volta dos mortos e, posteriormente, a si mesmo, rompendo o limiar entre a vida e a morte, o que representa seu maior ato no plano terreno.

Em segundo lugar, a partir dessas crenças e concepções sociais, pautadas no medo e na adoração, surge entre os homens o desejo de alcançar um *status* semelhante. Imortalizar-se é vencer a morte, manter seu corpo a sete palmos do

Brasília, 1972. I. p. 573.

21 REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

22 LE GOFF, Jacques. O Nascimento do Purgatório. Lisboa: Estampa, 1 ed. 1981. p. 87

23 REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

chão, mas sua existência viva eternamente, livre da carne. Retomando o poema de Manuel Bandeira, a morte absoluta ocorre ao “morrer mais completamente ainda - sem deixar sequer esse nome”²⁴. No entanto, o oposto também é verdadeiro: não morrer de forma absoluta é existir em outro lugar, é perpetuar-se em outro lugar. Essa é a essência dos epitáfios, a essência de Brás Cubas, um “defunto autor” que jamais morrerá por completo.

Ao abordar a morte do “defunto autor” sob uma perspectiva inteligível da consciência humana, Brás Cubas oferece em suas reflexões e memórias os pensamentos que martelavam sua mente doente. Entre várias imagens, destaca-se seu marcante encontro com uma figura imponente. Esta, apresentando-se com vigor, se autodenomina Natureza, ou Pandora: “Sou tua mãe e tua inimiga”²⁵.

Apesar de sua posição, neste ponto, Machado de Assis emerge como a mente por trás desta grande fábula, explorando através do defunto autor e da figura de Natureza, ou Pandora, o que uma mente moribunda poderia encontrar em seu estado mais puro de transição entre a vida e a morte, durante as horas de alucinação.

Aproximando-se da hora da morte, mesmo antes do momento preciso em que o coração cessa de bater e os pulmões param de inalar oxigênio, uma série de eventos ocorre no corpo e na mente do moribundo, manifestando-se através de desejos, prazeres, aceitação, medo, dúvida ou mesmo desespero.

Brás Cubas nos proporciona a experiência de compreendê-lo quando a morte o alcança. Ele registrou em suas memórias: “De certo ponto em diante, chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava em meu peito com ímpetos semelhantes aos de uma vaga marinha, minha consciência esvaía-se, eu mergulhava na imobilidade física e moral, e meu corpo transformava-se em planta, pedra, e coisa nenhuma”²⁶.

Nesse sentido, Machado de Assis e Brás Cubas assumem uma nova função: a de romper com tabus sobre a morte. Com a coragem de um Brás Cubas falecido, detalham sua partida física em frases simples, expressando suas opiniões tanto como aquele que morre quanto como aquele que narra, carregando o peso da certeza.

Por outro lado, Machado de Assis, enquanto autor vivo, contrastando com seu personagem, não pode evitar escrever baseando-se em suas suposições sobre como seria o momento da morte.

Assim, a escrita e o livro se articulam como um espaço para além do medo, permeado pelo campo tácito da literatura, onde a imaginação abraça as concepções do autor, seja ele vivo ou morto. Isso nos leva de volta ao universo da mente

24 BANDEIRA, Manuel. A Morte Absoluta. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/1712/a-morte-absoluta>. Acesso em: 4 jun. 2024.

25 ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas, 2019.

26 ASSIS, Machado de. Op. cit. Nota n. 16.

moribunda de Brás Cubas, onde, confrontando-se com Natureza, ou Pandora, ele responde: ‘Vamos lá, Pandora, abre o ventre e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me.’”. Divertida é a vida, compelida também pelo inegável fato de existir para devorar ou ser devorada. É assim que ela se apresenta neste universo que Brás Cubas nos revela, com Natureza, Pandora, Vida e seu outro lado, a Morte.

Retomando o momento em que Brás Cubas idealiza seu emplasto, a questão o toma por um momento: *‘decifra-me ou devoro-te’*. Enquanto enfrenta essa mulher durante a enfermidade final de sua vida, Brás Cubas não consegue decifrá-la e, quase que de bom grado, é devorado por ela. Ele é um defunto consciente de suas realizações e fracassos, não apenas ao longo de sua própria vida, mas como representação de toda a humanidade.

Ele não a decifrou enquanto vivo, nem o fez após a morte, mas afirmou, no fim de seu epitáfio, a mais pura convicção de seu ser: *‘Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria’ — a miséria humana e secular, refletida nas negativas de sua existência.*”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, exploramos “Memórias Póstumas de Brás Cubas” através da ótica da morte. Ao utilizar a morte como um ponto de partida, Machado de Assis rompe com as convenções narrativas e apresenta uma análise inusitada, divertida e singular da sociedade brasileira do século XIX. Esta abordagem nos permitiu conectar a obra com as transformações literárias da época e com o contexto histórico e social em que foi escrita.

A perspectiva do “defunto autor”, livre das restrições da vida, oferece uma crítica mordaz e irônica à sociedade, revelando suas hipocrisias e vaidades. A morte, nesse contexto, não é o fim, mas uma ruptura que permite análise descompromissada das convenções sociais.

Além disso, ao considerar o contexto histórico do final do século XIX, marcado pela abolição da escravidão e a transição do Império para a República, compreendemos como a obra reflete e critica as tensões e contradições de uma sociedade em transformação.

As questões sociais, econômicas e políticas da época são tecidas na narrativa de Machado de Assis, oferecendo reflexões sobre injustiças e desigualdades que permeavam a sociedade brasileira.

A ironia e o humor mordaz servem para desconstruir narrativas que se propõem dominantes, expondo verdades subjacentes do período. A morte de Brás Cubas permite ao autor adotar perspectiva distanciada e crítica, que desafia convenções sociais e literárias, revelando a falência moral e social das elites, ao mesmo tempo em que questiona valores e práticas da sociedade imperial brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. História e literatura: uma questão de gênero? In: **História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história.** Bauru: EDUSC, 2007.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Lafonte, 2019.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, Ofício de Historiador.** Zahar Editores, 2001.
- CASCUDO, Luís Câmara. Sobre “morte bonita”. In: **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Brasília, 1972.
- CERTEAU, Michael. A invenção do cotidiano. In: **O inominável: morrer.** Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 3 ed. 1998.
- BANDEIRA, Manuel. **A Morte Absoluta.** Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/1712/a-morte-absoluta>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório.** Lisboa: Estampa, 1 ed. 1981.
- QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. História e literatura. In: **Do singular ao plural.** Recife: Bagaço, 2006.
- REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX.** São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.
- RORTY, Richard. **The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method.** University of Chicago Press, 1967.

EIXO
DOM CASMURRO,
QUINCAS E ESAU E JACÓ

**DOM CASMURRO, DE VÍTIMA A ALGOZ
DE CAPITU: ECOS SOCIAIS DE UMA
NARRATIVA ENVENENADA**

Ana Paula dos Santos Claudino de Macena¹

Maria Stella Galvão Santos²

INTRODUÇÃO

Permanentemente perscrutado pela crítica literária, o romance *Dom Casmurro*, do escritor oitocentista Machado de Assis, permite vislumbrar estruturas sociais políticas, culturais e mesmo ideológicas do que se pode compreender como alicerces constitutivos da sociedade brasileira. Narrativa suporte do enigmático debate a respeito da possível infidelidade da personagem Capitu, *Dom Casmurro* vem há anos gerando intensos debates e dividindo opiniões tanto entre seus leitores como na crítica, que vem se debruçando, analisando e tentando pinçar elementos que possam embasar os mais diversos – e divergentes – pontos de vista.

Propomos, portanto, um ponto de reflexão que extrapola a centralidade do debate na questão que opõe Bento e Capitolina, atentando para a sensível agudeza machadiana em construir um romance que propõe tantas possibilidades quanto queira o leitor – ou mesmo a crítica. Empreendemos uma revisão do texto literário com o objetivo de trazer à luz os diálogos possíveis com a realidade brasileira no contexto de produção do romance. Sequencialmente, revisamos alguns textos de Robert Schwarz, em especial *A Poesia Envenenada de Dom Casmurro* (1991), ensaio que forma parte do livro *Duas meninas*, no qual o crítico literário pondera que os escritos de Machado de Assis devem ser encarados como armadilhas, uma vez que o leitor é, não raro, induzido a considerar caminhos que o próprio narrador/autor constrói por meio de enigmas retóricos. Também foram revisados aportes críticos como os de José Veríssimo (1929), Susan Lancer (1981), Antonio Candido (1995) e Alfredo Bosi (2015), entre outros que corroboram nossa perspectiva analítica.

1 Mestre em Teoria da Literatura (UEPB), doutoranda em Literatura Comparada (PPgEL UFRN). E-mail: ppaulamacena@hotmail.com

2 Doutora em Educação (UFRN-Universidad de Valencia), doutoranda em Literatura Comparada (PPgEL UFRN). E-mail: stellag@uol.com.br.

DOM CASMURRO: PAPEL DE VÍTIMA, MAS TAMBÉM ALGOZ

A obra *Dom Casmurro* (1899) se insere no que a crítica moderna classifica de trilogia realista, da qual fazem parte as obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891).

Dom Casmurro apresenta como espécie de provocação inicial a possibilidade de traição da personagem feminina principal, Capitu, esposa de Bentinho. Vale salientar que esta possibilidade é uma leitura contemporânea, pois, durante longo tempo, a gravidade do discurso do narrador/autor Bento Santiago ofereceu suficiente credibilidade aos leitores e mesmo para a crítica literária quanto ao papel atribuído à personagem feminina. Como lê o crítico literário José Veríssimo:

É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitara com a sua faceirice calculada, com a sua profunda ciência congênita de dissimulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com o seu temperamento pacato. Ela o enganara com o seu melhor amigo, também um velho amigo de infância, também um dissimulado, sem que ele jamais o percebesse ou desconfiasse. (Veríssimo, 1929, p. 186).

Em *A História da Literatura Brasileira* (1929), o canônico crítico literário elabora um breve resumo da obra considerando como verdade absoluta a infidelidade da personagem Capitulina. Veríssimo – e tantos outros até cerca dos anos 1990 – quase sempre aceitaram a primeira e mais convincente narrativa: a de Bentinho, autor autodiegético que anuncia ao leitor o abandono da monotonia que o exauria na velhice para reconstituir episódios de sua vida. Como anunciado no texto:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. [...] vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (Assis, 2002, p. 15).

Um crítico literário da envergadura de Alfredo Bosi não teve dúvida em vaticinar acerca de Bentinho Santiago: “É a história de um ciumento que destruiu a própria vida” (2015, p. 446).

Bento Silveira, filho de Pedro de Albuquerque Santiago e de Dona Maria da Glória Santiago, alcunhado Dom Casmurro, decide em sua velhice narrar os acontecimentos de sua vida.

A ideia o deixa eufórico, mas também fica claro que, sendo reminiscências, nada é tão exato. Trata-se de uma evocação, afirma o autor, desta maneira lançando às favas a veracidade do relato. De fato, o texto machadiano dialoga, nesta obra, com a narrativa de caráter memorialista que vinha se estabelecendo como uma tendência no Brasil nas últimas décadas do século XIX. Segundo o crítico Paulo

Bungart Neto (2011), durante o Romantismo, cresceu a quantidade de textos nas letras brasileiras que se pautavam pelo registro de eventos e de reminiscências autobiográficas e de como estas se relacionavam com o contexto nacional. Nesta mesma direção caminha Alfredo Bosi (2015, p. 445) ao pontificar que a gênese da narrativa está na transformação de Bentinho em Dom Casmurro, portanto, na composição da memória em motor da própria história.

Dessa forma, Machado de Assis acerta também em oferecer ao seu personagem/narrador o tom memorialístico. Isso porque sendo Bentinho apresentado como um erudito e alguém que domina uma retórica que se esmera em detalhes e é reforçada por conhecimentos diversos, deste modo se supre a imprecisão das memórias evocadas pelo personagem: “[...] o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui [...] e de memória, conservo alguma recordação [...]” (Assis, 2002, p. 14-15).

Um homem bem estabelecido socialmente, religioso, oriundo de uma boa família, advogado instruído, filho carinhoso e marido exemplar. Um homem comedido. Entrelinhas que, mesmo de maneira sutil, agregam às memórias difusas de Bentinho o selo de autenticidade reclamado pelo personagem em sua defesa. Sob esta perspectiva podemos entender o que propõe Roberto Schwarz, quando sugere uma leitura a contrapelo. Uma análise da obra que considere outros planos da narrativa, que entenda que também existe – e seria a mais provável – a possibilidade do réu, na verdade, ser o culpado (Schwarz, 1991, p. 85).

Vale assinalar o que Schwarz aponta como necessária mirada externa. Ele aponta como a crítica literária norte-americana Helen Cadwell, em seu texto *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), aponta para fatores que, como parte constitutiva de uma conjuntura social inserida na obra, saltam à vista de um leitor mais atento:

Punha a descoberto o artifício construtivo da obra, a ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona. No básico, a charada literária que Machado armara estava decifrada”. (Schwarz, 1991, p. 86)

Impossível desconsiderar, portanto, a exímia habilidade de Machado de Assis em arquitetar cenários, plantar falsas pistas e induzir seu leitor desavisado por caminhos aparentemente óbvios. Mesmo porque, contemporâneo dos romances policiais, dos livros de mistério e de detetives, o bruxo do Cosme Velho, aparentemente saturado ou por qualquer outra motivação pessoal, também ironizava e fazia uso das estruturas desses gêneros em seus textos.

Um exemplo a ser considerado é o conto *Os Óculos de Pedro Antão*, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em 1874. O breve conto trata

de um jovem, José Mendonça, que recebe uma herança de seu tio Pedro Antão. Ele convida seu amigo Pedro para abrir a casa de seu falecido tio e ter uma ideia do que lhe coubera como sobrinho-herdeiro. Entretanto, uma série de objetos e situações curiosas leva os dois jovens a ir desenvolvendo possibilidades as mais detetivescas possíveis para explicar o cenário que encontram. Em busca de provas, finalmente descobrem que tudo fora apenas artimanhas do finado tio para enredá-los em uma aventura ao estilo das que lera ainda vivo:

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história. (Assis, 1956, p. 80).

Desenhar a vida de maneira mais interessante por meio da literatura não é um recurso novo. Contudo, Machado de Assis explora esses artificios criando níveis de compreensão de suas enredadas narrativas ou apenas demonstrando seu domínio de estruturas que podem ser decisivas para a construção de significados e sentidos por parte do leitor.

Schwarz chama a atenção para o modo pelo qual John Gledson (1960), também crítico estadunidense, amplia o panorama proposto anteriormente por Caldwell, ao indicar que o discurso ativo de Bentinho não apenas expõe um direcionamento retórico no que diz respeito à interpretação, como também fala de organizações sociais que agora são mais complexas:

Atrás da agitação sentimental de primeiro plano, Gledson identifica a presença de interesses propriamente sociais, ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam intoleráveis. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise (Schwarz, 1991, p. 86-87).

Schwarz destaca que Gledson, desde seu distanciamento, entende uma complexidade maior que também flutua na obra, mas que foi passando despercebida ao longo de décadas. Significa que durante um considerável intervalo de tempo, as críticas dos comentaristas brasileiros sobre *Dom Casmurro* careciam deste olhar para uma sociedade pós-colonial [como a do século XIX] que, apesar de possuir estruturas muito rígidas, vivia uma série de mudanças que começavam a imiscuir-se no tecido social brasileiro.

No caso de Bentinho, fruto de um contexto social que sofria uma sensível transição de valores, ele lança sobre Capitu o estranhamento do que foge à sua estrutura familiar e social. Ela não se portava como a mãe, por exemplo, referencial feminino, sobretudo para o nosso autor-narrador, e tampouco era carola e recatada como a prima Justina, viúva que compartilhava a casa da família. Antes, Capitu representava toda a fascinação, voluptuosidade e vivacidade de espírito que as tais referências não possuíam:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo (Assis, 2002, p. 28).

A imagem referida é de uma Capitu ainda adolescente, mas será recorrente durante toda narrativa. O relato de Bentinho pressupõe a idealização desta figura no vigor da juventude, seu fascínio atribuindo-lhe a todo o tempo vivacidade, um espírito prático, sensualidade, magnetismo e certa dissimulação. E essas características, ao mesmo tempo em que servem de base para o estado mesmerizado dele, também acabam alimentando sua insegurança e ciúmes desmedidos: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança”. (Assis, 2002, p. 150).

Ciumento, casmurro, ressentido, idealizador, emocionalmente dependente, mimado e bom orador. Bento Santiago, dentro de seu próprio relato, deixa escapar suficientes elementos que nos permitem atribuir tais características à sua personalidade. Algumas confessadas por ele mesmo. Essa reflexão nos permite entender que assinalar essa perspectiva representa a oportunidade de reforçar releituras de uma canônica obra de Machado de Assis, não apenas indicando que um objeto artístico-literário se atualiza em suas leituras, como também indicando que seus significados não se esgotam com o transcorrer do tempo.

Assim, mesmo a Capitolina julgada culpada pela crítica das primeiras fases, é digna da desconfiança que o próprio Machado de Assis aponta como necessária para se encarar um texto literário. Ou seja, a abertura de interpretações e captura de elementos significativos e possíveis sempre se configurará como um caminho necessário: “Calcule agora o leitor o efeito deste escrito, espécie de dedo invisível que me deitava por terra o edifício da minha interpretação! Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências”. (Assis, 1956, p. 87).

CAPITU: ALGOZ, MAS TAMBÉM VÍTIMA

Figura chave da trama, a personagem Capitulina teria protagonizado o que possivelmente é o caso mais famoso de infidelidade da literatura brasileira. Faceira, misteriosa e dona de uns hipnóticos *olhos de ressaca*, Capitu é dotada de uma complexidade não percebida em outros personagens da trama:

[...] Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. [...] Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (Assis, 2002, p. 55).

Sendo esse ser misterioso e enérgico, Capitu se apresenta como epítome, uma figura icônica da representação feminina no século XIX, uma construção simbólica que resistiu ao tempo e ainda se observa nos dias de hoje. Isso por que Machado de Assis oferece a Bentinho não apenas o protagonismo e a autoria da narrativa, como constrói um universo discursivo de autoridade que valida seu relato e oferece ao leitor indícios suficientes para torná-lo crível.

Equivale a afirmarmos que, desde um plano analítico, a construção de Bento Santiago indica que ele é portador de elementos que socialmente o elevam e validam seu discurso. Homem, branco, cristão, abastado, advogado, cidadão exemplar, erudito. Na velhice, apodado com o título do romance. Ele relata ter recebido a alcunha de casmurro de um rapaz que leu versos enquanto ele, Bento, cochilava no trem a caminho do Engenho Novo. No dia seguinte, ganhou a boca do povo:

Alcançou os vizinhos que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. [...] Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio, por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. (Assis, 2002, p. 13).

Em contrapartida, tudo o que chegamos a conhecer, vislumbrar, seja da personalidade ou dos aspectos físicos de Capitu, são nada mais que evocações realizadas e filtradas pelo que este Casmurro deseja compartilhar, já entrado em anos. Ele, sob o intento de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 2002, p. 14), recorta imagens e recordações que respaldem sua postura diante dos eventos de sua vida. E isso, evidentemente, inclui Capitu. Como observado Roberto Schwarz (1991), a trama deste texto machadiano demonstra a necessidade de constante revisão dos textos canônicos, pois assim como as sociedades mudam e se atualizam, as possibilidades de interpretações também acompanham essa dinâmica.

Desse modo, precisamos levar em consideração que Capitu é uma personagem feminina caracterizada em uma época, por volta de 1890, momento

histórico em que finda a Monarquia – marco histórico do período pós-colonial brasileiro – e tem início a República no Brasil. A personagem se insere, portanto, no âmbito de construções sociais que exigiam mulheres exclusivamente dedicadas ao lar, sem muita erudição intelectual, frívolas, voltadas ao trabalho doméstico, boas mães, obedientes esposas e devotas religiosas.

Entretanto, há uma ruptura com a introdução do Capitalismo e o início do processo de urbanização do país, que permite às mulheres ascender a espaços e comportamentos antes considerados impróprios. E Capitu demonstra valores e uma personalidade que produzem incômodos na sociedade em que vivia, e igualmente em esferas mais conservadoras da atual.

Inteligente, perspicaz, vistosamente feminina, ela é uma personagem chave para resolver alguns dos dilemas éticos e entraves que impedem seu romance com Bentinho. E possivelmente sua pecha de dissimulada, entre outras motivações, surge dessa capacidade de conseguir encontrar formas de torcer, reconfigurar a rigidez de certos moralismos vigentes para alcançar seus propósitos, ao estilo apontado por Antonio Candido (1998) ao propor que os indivíduos [...] “encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores” (Candido, 1998, p. 45).

Logo, mais que portadora de desvios de caráter, Capitu mostrava ser alguém que entendia que podia – e deveria – lançar mão de sua engenhosidade para superar as limitações de sua condição de mulher naquele contexto. Ao longo do romance, quase sempre será ela quem toma à frente em situações que exigem uma resolução sagaz. Aliás, o próprio Bento por diversas vezes comenta que ela era dada a reflexões: “Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos” (Assis, 2002, p. 37). E essa capacidade de refletir resulta em visível incômodo, com o narrador trazendo reforços à caracterização dela como uma mulher ardilosa.

No capítulo XXII, por exemplo, a prima Justina elogia, mas também afirma que Capitu “era um pouco trêfega e olhava por baixo” (Assis, 2002, p. 43), no mesmo diapasão do agregado José Dias: “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação” (Assis, 2002, p. 45). Verdade seja dita: a descrição atribuída a José Dias plasmou-se de maneira mais recorrente no imaginário popular acerca desta personagem machadiana.

Características de personalidade que depõem, no texto, contra Capitu, em um homem seriam exaltadas e mesmo desejadas. A esse respeito a crítica norte-americana Susan Lanser postula em seu texto *The narrative act* (1981), que o [...] “gênero e outras categorias de identidade social podem afetar a

percepção da autoridade narrativa e da confiabilidade” (Lanser, 1981, p. 168), o que significaria dizer que o discurso de autoridade do autor ressalta, na personalidade de Capitolina, aspectos que confirmam as desconfianças, ciúmes e suspeitas de traição por parte do protagonista masculino. Por meio deste estratagema discursivo, a voz narrativa oferece a Bentinho um selo de validade argumentativa, incutindo a dúvida no leitor.

Ainda sobre construções sociais, será possível perceber outro importante argumento evocado na obra: o apelo religioso. Antes de qualquer coisa, entendamos que no rol de hábitos louváveis do cidadão respeitável [termo hoje atualizado para ‘cidadão de bem’, no contexto brasileiro] estava a devoção religiosa. Mais precisamente, consideremos que o catolicismo ainda exercia forte influência sobre a sociedade carioca oitocentista – contexto tanto de Machado de Assis como da obra *Dom Casmurro* –, o que vai ao encontro das proposições do filósofo e historiador romeno Mircea Eliade acerca da presença católica e da conjunção entre os extremos que a compõem: “O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo-real” (Eliade, 2008, p.18).

Esta oposição se consagra de maneira explícita no clássico machadiano com a clara demonização da figura feminina em contraponto à idealização da mãe. O narrador exalta reiteradamente a devoção religiosa encarnada na figura materna, temente a Deus, de fê pura e adepta das práticas religiosas. O que a leva a interceder pelo filho em perigo de morte na primeira infância, como ele explica nesta passagem: “Nem ignoras que a minha carreira eclesiástica era objeto de promessa feita quando fui concebido. [...] A promessa, feita com fervor, aceita com misericórdia, foi guardada por ela, com alegria, no mais íntimo do coração”. (Assis, 2002, p. 113).

No polo inverso à excelsa devoção materna, para a qual cabem adjetivos como o de amorosa, doce, desapegada, caridosa, Bentinho utiliza o discurso bíblico para demonstrar quão condenável é o tipo de mulher que Capitolina representa:

O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (Assis, 2002, p. 183-184).

Contrariamente à dignificação da figura de beata personificada por Dona Glória, Capitu não se mostra adepta convicta e reiterada da devoção religiosa. Ao contrário deste estereótipo, o narrador a descreve em diversos momentos como

a responsável por criar estratégias que buscavam aliviar, desvencilhar o peso estrito do dogmatismo religioso sobre os personagens, especialmente quanto à promessa da mãe de consagrar o filho ao sacerdócio. A este respeito, Alfredo Bosi (2015, p. 445) pede cuidado com certas generalizações. Quando Capitu chama Dona Glória de “beata, carola e papa-missas”, o crítico ressalva que a cena está circunscrita a uma situação específica, ou seja, o motivo da explosão está relacionado com a frustração dos planos do casal, logo, com a promessa cristã que representava uma ameaça ao casamento.

Outro ponto nevrálgico do deslinde machadiano acerca de Capitu ocorre quando Bentinho compara-se a *Otelo*, personagem do drama homônimo do escritor inglês William Shakespeare. A passagem do livro que promove essa meta-análise literária dá-se depois que o já marido atormentado pelo ciúme vai ao teatro assistir ao drama shakespeariano. Na saída, dedica-se a elucidar acerca das conexões entre o seu enredo particular e o do mouro:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço. - um simples lenço! [...] O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. - E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; -- que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (Assis, 2002, p. 170).

Mas Bentinho não fizera nada disso. Homem aparentemente pacato e racional, não buscara justiça para a suposta infidelidade da amada como fizera o general mouro. Nada, sequer, perto disso. E é dessa forma que o narrador vai construindo a figura de um marido que, embora apesar de cheio de motivos para cometer um desatino, dentro de sua racionalidade, prefere apenas afastar-se daquela, conforme julga, dissimulada mulher que o trai com o melhor amigo. Inevitável ao leitor mais atento conjecturar, como fez Antonio Candido, ao afirmar: “a visão de um ser elaborada por outro ser é sempre incompleta” (1998, p. 56).

Indo além, Candido (1998) sinaliza para a recorrência dos personagens masculinos machadianos, que tendem a guiar-se por construções de uma realidade muito mais interior que exterior. E essa concepção proposta ajuda o leitor a entender que, desde a frustração de suas projeções e idealizações românticas, Bentinho constrói e ao mesmo tempo destrói a Capitu que priva de sua intimidade desde tenra idade, resguardando sempre sua própria imagem e poupando-se de admitir que ele mesmo pudesse ser responsável pelo desenlace dos eventos infelizes que viveu com seu amor de infância.

BRASIL CASMURRO

Para entendermos o panorama estrutural da sociedade brasileira sobre a qual Machado de Assis assenta sua trama e – de maneira intencional ou não – realiza uma série de críticas contundentes, há que situar-nos na conjuntura política e social de uma época regida por forte influência das bases éticas, morais, religiosas, familiares.

O Brasil do século XIX, principalmente no período final – entre 1850 e 1900 – viveu profundas transformações, tais como o deslocamento do eixo econômico do país que passava a concentrar-se no sudeste, elevando o café à categoria de principal produto agrícola do país.

E, sob esse movimento, outra forte mudança ocorre também quando as propriedades produtoras progressivamente vão substituindo o trabalho escravo pela mão de obra assalariada dos imigrantes que começam a desembarcar no país em busca de trabalho e de uma nova vida, longe das guerras do velho continente.

Assim, os recursos advindos da expansão das vendas de café acabam por representar o investimento de importantes somas que serão aplicadas na industrialização brasileira. Vão surgindo, inicialmente, indústrias alimentares, têxteis e de madeira e os centros urbanos vão ganhando desenvolvimento e importantes serviços, tais como iluminação, bancos, teatro, ferrovias, entre outros.

Aqui abrimos um aparte para o que propõe o historiador José Murilo de Carvalho, ao afirmar em *O Imaginário da República do Brasil* (1998) que “a manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas” (Carvalho, 1998, p. 11). O autor sugere, assim, existir uma dinâmica que acaba por extravasar o âmbito sócio-político, construindo também mentalidades e concepções inseridas neste contexto, em especial na então capital do país, o Rio de Janeiro, cenário de todo o desenrolar narrativo.

Consideremos então que esse espaço de transição – final do século XIX e início do XX – foi marcado pelos valores burgueses, em especial na capital carioca, como aponta a professora Marta Maria de Carvalho (1989) ao destacar um viés econômico crescentemente sob a égide capitalista, sobretudo, em um cenário no qual os valores materiais são progressivamente incorporados, e a corrida burguesa pelo acúmulo de bens começa a estabelecer laços intrínsecos com a política: a política discute-se consubstanciada no Banco da República (Carvalho, 1989, p. 43).

Carvalho (1989, p. 44) observa que, no tocante à política, “havia uma distinção nítida entre sociedade civil e sociedade política”, pois o direito político, contrapondo o antigo sistema colonial, vai deixando de ser um direito natural para começar a ser exercido por aqueles que a sociedade julgava dignos de exercer tal função. Desta forma, mas sem a perda de privilégios históricos

como percebido até os dias atuais, se estrutura o regime republicano no país.

No romance, o pai de Bentinho comparece como a encarnação de um conservadorismo patriarcal. Fazendeiro próspero, nos moldes do sistema coronelista, Pedro de Albuquerque mantinha em sua propriedade, vários agregados e escravos sob sua tutela. Administrador da vida de todos, busca validar e ampliar seu *status* de homem exemplar entrando para a vida política na cidade do Itajaí. Elegeu-se deputado e mudou-se para o Rio de Janeiro com a família, onde, alguns anos mais tarde, faleceu. O filho é inspirado pelos valores conservadores que emanavam do pai e foram mantidos à risca pela mãe: “Tudo o que vinha de meu pai era conservado como um pedaço dele, a mesma alma integral e pura. [...] Minha mãe exprimia bem a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas ideias, velhas modas” (Assis, 2002, p. 120).

Em contrapartida, ainda que a jovem República representasse a figura feminina de forma idealmente libertária, produto dos ares da Revolução Francesa, havia um abismo entre o idealismo e a prática.

Como ressalva Carvalho (1998), apesar do entusiasmo dos ideais revolucionários que chegam ao Brasil, houve um distanciamento entre a representação feminina francesa e a brasileira. Os chargistas daqui, percebendo a imensa distância entre tais modelos idealizados, passam a ridicularizar tanto uma como outra, pois a virgem, ou melhor, a heroína dos republicanos, era facilmente transformada em mulher da vida, prostituta (Carvalho, 1998, p. 87). E essa imagem aviltada dominará o Brasil, sendo utilizada até mesmo por figuras públicas que apoiavam o novo sistema de governo que se instaurava.

O historiador postula que esse cenário acaba sendo a causa de, na França, as mulheres participarem em número significativo nos processos revolucionários que sacudiram o país a partir de 1789 e nas décadas seguintes (Carvalho, 1998, p. 91).

O Brasil-colônia, em contrapartida, estabelece papéis sociais bastante fixos às mulheres, tais como mãe e senhora da casa, sendo a política reservada para os seus maridos. Inclusive, sob essa estrutura tão estabelecida, as mulheres que se aventuravam e tentavam participar da vida pública quase sempre acabavam descreditas, taxadas de moral duvidosa, até mesmo de prostitutas.

A historiadora Regina Célia Caleiro, em *O Positivismo e o papel das mulheres da ordem republicana* (2002), traz ao debate a influência, em solo brasileiro, do Positivismo francês que atribuía às mulheres uma série de parâmetros comportamentais que resultavam em restrições não apenas à atuação social delas, mas também à sua sexualidade. Assim, os projetos de ordem moral defendidos pelos oligarcas – liberais ou conservadores – convergiam para a mesma concepção de sociedade: sistema de base patriarcal, moralidade extrema, religiosidade, hierarquização e anti-feminismo, entre outras pautas (Caleiro, 2002, p. 3).

Nesta perspectiva, causa espanto a análise que Bosi (2015, p. 444) faz ao comentar, em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*³, o que o entrevistador Augusto Massi chama de elogio da modernidade esclarecida de Capitu: “Não vejo no romance um só exemplo de que Capitu pretendia transcender a situação de mulher casada com um homem rico. Quando Bentinho a acusa de traição, ela simplesmente nega, nem sequer esboça a intenção de viver como uma pessoa independente”.

A ideia de independência financeira fora do casamento ou da casa familiar não estava inscrita na realidade da mulher brasileira no Brasil urbano do século XIX, como aponta Azzi (1987, p. 89): “Enclausurada dentro da casa, não se admitia geralmente que a mulher branca se dedicasse a nenhum tipo de trabalho produtivo, considerada degradante e próprio dos escravos. A única exceção permitida eram os bordados e rendas”.

Para além das personagens principais, do núcleo familiar de Bentinho, os que orbitam em torno da família, periféricamente, traduzem relações e representações que nos permitem entrever um claro panorama de uma sociedade brasileira resistente em seus valores. O que avulta nos prolegômenos do romance, e a longo deste, ainda que de forma tangencial, é a figura do agregado José Dias, uma clara representação dos modos e práticas das classes abastadas para lidar com os menos favorecidos. Esta emblemática figura nos é pormenorizadamente descrita:

Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer. Um dia apareceu ali vendendo-se por médico homeopata; [...] meu pai propôs-lhe ficar ali vivendo, com pequeno ordenado. José Dias recusou, dizendo que era justo levar a saúde à casa de sapé do pobre. [...] dali a duas semanas, aceitou casa e comida sem outro estipêndio, salvo o que quisessem dar por festas. Quando meu pai foi eleito deputado e veio para o Rio de Janeiro com a família, ele veio também, e teve o seu quarto ao fundo da chácara. [...] *meu pai já não podia dispensá-lo. Tinha o dom de se fazer aceito e necessário; dava-se por falta dele, como de pessoa da família.* Quando meu pai morreu, a dor que o punziu foi enorme, disseram-me. [...] Teve um pequeno legado no testamento, uma apólice e quatro palavras de louvor. Copiou as palavras, encaixilhou-as e pendurou-as no quarto, por cima da cama. “Esta é a melhor apólice”, dizia ele muita vez. Com o tempo, adquiriu certa autoridade na família, certa audiência, ao menos; não abusava, e *sabia opinar obedecendo* (Assis, 2002, p. 18-19, *grifos nossos*).

O crítico literário Roberto Schwarz, em *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro* (2012), discorre que o Brasil, tradicionalmente, tem como traço marcante a distinção entre pobres e ricos. Esta divisão é progressivamente medida pelo envolvimento com o mundo

3 Entrevista com Alfredo Bosi organizada pelo professor de Literatura Brasileira (Universidade de São Paulo-USP), Augusto Massi, e publicada pelo jornal em 28 de março de 1999.

do trabalho – sendo, inclusive necessário ressaltar que trabalho, neste contexto, sempre esteve relacionado com a escravidão.

Na sociedade colonial brasileira do século XIX havia apenas uma pequena minoria de pessoas livres – que não provinham das classes abastadas, tampouco eram escravos –, sem muitos recursos financeiros, subsistindo ao obter os favores de algum abastado detentor de riquezas. Essas relações quase sempre se baseavam em uma espécie de sujeição canina, respaldada por uma troca de interesses entre esses indivíduos. E essa era uma forma eficaz, para os homens livres, de fugir à pecha que porventura viesse associá-los ao contexto da escravidão.

Assim, Schwarz nomeia essa relação como “lógica do favor”. (Schwarz, 2012, p. 16). Isso explicaria o porquê, por exemplo, de o agregado José Dias entender sua herança simbólica [quatro palavras de louvor] como uma espécie de carta de recomendações, caso precisasse buscar outra família, outro teto.

E Roberto Schwarz destaca que essa prática se deu como um tipo de resposta à latente necessidade de acesso e permanência aos restritos círculos sociais, quase sempre destinados ao grupo latifundiário, à classe proprietária. Os homens livres ainda poderiam vir a obter acesso a esses espaços, o que obviamente vedado aos escravos. Pelo menos não como convidados. Seria pensar em uma organização de classes na qual, no cume, estava a elite burguesa – oligárquica, escravagista e dona dos meios de produção – e, obviamente, na base, estava toda a numerosa população servil que constituía a mão de obra da economia do país.

E, bem no meio, estava essa pequena parcela de homens livres que, para escapar da miséria, buscavam o apoio das classes de maior poder aquisitivo, empregando em geral a bajulação como método para atuar como uma espécie de reserva ou *pau para toda obra*, e assim obter alguma benfeitoria. Neste entremeio estava José Dias: “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura” (Schwarz, 2012, p. 16).

Observemos que, a exemplo de José Dias, o pai de Capitu, Pádua, ocupa também essa condição de agregado da família Santiago. Contudo, ao ser frequentador do ambiente familiar, amigo do pai e da mãe e atuar como uma espécie de pajem de Bentinho, Pádua se sente superior, como parte da família: “Com o tempo, adquiriu certa autoridade na família, certa audiência, ao menos; não abusava, e sabia opinar obedecendo” (Assis, 2002, p.19).

Há, ainda, uma espécie de hierarquia da servidão. Dias se sente à vontade para ridicularizar a Pádua, a quem sempre se refere pejorativamente, além de denunciar à dona Glória a intimidade entre os adolescentes Bentinho e Capitu, e chega mesmo a arquitetar uma ida do protegido à Europa, tendo ele como privilegiado acompanhante, para escapar à promessa da ida de Bentinho ao seminário.

Dois dos últimos capítulos de *Dom Casmurro* trazem novamente José Dias a essa modalidade de protagonismo servil, agora na casa de Bento Santiago, que o “herdara” quando a mãe morreu. Abre a janela do quarto do agregado, agora moribundo, que exclama seu último superlativo, um vício de linguagem que também o distingue ao longo da narrativa. *Lindíssimo*, comenta sobre o céu lá fora, e expira. Bentinho experimenta um momento de comoção em face do agregado “Pobre José Dias! Por que hei de negar que chorei por ele?” (Assis, 2002, p. 179).

De fato, ao explorarmos a construção deste romance intrigante e envolvente nos damos conta da enorme habilidade do bruxo do Cosme Velho, como o apodou o poeta Carlos Drummond de Andrade, para contar uma história sob o guarda-chuva das múltiplas possibilidades de um enredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dom Casmurro é considerada a obra marco da vasta produção literária de Machado de Assis. Não apenas transplantou o drama shakespeariano do ciúme doentio que resulta em morte da protagonista feminina, no caso de Otelo, ou em apagamento em vida, caso de Capitu, involuntariamente desterrada na Suíça.

Os dois homens destas histórias também vivenciam, ao final, sua miséria pessoal, com Otelo suicidando-se e Bento ensimesmado e solitário na casa do Engenho Novo. “Vamos à história dos subúrbios”, conclama Machado de Assis ao final deste clássico absoluto da literatura brasileira. A frase também informa o leitor sobre o *modus operandi* do escritor, que soube retratar a realidade do Brasil no século XIX, fornecendo elementos, via literatura, para buscarmos entender nossas mazelas estruturais. É uma narrativa que se atualiza por sua verossimilhança literária e também sociopolítica com épocas recentes da República brasileira.

O *ethos* patriarcal impresso marcadamente neste romance permite uma leitura sob duas óticas. De um lado expõe os valores da classe oligárquica da época, marcadamente religiosos e moralistas, que avulta neste século XXI, de maneira a explicitar um projeto atrasado de país, desde o ponto de vista das elites conservadoras. De outro ângulo, Machado compõe o retrato dessa classe de maneira a expor a dissimulação que marcava as relações com os menos favorecidos socialmente, e a farsa que estava por trás das relações de poder e dominação, pouco mais de um século depois da chamada abolição da escravidão no Brasil.

A hierarquia social exposta nas páginas desta obra reclama um protagonismo bastante enraizado. Capitolina, afinal, é filha de um dos agregados da família Santiago. O retrato que lhe pinta o narrador dá uma medida do abismo que os separa. Não são apenas os ciúmes descontrolados de um filho da alta burguesia da época nem os reclamos de uma alma que ferve de paixão. Quase

sempre julgada e culpada supostamente por adultério com Escobar, amigo do marido, Capitu revela-se, em verdade, hábil e articulada, qualidades que faltam a Bentinho, cujo retrato é a de um ressentido incapaz sequer de sublimar, na velhice, os remordimentos que traz desde a juventude.

Mestre arquiteto das narrativas, Machado de Assis se esmera em oferecer aos seus leitores não apenas cenários intrigantes, cheio de possibilidades interpretativas e detalhes de exploração detetivesca. Também transforma seu edifício narrativo em um palco simbólico no qual se pode acompanhar de muito perto as personagens cheias de matizes, ao tempo em que oferece cenários os mais diversos para o leitor. São figuras que facilmente traduzem sua origem dentro da multifacetada sociedade brasileira e nos permitem associá-las ao momento histórico da publicação do romance [1899], mas que seguem expressando, de maneira inequívoca, costumes e valores que vêm sobrevivendo à ação do tempo neste rincão nacional.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- ASSIS, Machado de. **Contos Avulsos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956.
- AZZI, Riolando. Família e valores na sociedade brasileira numa perspectiva histórica (1870-1950). **Síntese Revista de Filosofia**, n. 41, p. 87-109, Belo Horizonte-MG, 1987.
- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BUNGART NETO, Paulo. De Taunay a Nava: grandes memorialistas da literatura brasileira. In: **Encontro Diálogos entre Letras 1**, Dourados-MS, UFGD Anais I Encontro, p. 44-55, 2011. Disponível em: <<https://livrozilla.com/doc/1121250/de-taunay-a-nava--grandes-memorialistas-da-literatura-bra...>> Acesso em: 03, mar. 2021.
- CALEIRO, Regina Célia Lima. O positivismo e o papel das mulheres na ordem republicana. **Unimontes Científica**, v.4, n.2, jul./dez. 2002.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. São Paulo: Editora Duas cidades, 1995.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas. O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- CARVALHO, Marta Maria Chaves de. **A Escola e a República**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LANSER, Susan Sniader. *The narrative act: Point of view in Prose Fiction*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1981.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. *In: Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 7-42, 1991.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 1o milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1929.

**LEITE DERRAMADO, ESSA GENTE E ESAÚ E JACÓ:
CRÍTICA SOCIAL E TÉCNICA NARRATIVA EM
CHICO BUARQUE E MACHADO DE ASSIS**

Cátia Canêdo¹

INTRODUÇÃO

Analisamos neste ensaio os romances *Leite derramado* (2009) e *Essa gente* (2019), de Chico Buarque, e *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis. Nosso interesse é investigar as relações existentes em tais obras entre as dimensões da autoria, da narração e da construção das personagens. Buscamos, assim, levantar determinadas questões pertinentes a tais narrativas de tal modo a fazer suscitar possíveis relações entre a tecitura íntima de cada romance e aspectos históricos e sociais relativos ao Brasil.

Antes de publicar o seu primeiro romance, Chico Buarque já era visto como o grande nome da MPB que, para além das produções musicais *stricto sensu* (isto é, canções e álbuns), também figurava como autor de quatro peças teatrais, de uma novela e de duas obras da literatura infanto-juvenil. As peças são *Roda Viva* (1968), *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1979); a novela é *Fazenda modelo* (1974); os livros infantis são *Chapeuzinho amarelo* (1970) e *A bordo do Rui Barbosa* (1981).

Com a publicação do romance *Estorvo* (1991), seguido por *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009), *O irmão alemão* (2014) e *Essa gente* (2019) passamos a conhecer uma nova faceta de Chico Buarque – a saber, a de romancista; um romancista cuja prosa rica e inovadora já lhe rendeu várias premiações literárias, nacionais e internacionais, incluindo os prêmios Jabuti e Camões.

Exatamente dez anos separam as publicações originais de *Leite derramado* e *Essa gente*. O Brasil mudou bastante entre 2009 e 2019, sofrendo vários abalos do ponto de vista político, econômico e social; por seu turno, a prosa buarqueana também conheceu mudanças significativas nesse ínterim. Convém notar, porém, que enquanto o país alterou-se negativamente no período, o romancista

¹ Doutora em Literatura e Práticas Sociais pelo POSLIT/UNB.

potencializou suas qualidades literárias ao mostrar-se capaz de promover novas sutilezas narrativas. Se no livro de 2009 já existem recursos técnicos muito bem empregados para desenvolver o enredo proposto, em 2019 vemos uma técnica narrativa ainda mais apurada; sua arte é feita a partir de experimentações ousadas que revelam descobertas literárias próprias de um escritor inquieto, que dialoga com a tradição ocidental e que, ao mesmo tempo, busca rompê-la. Trata-se, de fato, de um autor em “plena posse de seu talento e de sua linguagem”, como já afirmava Leyla Perrone-Moisés na orelha da primeira edição de *Leite derramado*.

Analisadas em conjunto, essas duas obras de Chico Buarque possuem como pano de fundo o espaço social brasileiro, cujo cerne é exposto de modo a revelar aspectos fundamentais da nossa identidade – aspectos estes já desenvolvidos a contento por pensadores da cultura nacional, como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Roberto Damatta. Seja através de possíveis referências à chamada *cordialidade brasileira*, de alusões à questão negra no Brasil ou ao nosso inconfundível “*sabe com quem está falando?*”, Chico Buarque sempre encontra uma forma de refletir sobre a história, sobre o povo e sobre as grandes incoerências de nosso país.

Há, portanto, em *Leite derramado* e *Essa gente* inevitáveis menções, mesmo que oblíquas, a momentos históricos nacionais importantes, como o desenvolvimento da República ao longo do século XX, os golpes militares e a crise política recente, posterior ao Golpe parlamentar de 2016 e às eleições de 2018. Tais eventos, que funcionam como “barulho de fundo” para várias situações descritas nas narrativas, acabam revelando determinadas peculiaridades tupiniquins, tais como a corrupção endêmica, o racismo estrutural e o eterno-retorno do autoritarismo na vida política brasileira.

O personagem principal e também narrador de *Leite derramado* é Eulálio Montenegro d’Assumpção, um homem já centenário que, do leito de um hospital público, narra fatos de sua vida misturando História, delírio e memória. Eulálio é filho de um antigo senador da República Velha, neto de figurões da Monarquia cuja ascendência sempre vai sendo descrita com exagerados fumos de excelência, dinheiro e poder. Senil e sob efeito de analgésicos, ele fala sobre a derrocada financeira da família ao mesmo tempo em que costura a isso suas próprias tragédias particulares (o assassinato do pai devido ao envolvimento com uma mulher casada, o desaparecimento da esposa, a inércia da filha diante da vida, a morte do neto comunista pelas mãos dos militares, a morte do bisneto desregrado envolvido com mulheres casadas, o envolvimento do tataraneto com o tráfico de drogas).

O personagem principal do romance *Essa gente*, por sua vez, é Manuel Duarte, um escritor sexagenário que vivencia um bloqueio criativo enquanto tem que lidar com outros problemas de ordem variada, como: a falta de dinheiro para

pagar alugueis vencidos, a relação de dependência com as duas ex-mulheres, a falta de comunicação com o filho pré-adolescente e a paixão por uma mulher casada, bem mais jovem do que ele. Um grande diferencial técnico deste livro diz respeito ao fato de que ele não é feito a partir de um processo narrativo tradicional (isto é: narrador em primeira ou em terceira pessoa). A construção do texto se dá, dessa forma, através de, pelo menos, sete manifestações textuais, a saber: (1) cartas; (2) narrativas em primeira pessoa (não necessariamente pertencentes ao personagem principal); (3) narrativas em terceira pessoa; (4) trechos do suposto romance que está sendo escrito por Manuel Duarte; (5) textos jornalísticos; (6) documentos legais (notificação extrajudicial; ação de despejo) e (7) registros da fala do emissor em conversas telefônicas. Os capítulos construídos a partir de cartas possuem um cabeçalho epistolar específico, com *lugar, dia, mês e ano*. Mas todos os outros capítulos da obra também são datados, fato este que, inicialmente, faz o leitor supor que esteja diante de um romance epistolar, o que não é verdade.

Grande nome da literatura brasileira, Machado de Assis (1839-1908) publicou o romance *Esau e Jacó* em 1904 – portanto, apenas quatro anos antes de seu falecimento. Penúltimo romance publicado pelo escritor, o livro pode ser lido como uma intensa reflexão acerca da sociedade brasileira, principalmente no que tange à sua elite. A obra propõe interconexões entre a arte literária e as relações sociais; ela se passa na cidade do Rio de Janeiro, no período de transição política da Monarquia para a República, e várias questões ligadas ao seu enredo servem como metáfora para se pensar o Brasil.

Esau e Jacó narra a história de Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, filhos das personagens Natividade e Santos. Os irmãos apresentam uma relação conflituosa, não só por suas posições políticas, visto que Pedro é monarquista e Paulo é republicano, mas também por suas personalidades bem diferentes. Ambos acabam se apaixonando por Flora, filha do político Batista e de sua esposa Claudia. Flora, por sua vez, é uma bela moça, um tanto introvertida, que também se apaixona, ao mesmo tempo, pelos dois irmãos. Atordoada pela dúvida quanto a qual irmão escolher, ela começa a delirar, pois acha que Pedro e Paulo se complementam; ao perceber que escolher apenas um dos irmãos é impossível, adoece e vem a falecer.

Uma questão de grande relevância neste romance é saber quem é o narrador na obra. O narrador, que se torna personagem de um romance narrado curiosamente na terceira pessoa, é o Conselheiro Aires – homem culto que se apresenta como um verdadeiro diplomata e conciliador. Pode-se notar que a narrativa é feita por um narrador que, embora utilize a forma da primeira pessoa, tem como característica principal o fato de ser um narrador onisciente, que tudo sabe sobre os personagens, demonstrando ter uma visão geral temporal e histórica.

A EULALIA DE EULÁLIO

Proveniente da junção dos termos gregos *eu* (bom) e *lalos*² (falante), o nome Eulálio guarda semelhança etimológica com a palavra *eulalia* – que significa justamente “boa dicção” ou “maneira agradável de falar”³. Dessa forma, o nome do narrador de *Leite derramado* é extremamente sugestivo, pois a principal característica desse personagem é seu prazer em falar ininterruptamente, calando-se apenas quando adormece sob o efeito da morfina. Ele quer ser ouvido, e irrita-se o tempo todo pelo fato de não encontrar alguém que lhe dê atenção integral. Proveniente de uma tradição aristocrática, Eulálio faz uso de um jargão elitizado, próprio de um homem de sua idade, mas também próprio de alguém que teve acesso a uma instrução formal privilegiada. Daí o fato de menosprezar o tempo todo a educação/fala dos outros e criar certos dispositivos de distinção em torno de sua própria eloquência:

Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. (Buarque, 2009, p. 18).

Quando eu sair daqui, vamos começar vida nova numa cidade antiga, onde todos se cumprimentam e ninguém nos conheça. Vou lhe ensinar a falar direito, a usar os diferentes talheres e copos de vinho, escolherei a dedo seu guarda-roupa e livros sérios para você ler. (Buarque, 2009, p. 29).

Os camaradas aqui debocham dos meus bons modos, minha linguagem acurada os ofende, sinto forte animosidade no ar. (Buarque, 2009, p. 171).

Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios. (Buarque, 2009, p. 61).

Acamado e transitando entre a realidade e o devaneio, ao esclerosado e empobrecido Eulálio Montenegro d’Assumpção não resta nada mais a não ser impor o seu monólogo aos outros, mesmo que estes não queiram ouvi-lo. Ele é o “senhor todo-poderoso” de um mundo caduco: nem a filha, nem as enfermeiras e nem os vizinhos de enfermaria se importam com suas verdades. O seu tempo passou, e ele só encontra refúgio na persistente recriação da memória, onde o seu nome de família (com “p” mudo, para diferenciá-lo do simples “Assunção”) continua grande e imponente. É da memória que também vazam todas as idiosincrasias ideológicas do narrador: sua fraqueza de caráter, seus preconceitos de toda ordem.

O modo sempre pomposo e altivo de falar sobre os antepassados da família revela um tipo de “maquiagem” que a memória é capaz de produzir sobre aquilo

2 Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lalo>. Acesso em: 10 mai. 2024.

3 Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=eulalia>. Acesso em: 10 mai. 2024.

que se julga como “imperfeições” históricas. O pai do narrador, senador Eulálio Ribas d’Assumpção, por exemplo, ao que tudo indica, era um homem devasso: frequentador contumaz de bordeis e afeito a conquistas amorosas entre mulheres casadas da sociedade. O seu trágico assassinato deu-se justamente como resultado de um dos seus casos extraconjugais. E seja como modelo ímpar de pai de família ou mesmo como padrão incorruptível de político ou de homem de negócios, a imagem do falecido senador, para o narrador Eulálio, sempre é pintada da maneira mais perfeita possível. Se nós, leitores, vamos descobrindo determinados problemas na conduta do senador, é graças aos lapsos de memória e devaneios do narrador que, às vezes, deixa vaziar alguns *flashes* que revelam a verdade que se quis encobrir.

O mesmo se dá em relação à insistência do narrador em tentar negar determinados fatos quanto à origem da esposa, Matilde, cujos traços afrodescendentes são bastante perceptíveis:

Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai. (Buarque, 2009, p. 29-30).

Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena. (Buarque, 2009, p. 149).

Apesar de o narrador afirmar, categoricamente, durante o livro, que a esposa era proveniente da família Vidal – uma família branca e de boa cepa, cujo pai era um importante deputado, ele mesmo revela certos mistérios acerca de Matilde que desmentem essas informações. As próprias freiras do Colégio *Sacré-Coeur* não se lembram de nenhuma “Matilde Vidal” entre as filhas do deputado, e o próprio Dr. Vidal, ao não demonstrar nenhuma importância à neta, quase não se lembrando da própria filha, finalmente esclarece a questão ao revelar a verdade a Eulálio quando ele lhe procura, um dia, no Palácio do Catete:

Prazer em vê-lo, falou de passagem, e já de costas acrescentou: recomendações à dona Maria Hortênsia, errou o nome da minha mãe. Segui-o pelo salão arrastando a Eulalinha, que resolveu empacar, doutor Vidal, doutor Vidal, ao pé de uma escadaria ele afinal se voltou para me atender. Aí lhe anunciei minha disposição de reestudar aquela sua velha proposta, mas antes que eu concluísse a frase ele apontou a Eulalinha, é filha sua? É a neta do senhor, Maria Eulália Vidal d’Assumpção é filha de Matilde. Mas que flor de criança, disse o doutor Vidal, e lhe deu um saquinho de açúcar-cande que tinha no bolso. Só que, Matilde, Matilde, ele falou, e eu via nele o mesmo ar desentendido que tinha visto na madre superiora, como quem procura uns óculos esquecidos no próprio cocoruto. Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família, dito isso o doutor Vidal deu meia volta para subir a escada, e um dos seus puxa-sacos me barrou o caminho. (Buarque, 2009, p. 191-192).

A cena descrita por Eulálio, que se dá quase no fim do livro, é bastante reveladora. Além de evidenciar a insignificância política da família Assumpção após a morte do senador, explica ao leitor a verdadeira relação entre Matilde e a família Vidal. Mais ainda: a cena indica que Eulálio conhece perfeitamente a verdade sobre a origem da esposa, mas prefere fingir que não se casou com uma negra e que os seus descendentes não possuem características fenotípicas específicas, como a pele escura, lábios grossos, nariz achatado, cabelo crespo ou pixaim.

Fato também extremamente importante em relação à questão negra/mulata tão demonizada pelo narrador é que, para além da negritude da esposa e de seus descendentes com ela, há também certa menção a uma possível ascendência afro na família materna, os Montenegro de Minas Gerais. Em suas lembranças dos tempos de infância, Eulálio recorda que sua mãe o ofendeu profundamente, uma vez, dizendo que entre os membros de sua família ninguém tinha os beiços tão grossos como os dele. E o próprio narrador se questiona, em seguida, sobre o mistério em relação ao fato de o Tio Badeco, irmão de sua mãe, ter cabelo pixaim.

Para além da questão ideológica (que faz Eulálio, mesmo paupérrimo e à beira da indignação, distinguir-se dos pobres ou mesmo negar a negritude da esposa) há também uma questão psicológica muito importante na obra, a qual, segundo Schwarz (2012) liga *Leite derramado* ao romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: o ciúme paranoico do narrador.

Para Schwarz (2012, p. 147), com efeito, a fala de Eulálio é marcada por “preconceitos de toda ordem” e por “obnubilações do ciúme” que induzem a sua narrativa a mostrar tão somente o que a sua mente perturbada quer enxergar. Somando-se, portanto, tal perspectiva problemática à situação senil de Eulálio no momento de sua narração, o romance desenvolve-se de modo a, ao mesmo tempo, revelar e encobrir os fatos de sua vida conjugal:

O núcleo romanescos da intriga — o seu elemento de sensação — é o desaparecimento inexplicado de Matilde. Ela se foi com o engenheiro francês? Fugiu aos ciúmes do marido? Caiu na vida? Pegou uma doença e quis morrer fora da vista dos seus? Morreu num acidente de carro, acompanhada de um homem? Ao sabor da oportunidade, as explicações são adotadas pelo próprio marido, pela sogra, pela mãe adotiva, pela filha, pelas coleguinhas desta, pelo pároco da Candelária, que veio tomar chá, e pela voz anônima da cidade. Como em *Dom Casmurro*, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores. (Schwarz, 2012, p. 147).

O mistério acerca do desaparecimento de Matilde é intensificado, obviamente, pela narrativa neurótica de Eulálio, que sugere várias explicações acerca do paradeiro da esposa, sem exatamente se fixar num único ponto.

Interessante notar que o próprio Chico Buarque, em entrevista à jornalista Isabel Coutinho, em 2009, chegou a afirmar que a ideia para escrever o romance *Leite derramado* veio justamente do eu-lírico que fala numa de suas canções intitulada “O velho Francisco”:

ISABEL COUTINHO – Aconteceu-lhe também ter ouvido a canção “O Velho Francisco”, que foi escrita por si em 1987, numa versão recente na voz de Mónica Salmaso.

CHICO BUARQUE – Isso foi o que me encaminhou para a ideia de o narrador ser um sujeito com idade avançada e com memórias. Não quis escrever um romance situado em 1929, quis dar um relato actual com essas memórias, algo confusas, como são as memórias de um velho. Não tanto quanto “O Velho Francisco”, que foi quem me deu essa luz. Esse é um velho absolutamente delirante – o da canção. O meu tem momentos de delírio, mas tem momentos de lucidez. Supostamente aquela história aconteceu com ele. Ele não está a inventar nada. Talvez esteja a tergiversar, não quer contar exactamente como foi. E há também essa confusão própria de um homem de 100 anos. Obsessões, recordações que voltam sempre modificadas, aqui e ali há lapsos de memória, há esquecimentos voluntários. Tudo isso. (Coutinho, 2009, n.p.).

Ou seja: é como se o autor retirasse dessa composição o seu personagem Eulálio, que não se cansa de falar e falar e falar sobre as riquezas do passado: do que pôde, do que fez e do que não fez, mas cuja situação no presente da narrativa é totalmente deplorável.

A DESESTRUTURA DE *ESSA GENTE* COMO METÁFORA PARA O BRASIL CONTEMPORÂNEO

O romance *Essa gente*, de Chico Buarque, pode ser visto como um livro “fragmentado”, uma vez que sua estruturação se dá através de uma mistura de vários tipos de textos. De certo modo, dentro dessa perspectiva, tal fragmentação reflete-se também na vida de seu personagem principal, Manuel Duarte, que assume um carácter um tanto quanto “falho” em tudo o que faz: não consegue escrever um novo livro, não consegue cumprir um contrato, não consegue pagar suas contas, nem mesmo ser um bom marido ou ser um bom pai.

Duarte, na verdade, talvez nem seja mesmo um grande escritor, pois a obra nos sugere que sua incapacidade de desenvolver o novo livro seja algo mais complexo. Em carta endereçada à ex-esposa do escritor, a intelectual Maria Clara, o editor Petrus Müller chega a afirmar que a carreira literária de Duarte só fora produtiva durante o período do casamento entre ambos, e que dentro da sua editora ouviam-se até maledicências segundo as quais Maria Clara reescrevia os livros do marido “de cabo a rabo” – daí a razão do antigo sucesso de suas obras, que teria acabado assim que o casamento se desfez.

No passado, Duarte escrevera um romance histórico famoso intitulado *O Eunuco do Paço Real*. Ambientado no Brasil de Dom João VI, a obra fazia referência aos chamados cantores *castrati* – artistas masculinos cujas vozes correspondem às femininas devido a um processo prévio de castração, ocorrido na infância, que faz preservar a voz aguda. Mesmo tendo escrito uma obra histórica sobre o tema dos castrados e andar desesperado em busca de um *leitmotiv* para o novo romance, Duarte mostra-se tão incapaz de entender o Brasil à sua volta que não dá a mínima importância à história de vida do castrado Everaldo Canindé, que conhece num churrasco no “cafofo” de Rebekka e Agenor.

Fazendo referência a um período que vai de 2016 a 2019, *Essa gente é* metáfora para a fragmentação de um Brasil contemporâneo cindido entre elite e pobreza, brancos e negros, superiores e subalternos, “direitistas” e “esquerdistas”. A obra espelha um Brasil radicalmente transformado após o golpe de 2016 e as eleições de 2018, sofrendo vários abalos do ponto de vista político, econômico e social; isto é: um país, ao seu modo, também *fragmentado*. Vale dizer, assim, que no romance de Chico Buarque é possível notar a confluência perfeita entre a dimensão social (fator externo) e a estrutura do texto (fator interno), fazendo valer a famosa explanação sobre o assunto feita por Antonio Candido em seu livro *Literatura e sociedade* ao afirmar que o “externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, interno” (Candido, 2000, p. 14).

De certo modo, a sugestão de uma desarmonia existente no país vem justamente da constante evocação de uma pretensa harmonia perdida – harmonia esta que pode ser vislumbrada na icônica canção “Manhã de Carnaval” que várias vezes é mencionada durante a narrativa. Composta por Antônio Maria e Luiz Bonfá, em 1959, para o filme franco-italo-brasileiro *Orfeu Negro* (*Black Orpheus*), a obra tornou-se uma das referências musicais para a Bossa Nova – movimento musical popular brasileiro que floresceu durante os Anos Dourados da Era JK (1956-1961). Com efeito, durante a presidência de Juscelino Kubitschek o país vivia uma situação de grande euforia e de transformação social, fato este que criou, em certa medida, uma ideia de união nacional firmada na política desenvolvimentista de JK.

Obra que, nesse sentido, simboliza esse Brasil idealizado dos tempos do “Presidente Bossa Nova”, “Manhã de Carnaval” é a música preferida da holandesa Rebekka, a qual, justamente por ser estrangeira, talvez intensifique a dimensão romântico-idealista que está nesse Brasil carnavalesco e feliz da canção. Ela até mesmo confessa que sua paixão por Agenor vem de sua veneração dos tempos da infância pela figura do belo Orfeu negro das favelas do Rio, do filme de 1959.

Ironicamente, a narrativa vai revelando para o leitor que Agenor, o idealizado amante de Rebekka, não é tão sensível quanto o Orfeu cinematográfico;

é violento, ciumento e grosseiro. A favela onde ela vive também não é o espaço idílico representado no filme da infância; é um espaço insalubre (com baratas voadoras, esgoto a céu aberto e ratazanas enormes) e repleto de perigos constantes (assaltos, tráfico de drogas, confrontos entre polícia e marginais).

E é o escritor Manuel Duarte, ao seu jeito despreocupado, que vai observando e participando de todos os remendos da grande malha que faz do Brasil contemporâneo essa “geleia geral” desmesurada. Seja interagindo no meio da elite, seja na praia, em seu eugenista condomínio (Edifício Saint Eugene) ou na favela, Duarte serve meramente como ferramenta para que a narrativa monte um painel de todas a fragmentação da sociedade brasileira. Do ponto de vista estético, portanto, as experimentações ousadas de *Essa gente* no que tange à utilização de sete manifestações textuais diferentes pode estar tentando espelhar a própria fragmentação social da qual somos parte. Tal perspectiva revela descobertas literárias próprias de um escritor inquieto, que dialoga com a tradição ocidental e que, ao mesmo tempo, busca rompê-la.

CONFLUÊNCIAS ENTRE A CRÍTICA SOCIAL E A TÉCNICA NARRATIVA EM CHICO BUARQUE E MACHADO DE ASSIS

Para Schwarz (2012, p. 146), Chico Buarque possui uma grande maestria como romancista cuja característica principal é tratar de questões sociais e da própria história do Brasil através de um modo indireto, o qual geralmente se dá como “denúncia travestida de recordação”. Isto é: a lembrança evocada por alguma das suas personagens deixa evidenciar alguma mazela social do país ou algum desvio de caráter que escancara uma crítica de costumes. Tal fato é corroborado por Serra e Deus (2018), ao afirmar que na obra *Leite derramado* o movimento da narrativa busca: “imbricar as histórias familiares com a história social do Brasil, ressaltando as artimanhas da corrupção e dos jogos de poder”, fato este que faz com que as memórias de Eulálio sejam “intencionalmente atravessadas pelas memórias do Brasil (Serra E Deus, 2018, p. 405).

Grande intérprete de seu tempo, Machado de Assis notabilizou-se justamente por ser um escritor cuja linguagem possui certa “simplicidade densa que é produto extremo do requinte e a fascinante clareza que encobre significados complexos” (Candido, 2004, p. 68). Para Pereira (1988, p. 59), a crítica literária nacional já acusou Machado de Assis “de ser pouco brasileiro”, dada a sua relação mais próxima com influências como Shakespeare, Swift, Sterne, Thackeray, Dickens, Xavier de Maistre, Victor Hugo e outros autores estrangeiros. A acusação, obviamente, também se assenta na constatação de que muitos de seus contemporâneos não perceberam que a grande arte de Machado de Assis estava na crítica social constante que jamais se mostrava de

forma abrupta, mas sim pela sutileza, pela sofisticação técnica quanto ao uso da palavra literária.

Em *Esau e Jacó*, nesse sentido, há exemplos da maestria machadiana quanto ao uso da ironia e da dualidade para se falar de política; isso está presente em tal romance desde o título, que faz referência aos personagens Esau e Jacó que, segundo o livro bíblico de *Gênesis*, eram rivais desde o útero. Os próprios nomes dos gêmeos fazem alusão aos apóstolos Pedro e Paulo, personagens bíblicos que também discordavam entre si. A dualidade entre os irmãos permeia toda a narrativa, como, por exemplo, quando respondem ao serem interpelados sobre sua idade: “Paulo responde: — Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono. E Pedro: — Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono” (Assis, 2020, p. 25-26).

No geral, os conflitos entre os irmãos são sempre apresentados de forma mais branda, não chegando à violência física. A resposta divergente de cada um quanto ao acontecimento histórico escolhido para identificar a data de seu nascimento já demonstra as diferenças de posição política: um, liberal; outro, conservador. Pedro e Paulo são como duas faces da mesma moeda, visto que eram gêmeos idênticos. Os irmãos representam o embate político no Brasil do fim do século XIX, mas também faz uma crítica ao jogo político onde os regimes não apresentavam grandes mudanças, de fato: tanto a Monarquia como a República serviriam de vestimenta ao mesmo corpo (a classe burguesa brasileira utilizando-se de truque políticos para se manter no poder).

Tecendo narrativas ficcionais sobre um pano de fundo histórico, Machado lança mão de figuras históricas na obra, como o Marechal Deodoro, o Marechal Floriano e o Visconde de Ouro Preto. Da mesma forma, há menção a espaços importantes frequentados pela sociedade carioca, na época, como: a Rua da Carioca, a Rua do Catete, Petrópolis, o Largo do Machado, entre outros.

O romance cria passagens emblemáticas e, até mesmo, irônicas, como no episódio que relata a dificuldade de Custódio, vizinho de Aires, dono da “Confeitaria do Império”, que vive um dilema a respeito da restauração da tabuleta que leva o nome de seu comércio, visto que nesse ínterim da confecção da placa, a República é proclamada e para Custódio o nome “Confeitaria do Império” não seria, na atual conjuntura, o melhor a escolher. A recomendação vem do Conselheiro Aires, que lhe sugere “Confeitaria da República”, ao que ele não aceita, pois teme que, em pouco tempo, outra mudança pudesse acontecer novamente. A preocupação de Custódio, obviamente, é de aparência, pois ele se mostra alheio às verdadeiras mudanças que a troca de regime poderia impor, necessitava adequar a placa ao novo regime, essa preocupação retrata a postura que alguns integrantes da elite, em se adequar ao “novo” modelo de governo instaurado.

Quanto ao registro do advento da República, o narrador relata o episódio da Proclamação atentando para a metáfora dos contrastes: noite e dia enquanto morte e nascimento de um regime. Aires narra o evento sem sobressaltos, sem maiores detalhes, como se fosse uma anotação de mais uma caminhada trivial pelo Rio de Janeiro, sem maiores percalços. Talvez porque, para Aires, com a República:

Nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis. No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a Constituição. (Assis, 2020, p. 71).

Nesse sentido, história e ficção se confundem, pois Machado foi testemunha ocular de fatos importantíssimos na história nacional. Assim, o conhecimento mínimo sobre a mudança de regime político, os acontecimentos e as figuras da história brasileira da época são fatores relevantes para o entendimento dos personagens, bem como suas atitudes, de modo a marcar episódios e até mesmo a pautar a dinâmica da obra.

Outro fator que deve ser levado em consideração quando analisamos a obra de Machado de Assis é a fina ironia através da qual ele lança questionamentos sobre o povo brasileiro. Os primeiros parágrafos de *Esau e Jacó*, nesse sentido, evidenciam de forma magistral o preconceito social e racial em nossa sociedade. A cena em questão retrata duas senhoras da elite carioca, Natividade e Perpétua, subindo o Morro do Castelo à procura da Cabocla, uma mulher bastante conhecida por ler a sorte das pessoas. Natividade deseja notícias acerca do futuro dos filhos e é por isso que sua irmã Perpétua a acompanha em tal empreitada mística. Ambas estão conhecendo o morro pela primeira vez e o narrador, de forma irônica, já deixa claro, no início do texto, o estado de segregação pelo qual passa a capital federal em seu tempo:

Era a primeira vez que as duas iam ao Morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. (Assis, 2020, p. 1).

A presença das mulheres naquele espaço, que era principalmente habitado por pessoas pobres e mulatas, vai sendo notada pelos transeuntes, que rapidamente percebem que as duas sobem o morro a fim de serem recebidas pela Cabocla, a adivinha:

Enquanto [ambas] cogitavam passou fora um carteiro, que as fez subir mais depressa, para escapar a outros olhos. Tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas. (Assis, 2020, p. 2).

De certo modo, podemos perceber na cena uma ironia que pode estar apontando para o fato de que a elite brasileira, que sempre manteve uma relação de exploração das classes subalternas, tem certo pavor de ser confundida como *uma igual* no âmbito dessa interação. Natividade e Perpétua têm muita vergonha de serem vistas no Morro do Castelo, mas estão lá porque querem pagar por aquilo que a Cabocla pode lhes oferecer.

Sempre existiram relações entre o “asfalto” e o “morro”, ou entre a elite e os pobres: sejam de trabalho, compra ou venda de produtos lícitos e ilícitos, interesses políticos, etc. Mas é como se sempre existisse um código de distanciamento entre essas instâncias; como se os ricos, do alto de quem explora a pobreza, sempre prezassem pela manutenção de uma relação de subserviência e nunca de igualdade. Exemplo gritante disso está na objetificação sexual da pessoa negra por parte da sociedade branca – longa história de exploração que remonta ao período da escravidão no Brasil.

Tal discussão é constante no enredo de *Leite derramado* e há, inclusive, rápida alusão a isso no romance *Essa gente*, de Chico Buarque, quando o passeador de cães, “mulato franzino”, é tratado com dignidade pelo personagem Duarte, que lhe oferece o que comer e beber, além de um sofá para passar a noite (após horas e horas de espera sentado no meio-fio, na frente do condomínio). Diante de inusitada ação de boa vontade, cabe ao passeador perguntar ao escritor se terá que fazer sexo com ele. É como se, na cabeça do jovem humilde, a relação de exploração do morador de um edifício grã-fino para com ele já fosse regra tácita.

Em certo sentido, no romance *Essa gente*, a relação inusitada entre o escritor Manuel Duarte e o morro no qual vivem Agenor e Rebekka passa pelo mesmo viés de “exploração”. Isso porque o escritor não sobe o morro à toa: inicialmente grato ao sujeito que salvou a sua vida durante um afogamento, Duarte volta ao “cafofo” de Agenor muito mais interessado em flertar com a mulher deste do que em qualquer outra coisa. Ele não dá a mínima importância aos conhecidos do casal, moradores do morro e, como já afirmado acima, nem vê que ali, diante dele, na figura de Everaldo Canindé, poderia estar um tema interessantíssimo para o seu novo romance.

Por sua vez, Eulálio, em *Leite derramado*, sempre se refere aos pobres com certo asco, mesmo quando sua situação financeira está precária e ele próprio se torna um favelado. Ele se refere às favelas de modo bastante pejorativo, tal como nos referimos a pragas (doenças, insetos ou ervas daninhas), uma vez que usa o verbo “infestar” ao afirmar que “algumas favelas infestavam as redondezas” de uma área que pertencera à sua família. Na cena em que pai e filha chegam à comunidade na qual passarão, o narrador Eulálio descreve o ambiente com as piores impressões possíveis:

Perplexa, Maria Eulália olhava aqueles homens de calção à beira da estrada, as meninas grávidas ostentando as panças, os moleques que atravessavam a pista correndo atrás de uma bola. São os pobres, expliquei, mas para minha filha eles podiam ao menos se dar o trabalho de cair suas casas, plantar umas orquídeas. (Buarque, 2009, p. 177).

Mesmo paupérrimo, Eulálio ainda vomita a sua velha arrogância aristocrática de outrora e seu desprezo pelos mais pobres ao chamar o povo humilde do subúrbio onde vive de “gente desclassificada”.

Lançada no ano de 1987, no disco *Francisco*, a canção “Bancarrota blues”, de Chico Buarque, ilustra muito bem essa hipocrisia que se faz tão forte em personagens como Eulálio e Manuel Duarte, posto que sirva como um retrato irônico da elite brasileira que, mesmo falida, não perde o ar de superioridade e prefere viver de aparências enquanto tenta encontrar uma forma de fazer negócio com os bens herdados; trata-se de uma elite que conserva valores muito antigos, quase aristocráticos, em relação ao trabalho e aos meios de se ganhar a vida:

Uma fazenda com casarão
 Imensa varanda
 Dá jerimum
 Dá muito mamão
 Pé de jacarandá
 Eu posso vender
 Quanto você dá?

Algum mosquito
 Chapéu de sol
 Bastante água fresca
 Tem surubim
 Tem isca pra anzol
 Mas nem tem que pescar
 Eu posso vender
 Quanto quer pagar?

O que eu tenho
 Eu devo a Deus
 Meu chão, meu céu, meu mar
 Os olhos do meu bem
 E os filhos meus
 Se alguém pensa que vai levar

Eu posso vender
 Quanto vai pagar?

Os diamantes rolam no chão
 O ouro é poeira
 Muita mulher pra passar sabão
 Papoula pra cheirar
 Eu posso vender
 Quando vai pagar?

Negros quimbundos, pra variar
 Diversos açoites
 Doces lundus pra nnonhô sonhar
 À sombra dos oitis
 Eu posso vender
 Que é que você diz?

Sou feliz
 E devo a Deus
 Meu éden tropical
 Orgulho dos meus pais
 E dos filhos meus
 Ninguém me tira nem por mal
 Mas posso vender
 Deixe algum sinal⁴

Em certo sentido, a canção “Bancarrota blues” reflete elementos muito comuns aos três romances aqui analisados, tais como: o saudosismo em relação a uma “época de ouro”, de riqueza e poder econômico ou político, que não encontra correspondente no presente; certa decadência moral que acompanha a decadência financeira; certa hipocrisia quanto à afirmação dos próprios valores e vestígios de erotização da figura do negro na cultura brasileira.

Como é possível perceber, assim como em relação a Machado de Assis, história e ficção também se confundem em Chico Buarque – outra testemunha ocular de fatos importantíssimos na história nacional. Ambos os escritores, cada um ao seu modo, não se furtam a refletir sobre questões importantes de seu tempo ao passo que também não deixam de visar a dimensão estética de seus escritos.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Ministério da Cultura. Domínio público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.
- BUARQUE, Chico. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. “O velho Francisco”. In: BUARQUE, Chico. **Francisco**, 1987.
- BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. “Bancarrota blues”. In: BUARQUE, Chico. **Francisco**, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro:

4 Chico Buarque/Edu Lobo – “Bancarrota blues” / Álbum *Francisco*, 1987.

Ouro sobre Azul, 2004.

COUTINHO, Isabel. **Chico Buarque: a primeira entrevista sobre o romance Leite derramado**. Ciberescritas, 2009. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/>. Acesso em: 16 dez. 2020.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920)** – História da literatura brasileira. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Cetim laranja sobre fundo escuro. In: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SERRA E DEUS, LÍlian Paula Serra e. As raízes do Brasil em Leite derramado, de Chico Buarque. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 387-409, jan./abr. 2018, p. 405.

**“AO VENCIDO, ÓDIO OU COMPAIXÃO;
AO VENCEDOR, AS BATATAS”: O HUMANITISMO
REPRESENTADO EM QUINCAS BORBA**

Wendell Martins Silva¹

Beatriz Augusta de Souza Coelho²

Estevão Luís Bertoni Araújo e Silva³

Joelma Cardoso dos Santos⁴

Luciana Alcantara de Medeiros⁵

INTRODUÇÃO

A obra *Quincas Borba* foi publicada inicialmente em formato de folhetins, com capítulos semanais e teve sua primeira edição lançada em 1891, faz parte da chamada tríade machadiana, juntamente de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899).

Inaugurando o realismo brasileiro, com com uma narrativa rica em metáforas irônicas, sátiras e críticas sociais bem-humoradas, características peculiares da escritura machadiana, *Quincas Borba* inicialmente debuta como o filósofo amigo de Brás Cubas (obra anterior). Durante a narrativa, acaba enlouquecendo e falece na casa de Brás.

A obra *Quincas Borba* desenvolve o conceito de *Humanitismo*, iniciados anteriormente, a partir da perspectiva do protagonista, o professor Pedro Rubião

1 Doutorando em Estudos Literários Comparados do Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT da Universidade de Brasília – UnB. E-mail: wendellunb@gmail.com.

2 Especialista em Tecnologias Digitais Aplicadas à Educação – Universidade Luterana do Brasil – ULBRA; Licenciada em Letras-Língua e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. E-mail: bea.sz.coelho@outlook.com.

3 Mestrando em Crítica Literária Dialética do Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT da Universidade de Brasília – UnB. E-mail: estevao.bertoni@gmail.com.

4 Especialista em Metodologia de Língua Portuguesa e Literatura – Uniasselvi. Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: cardosojoelma121@gmail.com.

5 Especialista em Direito Administrativo e Processo Administrativo pela Universidade Cândido Mendes – Rio de Janeiro; Bacharel em Direito – UDF. E-mail: lucianamedeirosadvogada@gmail.com.

de Alvarenga, oriundo de Barbacena, interior de Minas Gerais, em contato com a aristocracia carioca, que inesperadamente recebe a herança do amigo Quincas Borba, cuja morte é descrita em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A fortuna vem com a incumbência do herdeiro de cuidar do cachorro Quincas Borba, o mesmo nome do dono.

A obra apresenta narração em terceira pessoa, contudo é intrusa e onisciente, o que permite ao leitor um entendimento macro a respeito das intenções de cada personagem, dentro de um compromisso de observar, documentar e denunciar a realidade social, empenhando-se na análise da força das instituições sobre o indivíduo, no retrato das relações humanas permeadas de interesses, na introspecção psicológica. Segundo o pesquisador Raphael Valim da Mota⁶, tal artifício também serve para contextualizar a visão das personagens em relação ao período histórico vivido, conforme pode-se observar a seguir:

A opção por um narrador onisciente intruso, longe de ser arbitrária, permite ao escritor apresentar uma quantidade maior de personagens, cujos enredos se entrelaçam em uma intrincada teia narrativa, que capta diferentes nuances e mudanças sociais no Rio de Janeiro entre os anos 1867 e 1871, ao fim da Guerra do Paraguai e em meio à promulgação da Lei do Ventre Livre. (Mota, 2022, p. 202).

Diante disso, este artigo pretende, por meio de revisão literária, coligir fragmentos da narrativa e apresentar discussão sobre o que eles representariam dentro da obra *Quincas Borba* em consonância com a sociedade brasileira do Século XIX, podendo em certos momentos, contextualizar com a sociedade contemporânea.

HUMANITISMO: ORIGEM

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) traz em um de seus romances mais famosos, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), marco inicial do Realismo no Brasil, trazendo uma nova postura artística que já vinha se esboçando desde a metade do século XIX, um novo conceito de observância social desenvolvido pelo filósofo fictício Joaquim Borba dos Santos, nomeado de *Humanitismo*. Este conceito filosófico tem como ideia central a que o sucesso na vida é alcançado por pura determinação individual, sem levar em consideração conceitos de moralidade e ética no trato social. Assim, por meio do discurso de Quincas Borba, Machado de Assis tece uma sátira e críticas à sociedade de sua época, bem como, faz análise de temas como ambição, hipocrisia e egoísmo, ou seja, a sociedade dos interesses. Logo, para

⁶ Pesquisador e Doutorando em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo – USP.

o prevailecimento do interesse de uns, outros devem perecer, justificando assim a existência e necessidade das guerras, conforme pode-se observar na anedota central do romance a seguir:

“— Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.” (Assis, 2021, p. 32).

Essa pseudofilosofia é uma tentativa de racionalizar procedimentos históricos que são totalmente cruéis e anticivilizatórios. O “*Ao Vencedor as batatas*” faz alusão a muitos aspectos da nossa cultura popular contemporânea, como os famosos dos jogos *Battle Royale*, por exemplo, em que há uma competição entre vários jogadores e apenas um sai vitorioso a partir do extermínio dos demais.

Assim o autor consegue tecer uma narrativa na qual demonstra como a elite brasileira do Século XIX justifica o extermínio dos mais pobres a partir de uma suposta crença racional, em contrapartida, algo elencado a um viés religioso, visto que Quincas Borba se enxerga, em momentos de loucura, como Santo Agostinho, bem como ainda, uma ciência filosófica avançada. Com essa pseudofilosofia, Machado de Assis critica e satiriza os vários *ismos* do século XIX, sendo eles o positivismo de Auguste Comte⁷, o darwinismo social de Herbert Spencer⁸, entre outros.

Pode-se destacar o darwinismo social como o principal ponto de atenção, visto a tentativa de aplicação das teses de Charles Darwin⁹ sobre a evolução e

7 Auguste Comte (1798 – 1857) foi um filósofo francês e sociólogo positivista. Postulante da Lei dos Três Estados, no qual o pensamento humano é desenvolvido através de três estágios: o teológico, o metafísico e o positivo.

8 Herbert Spencer (1820 – 1903) foi um filósofo, sociólogo e biólogo britânico, que desenvolveu a teoria da “sobrevivência do mais apto” no contexto social, baseando-se nos conceitos evolutivos desenvolvidos por Charles Darwin.

9 Charles Darwin (1809 – 1882) foi um naturalista britânico, responsável pela teoria evolutiva

sobre a sobrevivência do mais apto no modo de vida social, considerando assim que a vida na sociedade é uma constante competição por sobrevivência.

A crítica do Machado extrapola essas correntes de pensamento que estão sendo satirizadas. E se dirige também a toda forma de monismo, ou seja, toda tentativa de explicar a realidade por meio de um princípio único e absoluto, que se multiplica sobre todas as coisas, desconsiderando a individualidade, a particularidade. Sendo assim, é possível ver o humanitismo também como uma espécie de amálgama, uma apropriação de diferentes referências, desde o budismo e as filosofias orientais até o pessimismo de Schopenhauer¹⁰.

Portanto o Humanitismo, na verdade, se apropria em um único elemento de diferentes tradições, a fim de explicar um pouco a mentalidade dessa elite do século XIX. O mundo passa a ser então uma constante luta pela sobrevivência, onde as categorias de vencedor e vencido são determinantes. A lógica do capitalismo predatório está ali na base desse período no Rio de Janeiro.

Nesse contexto, o humanitismo também se esbarra no mundo jurídico, tendo em vista que para o prevailecimento do interesse de uns, outros devem perder, o que justifica, de acordo com a teoria, a necessidade de uma guerra (como forma da seleção dos mais aptos), um conflito jurídico, uma lide. Com isso, um deve perder para o outro ganhar, o seu direito prevalecer perante a demanda do oponente, justificando, todavia, um vencedor, o mais forte. Simplesmente a ideia “do império da lei” do mais forte, do mais rico e do mais esperto.

Além de uma visão jurídica do humanitismo, é possível fazer a leitura da obra sobre vários aspectos: conflitos sociais, relações de interesses, triângulo amoroso, traição, costumes da burguesia carioca do século XIX, o que se pode convergir na perspectiva jurídica contemporânea toda a narrativa machadiana. A busca do poder, um se sobressair ao outro, o dano moral jurídico, a narrativa mais rebuscada para a sentença procedente. A obra de Machado mostra nesse contexto, o trabalho perverso do dinheiro e do poder pela ascensão social, mesmo que isso custe a vida do outro.

O humanitismo serve também para justificar elementos históricos e sociais como se eles fossem naturais, por conta de um princípio que seria do *Humanitas* que paira sobre todos os homens e controla os destinos das pessoas. Assim a guerra passa a ser naturalizada, as epidemias são bem-vistas porque, segundo Quincas Borba, higienizam a sociedade. Outro elemento considerado natural para o filósofo é o próprio fato da escravidão. Como exemplo, tem-se o que é exposto no Capítulo 117 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde Quincas

por meio da seleção natural. Publicou em 1859 a obra “A Origem das Espécies”, o qual apresentou a sua teoria revolucionária da evolução.

10 Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) foi um filósofo alemão. Desenvolveu uma filosofia pessimista que contrapunha o pensamento positivista predominante na época.

Borba, tentando explicar o humanitismo, tece justificativas a partir do frango que está utilizando para se alimentar.

(...) a fome é uma prova a que *Humanitas* submete a própria víscera. Mas eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango. 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, levado por velas, que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico. 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. (Assis, 2019, p. 341).

Segundo Machado por meio de Quincas, o frango, veio, na verdade, da mão de um africano, de um escravizado, cujo processo diaspórico, cujo cativo, se justifica, aos olhos desse filósofo, apenas pelo fato dele poder saborear aquele frango, ou seja, para que alguém se farte e tenha felicidade, outro deve perecer.

Machado de Assis tece vastas críticas no que tange à concepção do Humanitismo. Em certo trecho da narrativa, ele faz referência direta à obra de Voltaire¹¹, *Cândido*, ou o Otimismo¹², pois nessa obra existe a figura de Pangloss, um filósofo extremamente otimista que celebra todos os fatos do mundo de forma positiva. Pangloss considera que “*todos os acontecimentos estão encadeados no melhor dos mundos possíveis*” (Voltaire, 2022, p. 242). Logo não existem crueldades e tudo já está predeterminado para o bom andamento da sociedade. Quincas Borba, antes de falecer, acaba se identificando com a figura do, até então, filósofo fictício dizendo que: “*Pangloss não era tão tolo quanto inculcou Voltaire*” (Assis, 2021, p. 44). Machado de Assis, ao se utilizar dessa intertextualidade, coloca em evidência mais uma crítica ao molde social normalizando os escárnios da violência presente durante o século XIX.

É de senso comum que Machado de Assis traz em suas escrituras elementos presentes que remetem ao escárnio, desprezo pela burguesia/aristocracia da época e críticas ácidas a manutenção do status quo da sociedade, assim, tecendo um paralelo com a contemporaneidade, as redes sociais como *TikTok*, *Instagram*, *Twitter* e outras, são utilizadas como o mais recente e ligeiro caminho à ascensão social no século XXI. Funcionando como uma nova onda de poder, no qual o quantitativo de seguidores, visualizações e curtidas, provocam

11 François-Marie Arouet Voltaire (1694 – 1778), conhecido pela alcunha de Voltaire foi um filósofo e escritor francês, conhecido pelo posicionamento a respeito da defesa da liberdade de pensamento, da tolerância religiosa e da crítica à autoridade religiosa e política. Foi um dos principais expoentes do Iluminismo.

12 *Novela satírica escrita por Voltaire, publicada em 1759. A obra tece severas críticas à visão de mundo positivista.*

um retorno financeiro considerável, fama e consequente alteração de status social. Logo, assim como Rubião ao ascender na hierarquia social da época se viu deslumbrado, o vencedor de um reality show ou influenciador digital, ao se encantar com tamanha atenção e fama, por muitas vezes, pode sucumbir a artifícios escusos para manutenção desse status, ou ainda, acabar voltando ao seu patamar social inicial, devido à má gestão dos ganhos ou por exploração exacerbada de terceiros.

Se contextualizarmos com contemporaneidade, catástrofes como a pandemia de Covid 19, que teve início no ano de 2020, pode ser justificada e a morte de centenas de milhares de pessoas é entendida como benéfica para a sociedade, afinal para Quincas Borba as epidemias são necessárias, pois são uma forma de higienizar a população, bem como seguindo princípios darwinistas, elas fazem com que somente os mais fortes sobrevivam. Nesse espectro, essa pseudofilosofia trazida por Machado de Assis demonstra-se atual perante os males presentes na sociedade do Século XXI, visto que, a morte é algo que pode ser apresentada de forma banal nos jornais, programas de televisão e redes sociais.

Uma outra maneira de acompanhar a demonstração do Humanitismo é em relação ao personagem, também protagonista, o cão Quincas Borba, a prosopopeia utilizada pelo narrador fez do cachorro uma projeção e um prolongamento, do filósofo de mesmo nome. Observa-se no capítulo 49, o cachorro e Rubião, no seguinte fragmento: “Olhou para o cão, enquanto esperava que lhe abrissem a porta. O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos...”. (Assis, 2021, p. 115).

O cão passa a ter um comportamento cada vez mais humano logo após a morte do filósofo, herdando o mesmo senso de observação do seu antigo dono na interpretação das ações alheias. O cachorro tudo acompanha, como se fosse o filósofo, só que agora condenado ao mutismo.

PERSPECTIVA X DETERMINISMO

Durante o desenvolvimento de Rubião, protagonista do romance, podem-se ser percebidas várias etapas de entendimento social e os locais que lhe caberiam. Rubião só passa a compreender o Humanitismo de Quincas Borba, quando ele passa ser visto com um dos vencedores e recebe as próprias batatas, ou seja, o dinheiro herdado que lhe possibilita ir para a corte e residir com os mais abastados.

“*O melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão*” (Assis, 2021, p. 53). Esta frase, resume de maneira sucinta, mas profunda o conceito de

perspectivismo, pois, a forma de enxergar a realidade é a partir de sua posição. Nesse diapasão, se você for considerado um vencedor, você tende a naturalizar o sofrimento dos mais desfavorecidos, de pessoas escravizadas e de todos que estão abaixo na hierarquia social, considerando um, já predeterminado, conjunto de castas.

Logo Rubião, desde o início da narrativa, demonstra um sentimento de propriedade e, por conseguinte, dono da paisagem, dos objetos luxuosos que o circundam, pois ele seria um dos vencedores e assim, merece os louros pela trajetória vivida naquela sociedade. Como consequência, ele ainda despreza e tem sentimento indiferente com muitos que estão abaixo dele. Como pode ser visto no fragmento a seguir.

Rubião não era filósofo; a comparação que ali fez entre os seus cuidados e os do maltrapilho apenas lhe trouxe à alma uma sombra de inveja. Aquele malandro não pensa em nada, disse ele consigo; daqui a pouco está dormindo, enquanto eu... (Assis, 2021, p. 109).

A obra traz ainda outros elementos verossimilhantes à sociedade, como as figuras parasitárias da corte, dentre os quais destaca-se o casal Sofia e Cristiano Palha, visto que, Rubião encanta-se com a beleza de Sofia e, Cristiano percebendo o fato, se aproveita disso se torna sócio para explorar o ingênuo apaixonado mineiro. Ao longo da narrativa, Rubião segue perdendo patrimônio e a sanidade. A loucura desenvolvida pelo protagonista é como alegoria, como uma loucura que é tanto psíquica quanto psicossomática.

As perturbações de Rubião são em detrimento ao impasse entre os modos de vida do seu local de origem, o interior de Minas Gerais, Barbacena e a corte carioca onde passa a fazer parte e começa a ser explorado financeiramente. Fica evidente que Rubião não domina os códigos que regem o novo grupo que pertence. Tal fato, demonstra alegoricamente, a sociedade fragmentada e nichada tão satirizada por Machado de Assis em diferentes perspectivas.

REPRESENTAÇÃO FEMININA NA VIDA DE RUBIÃO

Machado de Assis traz personagens femininas de grande expressão e que têm papel fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Dentre elas destacam-se Sofia Palha, cuja figura sedutora é justificada pelo jogo social apresentado a fim de alcançar os seus interesses próprios. Sofia, mesmo sendo alguém vítima de constantes humilhações por parte do marido, mostra-se astuta em lidar com situações desconfortáveis conforme fragmento a seguir.

(...) Ao que retorquiu a mulher que, se não dançasse, teria morrido de tédio. E ia tirando os grampos, deitando-os num vaso de cristal; os cabelos caíam-lhe aos poucos sobre os ombros, mal cobertos pela camisola de cambraia. Palha, por trás dela, disse-lhe que o Carlos Maria valsava muito bem. Sofia estremeceu; fitou-o no espelho, o rosto era plácido. Concordou que não valsava mal.

— Não, senhora, valsa muito bem.

— Você louva os outros porque sabe que ninguém é capaz de o desbancar. Anda, meu vaidoso, já te conheço.

Palha estendendo a mão e pegando-lhe no queixo, obrigou-a a olhar para ele. Vaidoso por quê? por que é que ele era vaidoso?

— Ai, gemeu Sofia; não me machuques. (Assis, 2021, p. 172).

Em contraponto à figura de Sofia, Machado apresenta Maria Benedita, uma mulher simples, honesta e trabalhadora. Vinda da roça, assim como Rubião, não tem domínio sobre os códigos sociais da corte. Maria Benedita traz consigo um comportamento gentil e compassiva, sendo referenciada como uma imagem da bondade e solidariedade humana, ao proporcionar apoio emocional à Sofia em momentos de dificuldade.

Outra personagem que merece destaque é a Dona Tonica, pois ela também busca a ascensão social, entretanto, por se tratar de uma senhora de mais idade, para ela, a mulher só conseguiria alcançar esse objetivo por meio do casamento. E no decorrer da trama ela busca incessantemente por um pretendente que possa lhe resgatar da pobreza. Infelizmente quando esse pretendente finalmente aparece, acaba falecendo ao fim da narrativa, tornando trágico o final da história da Dona Tonica, considerando que nem o narrador comenta qual o destino da personagem, fazendo o leitor presumir que ela segue sofrendo na pobreza.

Dona Fernanda, outra personagem influente na trama, pode ser considerada a personagem mais bondosa da obra. Contudo, vale ressaltar que a narrativa pode levar ao leitor a desacreditar se a bondade apresentada por Dona Fernanda é ou não genuína, ou ainda, uma representação do *humanitas*, pois seria um mecanismo de ascensão naquela sociedade.

Diante do exposto, percebe-se que Machado constrói perfis femininos absolutamente atemporais, perfis que embora situados no seu contexto histórico brasileiro do século XIX e, com todas as amarras a que eram submetidas, perpassam à barreira temporal e com uma roupagem um pouco diferente, poderiam ser produzidas pelos romancistas contemporâneos. Mulheres caprichosas, cheias de vontade, que podem tomar o poder sub-repticiamente nas mãos e buscam o contante benefício próprio. Assim, mesmo Machado sendo rigorosamente um homem do século XIX, a personagem machadiana, é sempre alinhada dentro de um espectro da moldura do respectivo século, mas com atitudes de independência, que remetem à modernidade.

A PRESENÇA-AUSENTE: ESCRAVIDÃO

A escravidão é um tema recorrente no romance, contudo é propositalmente não explicitada no decorrer da narrativa, ela é tratada como um aspecto comum, presente naquele nicho social abordado. Assim como em suas demais obras, Machado de Assis não trará protagonistas escravizados, entretanto, a temática escravista irá permear toda a trama do romance. Como exemplo, em dado momento da trama, ao andar pelas ruas do Rio de Janeiro, Rubião faz menção de uma cena de um enforcamento público de homens pretos, algo que teria ocorrido alguns anos antes.

Rubião naturalmente ficou impressionado. Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um tálburi. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo: umas que voltasse para trás ou descesse para ir aos seus negócios, — outras que fosse ver enforcar o preto. Era tão raro ver um enforcado! Senhor, em vinte minutos está tudo findo! — Senhor, vamos tratar de outros negócios! E o nosso homem fechou os olhos, e deixou-se ir ao acaso. O acaso, em vez de levá-lo pela Rua do Ouvidor abaixo até à da Quitanda, torceu-lhe o caminho pela dos Ourives, atrás do préstito. Não iria ver a execução, pensou ele; era só ver a marcha do réu, a cara do carrasco, as cerimônias... Não queria ver a execução. De quando em quando, parava tudo, chegava gente às portas e janelas, e o oficial de justiça relia a sentença. Depois, o préstito continuava a andar com a mesma solenidade. Os curiosos iam narrando o crime, — um assassinato em Mata-Porcos. O assassino era dado como homem frio e feroz. A notícia dessas qualidades fez bem a Rubião; deu-lhe força para encarar o réu, sem delíquios de piedade. Não era já a cara do crime; o terror dissimulava a perversidade. Sem reparar, deu consigo no largo da execução. Já ali havia bastante gente. Com a que vinha formar-se multidão compacta. (Assis, 2021, p. 110).

Durante a descrição do fato, percebe-se que o enforcamento é visto como certo prazer por parte da população curiosa ali presente, algo verossimilhante com o que ocorre atualmente com os programas de TV sensacionalistas que se valem da violência para arrecadar telespectadores.

Vale ressaltar que a presença da escravidão na narrativa, segue de modo subjetivo em narrações onde os escravizados podem ser chamados por alguns personagens da corte e logo saírem de cena, evidenciando e ratificando a sua necessidade naquele meio social, além de serem marcados como estigma dessa sociedade que se via como civilizada. Assim, os escravos são parte integrante e necessária para a composição de cena, entretanto seguem em segundo plano a fim de demonstrar a invisibilidade social que o povo preto detinha naquela época em meio a uma sociedade comumente adaptada ao regime escravocrata.

Diante disso, Machado de Assis, consegue demonstrar essa complexa e cheia máscaras sociedade do Século XIX, em suas mais profundas camadas, bem como a inerente cultura escravocrata naturalizada, algo que Quincas Borba pregava

como essencial e se tinha como necessário para cumprir o destino predeterminado de todos os seres humanos diante do inegável darwinismo social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quincas Borba é um romance lapidado, com relevante importância dentro das produções machadianas. Pode ser considerada uma obra atemporal, visto que muitos elementos presentes no decorrer da narrativa podem ser trazidos em paralelo para os nossos dias atuais. É importante salientar que, muitas questões tratadas são naturalizadas, segundo a pseudofilosofia de Quincas Borba, podem ser encaradas como pré-determinadas, entretanto, elas na verdade são resultantes de processos históricos mais extensos e complexos, que deixaram estigmas ao longo do percurso. O Humanitismo, assim, está mais relacionado ao perspectivismo do que o determinismo, considerando a perspectiva de Rubião que leva ao leitor a compreender nuances pertencentes à pseudofilosofia desenvolvida.

Ironicamente Machado de Assis se apropria da personagem Quincas Borba para questionar o estado de loucura dentro do realismo literário. Pseudofilosofia inventada por Quincas Borba, de que a vida é um campo de batalha onde só os mais fortes sobrevivem e os fracos e ingênuos, como Rubião, são manipulados e aniquilados pelos superiores e espertos, como o casal Palha, que, no fim da história terminam vivos e ricos, expondo a máxima: “*Ao vencedor, as batatas!*”, a partir da qual se considera que o ser fraco ou perdedor, é o ser culpado.

Portanto a jornada de Rubião serve como a representação do Humanitismo, considerando que ele ascende socialmente, desfruta da riqueza em meio à aristocracia carioca enquanto são traçados paralelos com a realidade dos demais, mudando a perspectiva de ver o mundo ao seu redor, logo: “– O melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”. E, por fim, para que o casal Palha tenha as batatas e assim sobreviva, Rubião tem de perder tudo, inclusive a humanidade, morrendo na miséria e perturbado mentalmente.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

MOTA, Raphael Valim. A corte diabólica: por uma cartografia de Quincas Borba. In: Clara Ávila Ornellas; Júlio Cezar Bastoni da Silva. (Org.). **Cidade, Literatura e Exclusão Social**. 1 ed. São Paulo: FFLCH/USP, 2022, v. 1, p. 200-210.

VOLTAIRE, François Marie Arouet. **Cândido ou O Otimismo**. Rio de Janeiro. Editora Antofágica, 2022.

**A REPRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS RUBIÃO,
SOFIA E PALHA, ATRAVÉS DO NARRADOR NO
ROMANCE DE *QUINCAS BORBA*,
DE MACHADO DE ASSIS**

Geuvana Vieira de Oliveira Maia¹

INTRODUÇÃO

O livro *Quincas Borba*, de Machado de Assis, possui o narrador em terceira pessoa, que além de narrar os fatos, analisa o interior dos personagens na narrativa. O estudo analisará como o narrador representa os personagens Rubião, Palha e Sofia, em suas atitudes egoístas e mesquinhas em benefício próprio. Ademais, será verificado como é explicitado o pensamento de cada um dos personagens e suas atitudes individuais quando se encontram a sós.

É interessante também, evidenciar de que maneira o narrador prevê acontecimentos futuros na narrativa, e evidencia como os personagens relembram e avaliam fatos que não acontecem, mas que são desejos íntimos que estão presentes no inconsciente dos personagens Rubião e Sofia. Outro tema considerado relevante é estudar como o narrador representa a falta de lucidez do personagem Rubião no percurso narrativo, como por exemplo os devaneios, a crise interior, com comportamento vexado e tentando fugir de si mesmo.

Machado de Assis é um escritor de Literatura Brasileira que seduz o leitor de literatura. Sua obra é reeditada, lida e adaptada até o momento atual em forma de texto e, também em outros sistemas semióticos como texto quadrinhos, filmes, séries etc. Este estudo tem por objetivo apresentar uma análise sobre o narrador de *Quincas Borba*, sexto romance de Machado de Assis, publicado em folhetim no ano de 1892, e editado em formato de livro – versão definitiva e alterada – em 1892. A leitura desse romance é instigante e sedutora. O narrador apresenta diversas facetas no processo da composição do romance que serão apresentadas no decorrer deste texto. Roberto Schwarz, em seus estudos afirma

¹ Professora da Unimontes; Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa; E-mail: geuvana.maia@unimontes.br. A primeira versão deste texto foi apresentada no SILEEL e publicado em Anais do Evento em 2009.

que, *Conteúdos de romance não são conteúdos reais, e vê-los esteticamente é vê-los no contexto da forma, a qual por sua vez retoma (elabora ou decalca) uma forma social, que se compreende em termos do movimento da sociedade global.* (Schwarz, 2006, p. 142). O escritor Machado de Assis compõe seus textos com fatos que contextualizam uma sociedade e uma época, no entanto essa representação da realidade é a composição ficcional que utiliza a linguagem literária para tal função.

O narrador é um artifício essencial no processo narrativo, sendo utilizado pelo escritor literário para emitir seu pensamento e ideologia a respeito de inúmeros assuntos. Para Mikhail Bakhtin, o narrador é a representação das vozes dentro do romance, uma vez que essa representação emite posicionamentos do sujeito, o qual assimila a realidade e se intercala com as personagens, para falar, no texto. Tudo isso é considerado por Bakhtin como “plurilinguismo” no romance, que se constitui pelas vozes que dialogam entre si e dão origem a um discurso bivocal. Esse processo narrativo com mais de uma visão de mundo e com diferentes vozes é chamado por Bakhtin de polissemia, conforme suas próprias palavras: “A polissemia do símbolo poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso.” (Bakhtin, 1998, p. 130). Com isso, o que proporciona o jogo simbólico na prosa são os diversos momentos dessas relações do discurso com o objeto, que é entremeado pelo narrador, que é também mimético, porque finge ser todas as personagens, tornando oportuno, assim, que narrador e personagens sejam configurados pelo seu criador.

O sujeito que fala no romance, segundo Mikhail Bakhtin, é a representação social da ideologia do ser dono da voz, que defende e se posiciona sobre o objeto que especifica no texto. Também afirma que a construção dos personagens retrata homens que agem de acordo com determinados posicionamentos ideológicos do seu criador, por isso suas ações são construídas como *alter ego* de seus autores, não podendo tais figuras ser apenas agentes sociais, sendo, também, heróis que ressoam o pensamento do sujeito que escreve a ficção.

Relativamente a esse sujeito, de acordo com Walter Benjamin, o narrador desempenha o papel de falar de suas experiências como sujeito social. Seja sobre assuntos interiores ou sociais, o trabalho do escritor com aquilo que escreve está relacionado com o artesanal, tendo em vista o seguinte fato:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (Benjamin, 1987, p. 221)

A partir dessa citação de Walter Benjamin, pode-se dizer que o narrador mostra e fala de assuntos que se refiram a si, particularmente e, também, daqueles da sua vivência como sujeito social.

O narrador de *Quincas Borba* conta os acontecimentos e utiliza os personagens dando vozes para que esses contam os fatos dentro da narrativa. O narrador de *Quincas Borba* através dos personagens Rubião, Palha e Sofia entrecruza vozes que evidenciam muitos acontecimentos, sem deixar o leitor isento das mais íntimas vontades, desejos e ações que desempenham tanto no social, quanto no íntimo através da construção ficcional no texto literário.

DESENVOLVIMENTO

O romance *Quincas Borba* possui um narrador em terceira pessoa, que domina a narração, com certos posicionamentos a respeito dos acontecimentos, além de dar voz aos personagens para narrar os fatos, explica como os personagens se sentem. Isso pode ser visto no início do romance, conforme o fragmento:

Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor? Que era ele agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Tunis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. Vejam como Deus escreve certo por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (Assis, 2007, p. 13)

O texto literário evidencia um narrador que se multiplica, pois inicia observando e descrevendo o personagem Rubião e, posteriormente, explicita o próprio pensamento do personagem. Além disso, pode-se dizer que a consciência do narrador se mistura com a de Rubião, para que a dramatização, ou seja, a atuação e vivência de Rubião como personagem se misture à sua narração dos fatos. Existe, no texto, portanto, mais de uma consciência que resulta em mistura de vozes, e, é ao expor o íntimo de Rubião, que o narrador evidencia o caráter humano daquele. A “desgraça” referida no fragmento era a morte da irmã de Rubião. Isso na verdade se torna uma vantagem, porque foi a partir desse fato – a morte da irmã e do namorado, seu amigo, Quincas Borba – que Rubião herdou sozinho a herança de Quincas Borba, e se tornou um homem rico.

O narrador, também, traça um diálogo com o leitor, pois às vezes no decorrer do romance, esse faz perguntas ao leitor e ao mesmo tempo é ele próprio que responde, como é explícito no trecho: “Quando o testamento foi aberto Rubião quase caiu para trás. Adiviniais por quê? Era nomeado herdeiro universal do testador.” (Assis, 2007, p. 26). Tal recurso composicional é recorrente em

outros livros de Machado de Assis, – inclusive nos iniciais – e nos contos, crônicas, crítica etc. Essa prática é nítida ainda em outro momento do romance, no capítulo noventa e nove, quando o personagem Rubião desconfia que Sofia estava tendo um envolvimento amoroso com Carlos Maria. Quando Rubião encontra uma carta endereçada a Carlos, o narrador interpela o leitor dizendo:

Lida e queimada, ninguém mais saberia o texto, ao passo que ele teria acabado por uma vez com essa terrível fascinação que o fazia penar ao pé daquele abismo de opróbrios... Não sou eu que o digo, é ele; ele é que junta esse e outros homens ruins, ele o que pára no meio da sala, com os olhos no tapete. (Assis, 2007, p. 117)

No fragmento, ocorre um duplo movimento: por um lado o narrador mistura as duas consciências – o que o habilita a dizer o que Rubião pensa – mas por outro, o narrador se distancia dele, mostrando que o seu pensamento e o de Rubião não se coincidem, pois cada um pensa algo diferente. Isso esclarece ainda em outro momento quando o narrador conta os fatos da seguinte maneira:

Infernal carta! Rosnou surdamente repetindo uma frase ouvida no teatro, semanas antes; frase esquecida, que vinha agora exprimir a analogia moral do espetáculo e do espectador.

Teve ímpetos de abri-la; era só um gesto, um, ato; ninguém o via, os quadros da parede estavam quietos, indiferentes, o turco do tapete: continuava a fumar e a olhar o Bósforo. Contudo sentia escrúpulos; a carta, posto que achada no jardim, não lhe pertencia, mas ao outro. Era como se fosse um embrulho de dinheiro; não devolveria o dinheiro ao dono? Despeitado, meteu-a outra vez no bolso. Entre mandar a carta ao destinatário e entregá-la a Sofia, adotou afinal o segundo alvitre; tinha a vantagem de poder ler a verdade nas feições da própria autora. (Assis, 2007, p. 117)

O narrador atribui a Rubião a capacidade, a desenvoltura de interpretar – ele mesmo – outro personagem. A estrutura narrativa, portanto, abre a possibilidade de mais de uma fonte de narração e de reflexão. Não é só o narrador que narra e faz reflexão sobre os eventos narrados, os personagens também tem essa função, o que pode ser visto na narrativa: “Digo-lhe achei uma carta, assim e assim, pensou Rubião, e antes de dar-lhe a carta, vejo bem na cara dela se fica aterrada ou não.” (Assis, 2007, p. 117).

Através dos exemplos extraídos de *Quincas Borba*, percebe-se a multiplicidade de facetas do narrador, pois ao mesmo tempo, que é de terceira pessoa, porque narra e descreve a cena, também sabe o que o personagem pensa. O narrador ainda imagina os acontecimentos futuros, como se sabe aqui o fato é clássico: é próprio do narrador em terceira pessoa, que é onisciente, saber essas coisas.

Acredita-se que a novidade quanto ao narrador machadiano em *Quincas Borba* é a construção do narrador que se coloca em posições diferentes: ora ele sabe tudo (onisciente), ora não sabe tudo (insciente), deixando o personagem tomar a frente

e manifestar sua própria opinião; e, também, o narrador divide a função de narrar com outros personagens, criando com isso uma mistura de vozes e consciências narrativas. Assim, é típico nessa narrativa, essa prática, em que narrador dá voz o personagem dentro do texto, além de inserir seu pensamento e imaginações.

É nítido dizer que há duas vozes de um só narrador que age com duas consciências e que é a identificação desse narrador que se dá pela mistura da terceira pessoa, com a primeira. Assim, quando o narrador descreve, observa e fala do personagem Rubião narra em terceira pessoa, com a apresentação da narrativa no momento presente. Mas ao mesmo tempo, insere a voz do personagem com suas atitudes, que passa a ser narrada em primeira pessoa, seguida de seu pensamento e imaginações sobre os fatos, que podem ser no momento presente e, também, no tempo futuro.

O romance consta de diálogos do narrador com o leitor: “Não sou eu que o digo, é ele; ele é que junta esse e outros homens ruins, ele o que pára no meio da sala” (Assis, 2007, p. 117). Assim, é confirmado a presença do narrador que conversa com o leitor e o leva a julgar a personagem Sofia através de Rubião. O ciúme e a desconfiança do personagem são transferidos ao leitor, que através da dramatização poética é induzido a ter determinadas concepções sobre a personagem. Essa mobilidade da narrativa leva o narrador a contar os fatos por intermédio dos personagens que mistura a voz do narrador com as de Rubião e, também, com a de Sofia. No entanto, há uma separação sobre o que o narrador e Rubião sabem. A partir disso, é pertinente afirmar que quando o narrador se posiciona em terceira pessoa é impessoal, não se mistura com o que acontece. Mas, como narrador em primeira pessoa, esse é composto por posicionamento, paixão, julgamento a respeito de si e dos outros personagens com quem convivem. Sobre o narrador machadiano, Ronaldes de Melo e Souza afirma que:

Em Machado, o narrador se compraz na mobilidade dos gestos e atos, assumindo todo gênero de caracteres, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância sistemática de perspectivas, modulando vários pontos de vista, sendo recusando a inflexão inercial de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de um ponto de vista pretensamente normativo. (Souza, 2006, p. 15)

Em *Quincas Borba*, o narrador representa os personagens pelo viés da descrição, mas o íntimo de cada um deles, seus defeitos, mesquinhez, trapaças, falta de caráter, abuso etc. aparecem enfatizados com a ajuda do leitor que lê os pensamentos individual desses no texto, e a partir disso, vai construindo seus estereótipos. Os personagens de maior relevância dentro dessa obra literária são aqueles que formam o triângulo dramático Rubião, Sofia e Palha, além desses há ainda diversos personagens secundários de relevância que compõem o livro e representam a sociedade carioca do final do século XIX.

O personagem Rubião, professor mineiro de Barbacena que após receber uma herança com valor alto, tem dúvidas sobre continuar residindo na cidade natal: “Sentia cócegas de ficar, de brilhar onde escurecia, de quebrar a castanha na boca aos que faziam pouco caso dele, e principalmente aos que riam de sua amizade com Quincas Borba.” (ASSIS, 2007, p. 28). O fragmento mostra que o desejo de permanecer em Barbacena era somente para se mostrar superior aos conterrâneos, principalmente, porque já tinha tido muitas tentativas de se enriquecer sem sucesso. Após receber a herança, o personagem ficou eufórico, se sentindo mais importante do que os demais, e se mudou para o Rio de Janeiro para aproveitar a vida social ali oferecida, como por exemplo: teatro, festas, moças bonitas etc.

O romance explicita a fraqueza de caráter de Rubião na atitude de doar o cachorro, Quincas Borba, para a vizinha sem qualquer apego, no entanto, busca de volta porque era a principal cláusula do testamento, que o herdeiro da fortuna de Quincas Borba cuidasse do cachorro, cujo nome, também, era Quincas Borba. A inconstância psíquica e a carência emocional de Rubião aparecem no romance mesmo antes da sua chegada à capital, pois quando acabara de conhecer Palha e Sofia, fez confidências sobre sua fortuna: “Um grande amigo, que se lembrou de fazer-me herdeiro universal.” (Assis, 2007, p. 33). O personagem Rubião tinha necessidade de se exibir a respeito de sua situação econômica, e foi logo alertado por Palha para não falar da quantia recebida para desconhecidos. Nota-se que era grande a indiscrição do personagem desde as primeiras páginas do livro até a sua loucura, pois no decorrer do romance esse homem se comporta de maneira vulnerável e ingênua. Além desse personagem não saber administrar o capital recebido, também se deixou seduzir pela paixão que sentia por Sofia para desperdiçar seu dinheiro. Sua fortuna foi descartada através de atitudes como: emprestar dinheiro aos amigos, que jamais recebeu; fazer investimentos em negócios sem lucros; se recusar a receber de Palha o capital da sociedade que tinha em uma empresa que era sócio etc.

A partir do primeiro encontro de Rubião com o casal, o narrador deixa a narração por conta de Rubião, que fala sobre sua admiração por Sofia: “Sofia escutava apenas, movia tão somente os olhos” (Assis, 2007, p. 32). Isso é evidente ainda em outro trecho: “Sofia tinha nesse dia os mais belos olhos do mundo”. (Assis, 2007, p. 35). O devaneio do personagem ainda é alimentado pela paixão: “É tão bonita! E parece querer-me tanto! Se aquilo não é gostar não sei o que seja gostar!” (Assis, 2007, p. 36). Os fragmentos do texto literário mostram a vaidade de Rubião explícita, reconhecido e comentado pela aparência por “Ricaço de Minas” (Assis, 2006, p. 158). O personagem, também, era lisonjeado pelos frequentadores de sua casa que compareciam impreterivelmente para beberem e

comerem. Quando Rubião era notícia no jornal, ele comprava vários exemplares para doar para os conterrâneos de Barbacena com a intenção de mostrar a sua importância social. O personagem transforma os sonhos em delírios, porque ele imaginava fatos que não acontecem no livro, um exemplo disso é a imaginação de um como é explícito no romance:

Mas, enfim, iria de *coupé*; imaginava-o forrado magnificamente, de quê? De uma fazenda que não fosse comum, que ele mesmo não distinguia, por ora; mas que daria ao veículo o ar que não tinha. Parelha rara. Cocheiro fardado de ouro. Oh! Mas um ouro nunca visto. Convidados de primeira ordem, generais, diplomatas, senadores, um ou dois ministros, muitas sumidades do comércio; e as damas? Rubião nomeava-as de cabeça. Via-as entrar, ele no alto da escada de um palácio, com o olhar perdido por aquele tapete abaixo, – elas atravessando o saguão, subindo os degraus com os seus sapatinhos de cetim, breves e leves; a princípio, poucas – depois mais, e ainda mais. Carruagens após carruagens... Lá vinham o conde Tal, um varão guapo e uma singular dama... (Assis, 2007 p.100/101).

A partir do trecho, é possível perceber o narrador referir-se a Rubião e seus devaneios, além de observar e julgar comportamentos da sociedade que vivia na corte, na época. É nítido a importância que se davam às aparências, o desejo de reconhecimento, a bajulação, a ostentação e os títulos de marqueses e barões que eram almejados pelas pessoas que não possuíam títulos.

O personagem Rubião não tem nenhuma ocupação no romance, esse homem vive no ócio, ora lendo escritores clássicos, ora comprando joias para presentear Sofia e investir grandes quantias em instituições organizadas pela mulher amada. Além disso, as pessoas que se aproximavam de Rubião era para tirar algum proveito, principalmente, para conseguirem se ascenderem socialmente e economicamente, como por exemplo, os personagens Palha e Sofia.

O narrador ao adentrar no íntimo de Rubião, mostra que esse imagina fatos que não aconteceram e isso é explicitado para o leitor: “Não, não podia ser ela, refletiu Rubião, em casa vestindo-se de preto.” (Assis, 2007, p. 109); em outro trecho, ainda se lê: “Rubião atirou-se depressa ao tálburi, entrou e sentou-se falando ao cocheiro, para fugir a si mesmo.” (Assis, 2007, p. 107). Os fragmentos explicitam os pensamentos dele que são recorrentes imaginações a respeito de Sofia, além disso, o livro mostra que Rubião delirava imaginando ser Napoleão III, como é possível comprovar com o fragmento da narrativa:

Rubião saía de Botafogo, antes do almoço, e corria a esperar os jornais; comprava a *Correspondência de Portugal*, e ia lê-la no Carceler. Quaisquer que fossem as notícias, dava-lhes o sentido da vitória. Fazia a conta dos mortos e feridos, e achava sempre um saldo a seu favor. A queda de Napoleão III foi para ele a captura do rei Guilherme, a revolução de 4 de setembro, um banquete de bonapartistas”. (Assis, 2007, p. 179)

A mistura de realidade e imaginação para Rubião estão no mesmo plano, porque esse homem não separa nem percebe a falta de lucidez mental. O livro constrói Quincas Borba sendo um personagem confuso, que não separa o limite entre realidade e imaginação. O personagem Rubião tem o mesmo desfecho que aquele amigo de outrora, assim a composição temática machadiana surpreende o leitor com temas que desconfortam e intrigam o leitor.

Outro personagem que compõe o triângulo amoroso é Cristiano Palha, marido de Sofia, que representa o modelo capitalista sem escrúpulos. Esse personagem finge ser amigo de Rubião para tornar seu sócio, depois usa de estratégias e trapacear o outro para ficar sozinho com o negócio. Além disso, usava a mulher, Sofia, como item de sedução para conseguir fechar negócios, principalmente com Rubião, pois sabia que esse estava apaixonado por aquela e a induzia a se fazer de desentendida a fim de conseguir que o marido tivesse vantagens financeiras e ascendesse financeiramente e, conseqüentemente, socialmente, pois um ato implicaria ao outro. Essas atitudes se comprovam com os trechos de *Quincas Borba* a seguir:

Mordendo o beijo inferior, Palha ficou a olhar para ela a modo de estúpido. Sentou-se no canapé calado. Considerava o negócio. Achava natural que as gentilezas da esposa chegassem a cativar um homem – e Rubião podia ser esse homem –; mas confiava tanto no Rubião que o bilhete que Sofia mandara a este, acompanhando os morangos, foi redigido por ele mesmo; a mulher limitou-se a copiá-lo, assiná-lo e mandá-lo. [...]

– Parece-me que te amofinaste mais do que o caso merecia. Comparar os olhos de uma moça às estrelas, e as estrelas aos olhos, afinal de contas é coisa que até se pode fazer a vista de todos, em família, e em prosa ou verso para o público. A culpa é de quem tem olhos bonitos. (Assis, 2007, p. 63)

O romance mostra como é sórdida a atitude desse marido que oferece a mulher como “isca” para suas falcatruas financeiras, no entanto o leitor sabe que o marido só age assim porque Rubião não era um homem que Sofia pudesse se interessar. Ainda em outro fragmento, verifica-se:

– Mas como se não de cortar relações de uma vez?

– Fechar-lhe a porta, mas não digo tanto, basta, se queres, aos poucos...

Era uma concessão; Palha aceitou-a; mas imediatamente ficou sombrio, soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero. Depois agarrando-a pela cintura, disse em voz mais alta do que até então:

– Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro. (Assis, 2007, p. 66)

A partir da citação, comprova-se que o narrador é onisciente e esclarece os meandros da narração para o leitor, e se desdobra de si mesmo para refletir sobre os eventos acontecidos. Sobre esse assunto, julga-se pertinente citar Hélio Seixas Guimarães que afirma: “São os leitores das estátuas de bronze de Rubião, que não deviam ser raros no tempo de publicação de *Quincas Borba*, marcado pela euforia econômica, ilusão de riqueza, negócios mirabolantes e falcatruas do

Encilhamento.” (Guimarães, 2007, p. 212). Com isso, o narrador realiza, mais de uma de suas mobilidades: quando realiza reflexões sobre a narração e quando chama atenção do leitor etc. Além disso, ele está mobilizando seu espírito e está desidentificando-se de si mesmo para assumir outra personalidade e outra função.

A personagem Sofia, uma mulher intrigante, se comporta de forma manipuladora, é cúmplice do marido para tirar proveito da amizade com Rubião. No entanto, é quando essa mulher tem afinidade pelo personagem Carlos Maria, que o narrador mostra ao leitor suas mentiras e dissimulações. E é através de maus pensamentos, que podem ser considerados impróprios para uma mulher casada, que esse narrador evidencia o acontecimento de forma intrigante, um exemplo disso pode ser comprovado a seguir:

Sofia resignou-se à reclusão. Já agora tinha a alma tão confusa e difusa como o espetáculo exterior. Todas as imagens e nomes perdiam-se no mesmo desejo de amar. É justo dizer que ela quando voltava desses estados de consciência vagos e obscuros, tentava fugir-lhes e guiava o espírito para diverso assunto; mas sucedia-lhe como aos que têm sono e forcejam por velar: os olhos fecham-se de cada vez que despertam, e tornam a espertar para se fecharem outra vez. (Assis, 2007, p. 184)

O trecho do romance mostra que o narrador reflete e analisa qualquer deslize de seus personagens; além disso, entra na alma humana desses, escancara e mostra ao leitor seu inconsciente e as imperfeições que os personagens cometem. O narrador ainda enfatiza que é com prazer que Sofia recebe os elogios do outro, e imagina e sente sensações amorosas até então desconhecidas. Sobre esse assunto, Souza afirma que:

Em Machado, o narrador se compraz na mobilidade dos gestos e atos, assumindo todo gênero de caracteres, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância sistemática de perspectivas, modulando vários pontos de vista, sempre recusando a inflexão inercial de se mobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de um ponto de vista pretensamente normativo. (Souza, 2006, p. 15).

Isso é nítido no romance em análise, com o narrador que faz serem conhecidas as atitudes de repulsa de Sofia quando foi à casa de Rubião, neste momento, o narrador escancara o desprezo e nojo daquela diante da pobreza, sujeira, desleixo e decadência do ambiente – o que comprova que Sofia não possui as dádivas de humanidade, nem condescendência ao próximo. Ainda a respeito do narrador deste livro, Hélio de Seixas Guimarães afirma que *Quincas Borba* possui:

A aparente concordância em torno de interesses que repentinamente se desfazem, a variedade de pontos de vista e de possíveis explicações para um mesmo fato, as dissensões e os conflitos de interesses, tudo isso que pauta as relações entre as personagens repercute sobre as relações entre o narrador e o leitor em *Quincas Borba*. (Guimarães, 2006, p. 203).

Assim, o narrador Machado desmascara seus personagens no mais profundo de suas almas, algumas vezes com intimidade como ao tratar de Rubião, ou certo distanciamento através dos personagens Palha e Sofia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa explanação sobre o narrador de *Quincas Borba*, é pertinente afirmar que o narrador passa por uma constante metamorfose: ele é onisciente, como se fosse uma panorâmica cinematográfica; e é descritivo, porque se mistura a outros personagens através de consciências e vozes; e, também, é reflexivo, analítico etc.

O narrador quer aproximar e identificar o leitor ou a sociedade para a recepção desses tipos criados como Rubião, Palha e Sofia que contraditórios, mesquinhos e hipócritas se encontram integrados neste texto narrativo, representados como seres humanos que tomam determinadas atitudes de acordo com os papéis sociais que desempenham.

A partir disso, pode-se concluir que os personagens Palha, Rubião e Sofia se comportam no romance *Quincas Borba* com posicionamentos que representam o lugar que mimetizam, porque Rubião ao se enriquecer traz para junto de si diversos companheiros que representam a preguiça, o estorno, à exploração e a amizade por interesse. O personagem Palha, age com astúcia e dissimulação prevendo cada atitude para se beneficiar economicamente e socialmente, mesmo que isso implica oferecer sua mulher como objeto de sedução. Tais atitudes, também, não são diferentes em Sofia, que ao se ascender socialmente se desvincula das relações de outrora, e se envergonha de ser vista em ambientes pobres e miseráveis. É interessante que o narrador mostra Sofia com vergonha de ser vista saindo da casa suja e pobre de Rubião, e após três capítulos, o narrador mostra ao leitor uma das joias usadas por essa personagem em um baile em Botafogo, e conta que foi um dos primeiros presentes recebido de Rubião.

Assim, o livro através de sua composição estética mostra para o leitor a construção dos personagens com ausência de caráter, que mimetizam o contexto representando a hipocrisia e falta de caráter e escrupulos dos seres humanos; em que evidencia a aparência social e a falta de nobreza de caráter.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Martin Claret, São Paulo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. 01.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 02.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SOUZA, Ronaldo de. O Estatuto do narrador. In: **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 2006. p. 15-33.

SOUZA, Ronaldo de. O drama tragicômico de Quincas Borba. In: **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 2006. 122-137.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Quincas Borba e o leitor dissimulado. In: **O romance Machado e o público de literatura no século 19**. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 2006. p. 195-213.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Introdução. In: **O romance Machado e o público de literatura no século 19**. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 2006. p. 23-56.

UM ESTUDO DESCRITIVO DA TOPOANÁLISE EM *CHAMADOS DE ASSIS: ESPAÇOS FANTÁSTICOS DO RIO MUTANTE NA OBRA MACHADIANA*

*Dirce Maria da Silva*¹

*William Alves Biserra*²

*“A necessidade de arte assemelha-se à necessidade de saber que a própria arte é
uma das formas de conhecimento da vida” (Iuri Mikhailovich Lotman).*

CONTEXTUALIZAÇÃO INTRODUTÓRIA

Jorge Leite de Oliveira³, em “Chamados de Assis: Espaços Fantásticos do Rio Mutante na Obra Machadiana⁴”, propõe uma pesquisa de caráter singular a respeito da espacialidade fluminense “que se expande para além do mundo físico e da cidade do Rio de Janeiro”. Oliveira aborda o *espaço fantástico* desenvolvendo análise topográfica⁵ em crônicas, contos e romances, sob “o olhar irônico,

1 Doutoranda em Estudos Literários Comparados pela Universidade de Brasília (Pós-lit/UnB), na Linha de Pesquisa Literatura e Sagrado. Mestre em Direitos Humanos/Ciência Política pelo Unieuro/DF. Graduada em Letras Português/Inglês e suas Respectivas Literaturas. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade UnB (GPLe/UnB). E-mail: profdircesalome2@gmail.com.

2 Professor Adjunto do Instituto de Letras e Literatura da Universidade de Brasília (Pós-lit/UnB). Doutor e Mestre em Literatura (UnB). Doutor em Psicologia Clínica e Cultura (UnB). E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com.

3 Jorge Leite de Oliveira é Mestre e Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Possui bacharelado em Direito e licenciatura plena em Letras pelo Centro Universitário de Brasília (UniCEUB). É especialista em Língua Portuguesa pelo CESP/CEUB.

4 Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Literatura, em 2016. O presente estudo segue a paginação do livro referente à tese: OLIVEIRA, J.L.de. Chamados de Assis: espaços fantásticos do Rio mutante na obra machadiana, 2018. 258p.

5 Topoanálise é o estudo do espaço na obra literária (Borges Filho, 2008). A palavra espaço é multifacetada no campo da teoria da literatura. Espaço literário é aquele representado dentro do texto literário e que guarda semelhança com o nosso mundo. Num primeiro nível, trata das coordenadas de largura, altura e comprimento e, num segundo, diz respeito ao espaço determinado pela convivência humana, um espaço que mantém relações plurissignificativas com as personagens. Do ponto de vista da representação, da mimese,

curioso, zombeteiro, irreverente, mas respeitoso, de Machado de Assis”, para demonstrar que ficção e realidade podem, muitas vezes, estar ligadas por uma linha muito tênue.

O pesquisador explica que seu trabalho começou com a teoria mimética de René Girard, concomitante aos seus estudos do sagrado na literatura, passando a utilizar desses pressupostos como pontos de partida para uma análise do espaço nas obras de Machado de Assis. Ao longo do trabalho, ele vai integrando ao conceito bakhtiniano de *cronotopo*⁶, estudos contemporâneos sobre a espacialidade literária, convergindo para o *fantástico neoespiritualista* presentes nos romances “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, “Quincas Borba” e “Dom Casmurro”.

Nesse sentido, Jorge Leite de Oliveira poeticamente advoga que, “a fenomenologia e os devaneios de uma alma criativa podem explorar literariamente os espaços, de formas diversas, interna ou externamente”, conforme demonstrado ao longo da sua pesquisa.

Seguindo perspectiva bakhtiniana das relações de tempo e espaço, artisticamente expressas na literatura, ele “analisa valores plástico-espaciais que ultrapassam a consciência das personagens e seus entendimentos éticos e cognitivos do mundo, definidos externamente pela percepção do outro, mas, sobretudo, pela consciência do autor-observador⁷”, indo ao encontro da perspectiva machadiana de narrar e analisar profundamente, além do estado psicológico das personagens, suas relações espaço-ambientais, detalhando imagens externas, mundos, sonhos e percepções que se entrelaçam⁸.

Quanto à dualidade “verdade/mentira”, Oliveira adverte que “a obra literária busca, permanentemente, recriar a “verdade” e, por vezes, ir além dela”. Desse modo, ao explicar sobre a indissociável tríade *escritor-leitor-obra*, ele esclarece que, “a Literatura é ajustamento de forma e conteúdo para a proposição de “verdades”, que podem ou não ter ocorrido, pois a *mimese*, por vezes, vai muito além da realidade que conhecemos”. Logo, “a intenção literária é aperfeiçoar sua forma, adequando-a ao seu conteúdo”, e reitera que, “o real, o imaginário e a Literatura são inseparáveis, por possuírem a linguagem como mediadora”.

Então, se os espaços da *diégese*, isto é, os espaços da narratologia que dizem respeito à dimensão ficcional de uma narrativa, estão em toda parte, a partir

ele pode ser classificado como realista, imaginoso, fantasista. Há o espaço psicológico, o espaço social, o espaço ideológico, o espaço político, e muitos outros, com inúmeras funções plurissignificantes (Filho, 2015, pp. 13; 19-21; 31).

6 *Cronotopo*: categoria formalmente constitutiva da literatura, definida por Mikhail Bakhtin - “*Cronotopo* (espaço-tempo) é a ligação das relações temporais e espaciais artisticamente expressas na literatura, que expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo”. OLIVEIRA, Chamados de Assis, 2018, p. 49.

7 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 17.

8 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 18.

de Gaston Bachelard, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov⁹, Oliveira apropria-se da ideia de *gênero fantástico*, caracterizado pelo *insólito* dos acontecimentos, que transitam entre o real e o imaginário, e que integram a categoria do *fantástico desmistificado*, conceito desenvolvido em “Chamados de Assis”. E, “desmistificado” por tratar-se de fenômenos naturais, embora ainda não conhecidos por grande parte da humanidade.

Nesse sentido, tanto quanto os espaços físicos e psicológicos que se conhece, a literatura também explora espaços do além, mas ainda necessita de mais acurácia quanto à teoria espírita, narrada pelas “almas dos mortos¹⁰”.

Na seção a seguir o pesquisador inicia por desenvolver reflexões e apresentar perspectivas variadas quanto à organização espacial urbana dispostas na Parte 1 da obra em tela.

DAS REFLEXÕES SOBRE OS ESPAÇOS DA CIDADE

A antropóloga e historiadora Júlia O'Donnell, por meio de uma pesquisa etnográfica sobre a obra de João do Rio, cujo nome era Paulo Emílio Cristóvão Barreto, explica que as descrições do escritor capturavam as transformações urbanas e seus efeitos nas pessoas. Com cerca de 2.500 textos, incluindo peças de teatro, críticas literárias, contos, crônicas e traduções, os escritos de João do Rio refletem os impactos da modernização da cidade e sua evolução etnográfica e espacial, empregando os gradientes dos sentidos¹¹.

Machado de Assis também explora os *gradientes* dos sentidos, isto é, da visão, audição, olfato, tato e paladar, conhecidos também como gradientes sensoriais, ao retratar o modo de ser carioca, seu estado psicológico, as ruas, as praças, o mar, a natureza. O termo, conforme explicado por Oziris Borges Filho em “*Espaço e literatura: introdução à topoanálise*”, diz respeito ao efeito de *gradação* nas relações sensoriais entre sujeito-sujeito, e sujeito-espaço. Um exemplo disso é a percepção visual do personagem de “Dom Casmurro” em relação aos “olhos de ressaca” de Capitolina¹².

Angel Rama, escritor e crítico literário uruguaio, estabelece comparação entre a cidade e um livro, onde a cidade é equiparada a um discurso formado por múltiplos signos que possuem uma dupla natureza, similar aos elementos gramaticais. Ele considera tanto aspectos físicos quanto simbólicos do espaço urbano em termos de organização e interpretação, sugerindo uma “leitura” dos significados da cidade.

9 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 19.

10 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 19.

11 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 23.

12 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 24.

Sidney Barbosa, pesquisador do espaço na narrativa, sugere a ideia de “visões sobre a cidade” como uma representação ampla do espaço literário em escala *macro*, ou seja, contemplando grandes áreas como regiões ou países. Nesse contexto, a cidade pode ser vista como o palco onde se manifestam tanto aspectos sombrios, quanto aspectos positivos do ser humano, servindo tanto como cenário para desafios e adversidades, quanto como centro de conforto e conquistas¹³.

Oliveira destaca que tais conceitos são evidentes nos romances de Machado de Assis, especialmente nas obras analisadas em sua tese, quais sejam, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881), “Quincas Borba” (1891) e “Dom Casmurro” (1899), narrações que exploram, respectivamente, o espaço do inusitado, do fascinante, da influência, da dominação e o espaço da obsessão.

Cláudia Barbieri fala da reinvenção literária urbana. No enredo, as personagens criadas e os espaços citados são marcados pelo que o autor observa na sociedade em que vive. Para a pesquisadora, “escrever pressupõe a escolha de palavras reveladoras, por si mesmas e por suas significações, não havendo imparcialidade na escolha dos arranjos históricos, espaciais e ficcionais, nas quais o modo de perceber pessoal é expresso”.

Por sua vez, Rosária Cristina C. Ribeiro, em pesquisa sobre o papel da espacialidade em Victor Hugo, explica que a *Revolução Francesa* atuou vastamente na redefinição espacial “*sócio-político-econômica*” da França e do mundo atual, bem como dos espaços semânticos da comunicação.

Nesse sentido, Sidney Barbosa, em sua tese de doutorado intitulada, “A representação da natureza no romance francês do século XIX”, esclarece que o surgimento de uma nova classe social dominante na sociedade, a burguesia, em contraste com a nobreza e os camponeses, deu origem ao espaço urbano, em contraposição ao rural¹⁴.

Oliveira aponta que os romances de Victor Hugo, Eça de Queiroz e também Machado de Assis exploram, em seus cenários literários, elementos favoráveis aos personagens, como heranças e casamentos, mesmo que esses elementos possam ter desfechos trágicos, como ocorreu com os personagens Quincas Borba e Capitu.

Isso ocorre porque os casamentos são acontecimentos fundamentais na estrutura dos romances, fazendo com que o espaço dedicado ao ensejo seja indispensável para a análise literária. Oliveira destaca que aspectos como a localização da festa e do imóvel, a estrutura deste e todos os demais espaços físicos, metafísicos e psicológicos, decorrentes do matrimônio, incluindo o vestido da noiva, sua descrição física, assim como a do noivo e dos convidados, são igualmente importantes no contexto espacial.

13 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 25.

14 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 26, 27.

Desse modo, elementos que refletem costumes burgueses contemporâneos, como a imitação da moda francesa, os passeios pela Rua do Ouvidor, o teatro, as conversas no Passeio Público, a casa na Rua de Mata-Cavalos, no bairro Engenho Novo, figurinos e personagens, assim como lugares reais e imaginários, são incorporados à obra ficcional de Machado de Assis, como faces do espaço literário examinadas por Jorge Leite de Oliveira na representação sociopolítica da obra do “Bruxo do Cosme Velho”, nos espaços da poesia, da crônica, do conto e do romance¹⁵.

Desde suas primeiras poesias, explica Oliveira, Machado exprime o espaço psicológico e subjetivo por meio das impressões causadas nele pelas transformações da sociedade de seu tempo. Nesse contexto, comentando sobre a obra poética de Machado, em “Ocidentais”, livro que precede “Brás Cubas”, Manoel Bandeira observa que “o Machado de Assis poeta tornou-se vítima do Machado de Assis prosador”, concordando também que, no que diz respeito ao espaço interior da alma humana, “o mistério desse mundo que cada um de nós traz dentro de si lhe forneceu a inspiração de sua obra em prosa¹⁶”.

Oliveira esclarece ainda que as crônicas de Assis, referentes aos espaços urbanos, foram aproveitadas, tanto em seus contos como nos romances que escreveu.

Assim, em “Instinto de Nacionalidade”, sobre a literatura, Machado declara que “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço¹⁷”.

A linearidade do tempo cronológico em “Dom Casmurro” permite ao leitor acompanhar a evolução dos personagens desde o nascimento, passando pela juventude, até a idade adulta.

O romance tem início com a narração do espaço da cidade: “*Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu...*”. Nesse contexto, Oliveira ressalta a maneira criativa de Machado de Assis instigar dúvidas nos leitores, ao retratar o caráter das sociedades, baseando-se nos espaços da capital de um país em desenvolvimento, onde se desenrolam os relacionamentos dos protagonistas: Bento Santiago, Escobar e Capitolina¹⁸.

Em “Esaú e Jacó”, as pessoas vão aos poucos se familiarizando com a nova realidade e acontecimentos, como a Proclamação da República. Tem-se aí, igualmente, o drama dos escravos libertos, com poucas chances de ascender

15 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 28.

16 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 30.

17 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 32.

18 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 33.

socialmente. Em “Memorial de Aires”, as conversas giram em torno de Deodoro da Fonseca, ministérios, campo, batalhão e mudança de regime político, além das transformações arquitetônicas da cidade, que são percebidas aos poucos pela sociedade do final do século XIX. Em “Dom Casmurro” há também o conflito entre classes econômicas e em “Aires”, a narrativa do romance reflete incertezas políticas em relação ao futuro do Brasil¹⁹.

Oliveira reconhece que há certa omissão no tratamento que Machado de Assis dá ao espaço urbano do Rio de Janeiro, nos três romances analisados em sua pesquisa, observando nessas obras tratamento predominantemente nostálgico em relação ao período do Império, com Machado situando quase todos os acontecimentos antes a Proclamação da República, no período que corresponde ao Segundo Reinado (1840-1889)²⁰.

Afrânio Coutinho, em “A filosofia de Machado de Assis”, afirma que “Machado operava no leitor, tanto pela emoção quanto pela inteligência, por meio de sagaz uso das forças analíticas do intelecto. Suas aventuras eram mentais, e seu poder de evocar reminiscências e criar emoções duradouras é o segredo da perenidade de sua obra²¹.”

Para Luciano Trigo, “a capacidade criativa de Machado fazia dele um viajante imóvel”. Oliveira complementa que a alma de Machado parece ter estado sempre presente tanto nos lugares reais quanto imaginários em seus devaneios literários.

DO ESPAÇO CARIOCA POR MACHADO DE ASSIS EM SUA OBRA

Muito mais importante do que o tempo da criatividade literária é o espaço de sua criação. (Michel Foucault).

Estudiosos da espacialidade literária têm investigado como Machado utiliza o *espaço linguístico* em sua obra.

Roland Barthes divide os elementos espaciais em *informantes*, que atuam como operadores realistas, e *funções*, que permitem analisar a articulação da narrativa. Logo, para Oliveira, além de dialogar com o leitor e com seres animados e inanimados, Machado usa, com frequência, figuras de linguagem como forma simbólica de interação com a *diegese*²².

Aspectos do sagrado estão presentes na obra de Machado de Assis desde o princípio. Em “Crisálidas” (1864), o poema intitulado “A luz” exemplifica isso, conforme as estrofes dispostas a seguir:

19 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 34.

20 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 35.

21 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 48.

22 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 60.

*Eu sou a luz fecunda, alma da natureza;
Sou o vivo alimento à viva criação.
Deus lançou-me no espaço. A minha realza
Vai até onde vai meu vívido clarão.*

*Mas se derramo vida a Cibele fecunda,
Que sou eu ante a luz dos teus olhos? Melhor,
A tua é mais do céu, mais doce, mais profunda.
Se a vida vem de mim, tu dás a vida e o amor.
(ASSIS, 1973, vol. III, p. 32.)²³*

No contexto, Cristo é substituído pela “natureza”, que sustenta os seres vivos, e, no espaço, onde houver a “luz da natureza”, haverá sustento para a “viva criação”. Dessa forma, Oliveira discute a utilização de alusão e da citação, como formas de explorar o *espaço linguístico* nas obras de Machado de Assis.

Em “Dom Casmurro”, no capítulo 68, há a citação de Michel de Montaigne, que escreveu *de si: ce ne sont pas mes gestes que j’écris; c’est moi, c’est mon essence*”, que pode ser traduzido como “não são os meus gestos que escrevo; sou eu, é a minha essência”. No mesmo capítulo, ao comentar sobre a perda do trem ao ajudar um cego com a doação de uma bengala, o narrador faz a seguinte citação: “*Voilà mes gestes, voilà mon essence*”, que pode ser traduzido como “Eis os meus gestos, eis a minha essência²⁴”. Nesse contexto, Michel Foucault explica que a “imitação literária dos bons escritores, quando realizada com habilidade, elegância e estilo, possibilita a conjunção de fantasias na reconstrução da realidade, característica distintiva dos ficcionistas de todas as épocas e lugares²⁵”.

De Dom Casmurro ou o Espaço da Dúvida

No espaço delineado em “Dom Casmurro”, o narrador apresenta as memórias de um homem que alega ter sido traído, destacando eventos significativos de sua vida que se desenrolaram na cidade do Rio de Janeiro.

Na história, personagens transitaram pelos cômodos na casa de Mata-Cavalos, como a varanda, quartos e salas, espaços que têm influência significativa na vida de Bento Santiago, o Bentinho, e de Capitolina, a Capitu. Como exemplo, o quarto de D. Glória, mãe de Bentinho, exerceu grande influência sobre a personalidade do adolescente, especialmente quando sua mãe mencionava sua promessa de enviá-lo ao seminário e torná-lo padre²⁶.

A varanda também foi o local das reflexões e angústias de Bentinho, após ouvir a conversa entre sua mãe, José Dias, o agregado, o tio Cosme e a prima

²³ OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 61.

²⁴ OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 63.

²⁵ OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 62.

²⁶ OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 65.

Justina, na qual o agregado mencionou ter visto o jovem em segredinhos com Capitu. Também na varanda, Bentinho tentou, sem sucesso, convencer a prima Justina a dissuadir D. Glória de enviá-lo para o seminário.

Outro espaço mencionado na obra é o Passeio Público, onde Bentinho, em um momento de angústia, ao tentar convencer sua mãe a não mandá-lo para o seminário, pede a José Dias que fale com D. Glória sobre seu desejo de estudar leis em São Paulo, em vez de se tornar padre.

O autor tenta recriar as transformações sociais e arquitetônicas da cidade, que surgem da expectativa da iminente abolição da escravidão no país. Isso é evidenciado pela descrição do “mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas”, que reflete a casa da Rua de Mata-Cavalos, no Engenho Novo, local construído para reproduzir o espaço idêntico ao de sua infância²⁷.

Na nova residência, o narrador, agora “Dom Casmurro”, expressa seu objetivo: “O meu fim evidente era reatar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência.” Em seguida, ele descreve o lar onde viveu: “é o mesmo prédio, com três janelas de frente, varanda ao fundo, os mesmos quartos e salas.”

Oziris Borges Filho usa o termo “especialização”, sugerido por Osman Lins, para descrever a interação dos personagens com o espaço²⁸. Nesse sentido, Oliveira explica que em “Dom Casmurro” encontramos os conceitos osmanianos de espaço, quais sejam: *Os macroespaços*: a) a América do Sul, personificada pelo Rio de Janeiro, no Brasil, onde ocorrem os eventos mais relevantes; b) a Europa, representada pela Suíça, onde Capitulina foi obrigada a viver com seu filho; e c) a Palestina (Jerusalém), onde Ezequiel faleceu enquanto estava a trabalho, após breve visita a seu pai, Bento Santiago, no Rio de Janeiro, Brasil, que representa a janela mais significativa das três mencionadas, pois foi lá que o protagonista passou a maior parte de sua vida e onde escreveu sua história. E os *microespaços*, isto é, todos os outros locais mencionados na obra: o Engenho Novo, casas, seminário, janelas, entre outros. A Rua de Mata-Cavalos foi o local de nascimento e de relacionamento de Bentinho com Capitu; o seminário, Andaraí e Glória, e por fim, o Engenho Novo, foram os locais mais proeminentes de residência no romance.

O espaço mais marcante para o narrador foi a casa materna em Mata-Cavalos, onde ele viveu o período mais significativo de sua vida, devido à forte influência materna sobre sua personalidade, e também devido à influência de Capitu²⁹.

Segundo Gaston Bachelard, o espaço da casa representa uma das principais forças de integração para os pensamentos, memórias e sonhos humanos. A

27 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 70.

28 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 71.

29 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 72.

casa é concebida como um ser vertical, um chamado à nossa consciência de verticalidade, que também nos proporciona a percepção de centralidade.

Nesse contexto, Jorge Leite esclarece que as três janelas mencionadas pelo narrador representam o espaço de abertura, saída e libertação, conforme definido por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e também evocam as três janelas do templo de Jerusalém, correspondendo ao Oriente, Sul e Ocidente. Tais configurações também sugerem uma internacionalização do espaço, com personagens circulando por diferentes partes do mundo, ideia que vai ao encontro da simbologia das três janelas³⁰.

Na casa de Mata-Cavalos, a varanda ao fundo, os quartos e as salas são espaços pelos quais os personagens da história transitam, e que deixaram uma marca profunda na vida de Bentinho e Capitu³¹.

O quarto de D. Glória, mãe de Bentinho, exerce grande influência sobre a personalidade do adolescente. Neste local ela o confronta com a questão torná-lo padre, representação da ideologia religiosa. No quarto da mãe, iluminado pela luz de uma vela, Bentinho não encontra coragem para contradizer a promessa materna. A mãe insistia que a vocação viria mais tarde. Este espaço é caracterizado, então, pela falsidade, mentira e submissão cega à fé católica.

A varanda se torna espaço de reflexões e angústias de Bentinho, após ouvir conversa entre sua mãe, José Dias, o agregado, o tio Cosme e a prima Justina, na qual o agregado mencionou ter visto o jovem em segredinhos com Capitu, o que apressaria sua partida. Também na varanda, Bentinho tenta, sem sucesso, persuadir a prima Justina a dissuadir D. Glória de enviá-lo ao seminário.

Outro lugar mencionado na obra é o Passeio Público. Durante o século XIX esse local era considerado uma espécie de refúgio, onde a população carioca buscava entretenimento, conforme observado por Luciano Trigo. Naquele lugar, durante o momento de aflição, ao tentar persuadir sua mãe a não enviá-lo para o seminário, após a conversa infrutífera com Justina, Bentinho pede a José Dias que interceda junto a D. Glória, transmitindo-lhe que seu filho não deseja se tornar padre, mas sim “estudar leis” em São Paulo³².

Segundo Luciano Trigo, o Passeio Público foi embelezado, em 1861, pelo arquiteto e paisagista francês Auguste François Marie Glaziou. No romance, o local é descrito como espaço moderno, anteriormente quase abandonado, sujo, insalubre e em um estado primitivo de natureza. Mas a modernização não teria melhorado, tampouco tornado as pessoas menos hipócritas. Em resumo, não conferiu à capital brasileira, ares europeus de civilidade.

30 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 73.

31 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 76.

32 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 77.

“Dom Casmurro” apresenta outras intertextualidades do narrador, como a animização do coqueiro, que afirmava não haver mal algum no namoro entre Bentinho e Capitu. Em um de seus devaneios de apaixonado, o narrador começa a conversar com a árvore, que se torna sua amiga, e concorda em defender o amor do jovem casal. Machado introduz no contexto narrações de espaços anímicos, de personificação de plantas e animais.

Outro espaço importante é o onírico. No capítulo 29, o jovem Bentinho se imagina conversando com o Imperador, que passava de carruagem, enquanto ele estava em um ônibus, com José Dias. Em seu devaneio, Bentinho pede a D. Pedro II para falar com D. Glória, pedindo que ela não o enviasse para o seminário, que o deixasse no Rio de Janeiro, para estudar medicina. O relato evidencia distinção de espaços sociais, que influenciam psicologicamente as atitudes de suposta superioridade de Bento sobre Capitu, agravando a situação discriminatória enfrentada pelas mulheres de sua época³³.

Os casais, Escobar e Sancha/Bento e Capitu, passaram a morar próximos, encurtando os espaços pessoais. Sancha teve uma menina, que crescia linda, mas Capitu não engravidava, apesar das rezas e promessas.

Escobar e Sancha mudaram-se do Andaraí para o Flamengo e os casais estavam sempre visitando as casas uns dos outros. A proximidade física possibilitava maior intimidade. A amizade diminuía os espaços físicos, criando paralelismo com os espaços psicológicos. Sentiam-se bem emocionalmente, convivendo de perto. Esse espaço se estendia aos corpos e, conseqüentemente, às atrações físicas. Às vezes, Bentinho encontrava Escobar sozinho com Capitu, quando voltava do Tribunal, mas na época, esse fato não lhe despertava ciúmes.

Alguns anos depois, Capitu falece no exílio, e seu filho, já formado em Arqueologia, visita Bento, passa seis meses com ele no Rio de Janeiro. Após esse período, o filho viaja novamente para a Europa, com o objetivo de explorar as ruínas da Grécia, Egito e Palestina. Esse *macroespaço*, representando as civilizações mais antigas, reflete o interesse distinto de Ezequiel, em comparação a Bento Santiago, que prefere o ambiente carioca, tropical, que lhe permite uma série de aventuras amorosas.

Mas ao chegar ao seu destino Ezequiel morre de febre tifoide e é enterrado nas proximidades de Jerusalém. Assim, o corpo da esposa permanece na Europa, o do filho no Oriente, enquanto Bentinho, agora com cinquenta e quatro anos, permanece onde sempre quis estar, no Brasil, vivendo sob o regime político que o autor da obra sempre apoiou: a Monarquia³⁴.

33 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 78.

34 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 80.

Para Machado, o “Velho Mundo” representa espaço oposto ao do Rio de Janeiro, com seus relacionamentos sociais, palácios do governo imperial e da burguesia, aos quais ele tanto aspirou desde a infância. Dessa forma, ele enfatiza a sociedade e as construções do regime imperial, que lhe proporcionaram compensações culturais e econômicas.

Para Hélio Santos, em “Políticas públicas para a população negra do Brasil”, a Lei de Extinção do Tráfico Negro, sancionada em 1831, representou o primeiro passo para a libertação dos negros do espaço de opressão. Mas o comércio ilícito permaneceu, até que em 1850, por cobrança do governo inglês, a prática foi finalmente abolida.

Um ano antes dos acontecimentos narrados em “Dom Casmurro”, foi promulgada a Lei do Ventre Livre, também boicotada pelos proprietários de escravos. Somente em 1888 a escravidão seria oficialmente extinta no Brasil. Entre 1864 e 1870, durante a Guerra do Paraguai, muitos combatentes brasileiros eram escravos, aos quais foi prometida a alforria, se voltassem vivos. Esse período foi marcado por transição política e social, com promessas de resoluções de injustiças sociais, levando a conflitos populares reprimidos pelos detentores do poder³⁵.

Assim, o tema central de “Dom Casmurro” não é, além da possível traição de Capitu, a dúvida, a incerteza político-econômica, as exclusões sociais decorrentes das mudanças arquitetônicas do espaço da cidade do Rio de Janeiro republicano, que expulsou as famílias menos abastadas para as periferias.

A narrativa destaca a oposição entre o proletariado, representado pela família de Capitu, e a burguesia, caracterizada pela família de Bentinho. Em termos de ideologia política, o autor se identifica com o narrador, ao expressar seu desencanto com a modernidade burguesa e pessimismo em relação à mudança abrupta de regime político no jovem país³⁶.

A narrativa permite inferir que, quem desejasse viver em um país republicano, deveria se mudar para outros continentes (*macroespaço*), como a Europa, onde esse sistema já estava estabelecido há séculos, como na Suíça, para onde Capitu foi “deportada”. No Brasil ficariam os idealistas de um novo governo, que corrigisse as injustiças sociais de um país periférico, ainda muito atrasado, concepção simbolizada pelo exílio de Capitu e do filho para a Europa.

Oliveira informa que se trata de manipulação dos espaços, segundo as perspectivas de uma personagem psicologicamente perturbada, mas que encontrava alguma lógica na análise topológica da sociedade carioca e brasileira de então.

Tudo isso é representado e construído pelas funções dos espaços na narrativa e na relação deles com o enredo do romance, demonstrando a

35 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 81.

36 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 82.

capacidade de Machado de Assis de correlacionar espaço, enredo e narratologia. Ele visa assim expressar sua visão pessimista sobre o futuro político e social do país. Ao final da narrativa, ele ironiza: “Vamos à história dos subúrbios,” espaço predominante da sociedade pobre, em contraste com aquele ocupado pela burguesia florescente³⁷.

O espaço da dúvida está muito bem representado no romance. O presente, vivido pelo autor sob um indesejado regime político e um futuro incerto. Sob o despotismo de um governo propenso a favorecer a burguesia, a explorar a mão de obra proletária, como já ocorria na Europa. Esse espaço da narração está vinculado a uma época específica, mesmo que não mencionada diretamente, permitindo ao leitor compreender o período da transição política, quando todo o encantamento anterior já fazia parte de uma nostalgia, por algo perdido.

De Esaú e Jacó ou os Espaços da Desavença do Ventre ao Túmulo

Em “Esaú e Jacó”, obra sobre os dois gêmeos, o tema “República” é trabalhado mais explicitamente. Outro espaço de representação política é aquele ocupado pela “tabuleta velha”, em frente ao comércio, algo que soa como uma metáfora para a mudança de governo.³⁸

Outros espaços importantes na obra dos gêmeos são a sala de jantar e o espaço do tinteiro: “Era um tinteiro que servira ao famoso jornalista Evaristo da Veiga, do primeiro reinado e da Regência. Obra simples, feita de barro, igual aos tinteiros que a gente chã comprava nas lojas de papel daquele e deste tempo”. Aires então comenta: “Sem dúvida, valor histórico e político”³⁹.

Em seguida critica a ação do homem que pode, ao longo do tempo, construir várias obras, após destruir o espaço natural. E, nesses espaços narrativos o tema “República” vai se desenvolvendo, com novas criações literárias. A ideia é mostrar que, para o povo, caso houvesse uma mudança de regime no País, era-lhe indiferente, pois os interesses particulares é o que lhe importava.

É provável que os espaços simbólicos das desavenças originadas no “ventre materno” de nossa Pátria, simbolizados pelas lutas por interesses pessoais, mais do que por uma política ética, acabem levando ao fracasso todos que se opõem ao progresso do nosso país⁴⁰.

37 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 83.

38 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 88.

39 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 89.

40 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 90.

De Memorial de Aires ou o Espaço da Estabilidade Social Atual e das Incertezas Futuras

O romance “Memorial de Aires” é considerado o epílogo do decantado pessimismo machadiano. A narrativa em primeira pessoa termina antes de proclamada a República⁴¹.

Nessa obra, o espaço trabalhado é principalmente o social, das residências dos personagens nos bairros chiques cariocas, onde se dão os cenários dos eventos.

Na noite de 13 de maio de 1888, ao visitar o casal Aguiar e D. Carmo, no Flamengo, o conselheiro Aires, pensando em felicitá-los pelo dia da abolição, encontra todos os presentes muito alegres, pela chegada de uma carta da Europa com as notícias de Tristão, o afilhado do casal⁴².

A narrativa inicia-se pelo encontro, no cemitério, entre Aires e sua irmã, Rita, que lhe enviara uma carta, um dia antes. Na missiva, Rita lembra ao irmão que já fazia um ano que este retornara da Europa e o convidava para ambos irem ao cemitério, no dia seguinte, para “dar graças” pelo regresso do conselheiro⁴³.

A visita das personagens ao cemitério está ligada a uma ânsia do passado, materializada na saudade, na memória e no afeto. Nesse sentido, o espaço do cemitério deve aqui ser tomado como algo positivo, sentimental e carinhoso. Aires aceita o convite de Rita para visitar o jazigo familiar onde estava sepultado o marido dela, os pais do conselheiro e sua irmã. Constata-se assim que Rita ainda ama o esposo, tanto quanto no dia em que este morreu, há vários anos. Apesar da morbidez do espaço, ele aqui sugere pulsão de vida e de amor⁴⁴.

Os espaços agora são a representação do desencanto definitivo do autor, em relação a uma possível evolução da alma humana e a um provável benefício social, proveniente da modernização da cidade do Rio de Janeiro. Para Machado, o homem é incorrigível, e os primórdios do modernismo brasileiro, acelerado na República, em nada contribuem para a mudança do *status quo* da sociedade⁴⁵.

Oliveira esclarece que, desenvolvendo paralelo entre os espaços e enredos dos últimos romances machadianos, vê-se, simbolicamente, em “Esaú e Jacó”, a substituição de uma tabuleta velha por outra nova, de pintura recente, que representa a mudança de regimes políticos, algo pouco significativo para o povo, mera mudança formal de inscrições em espaços antigos.

Já em “Memorial de Aires”, o fazendeiro Santa-Pia resolve alforriar seus escravos, por estar certo de que a maioria continuaria trabalhando em sua

41 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 91.

42 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 94.

43 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 91.

44 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 92.

45 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 94.

fazenda, a troco de míseros salários, ou até mesmo gratuitamente⁴⁶.

Assim, na última obra de Machado de Assis, estão os espaços de uma sociedade que oscila entre a estabilidade e a incerteza, decorrentes das mudanças, a seu ver, quiméricas, entre Monarquia e República, conservadorismo e modernidade⁴⁷.

DO NEOESPIRITUALISMO OU ESPIRITISMO DE ABORDAGEM MACHADIANA

A partir deste momento, Oliveira passa a ressaltar também os espaços psicológicos dos personagens e do narrador, na perspectiva do Espiritismo, nas obras “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, “Quincas Borba” e “Dom Casmurro”, observando espaços como o da fascinação, da subjugação, da vampirização, da obsessão, da dúvida, numa vertente que permite ao leitor observar ocorrências do “insólito” e do “fantástico”, na produção machadiana.

O autor utiliza dos pressupostos teóricos explicitados no decorrer da sua pesquisa, e mais detidamente na seção “A Literatura Espírita ou *Neoespiritualista*”⁴⁸, onde esclarece sobre a naturalidade dos fenômenos espirituais, provenientes de leis ainda pouco conhecidas, ou até mesmo desconhecidas pela humanidade atual. O “sobrenatural” é, neste contexto, desmistificado⁴⁹.

Nesse sentido, a hesitação entre o real e o imaginário, entre o insólito e os devaneios narrativos, está presente na obra do escritor, da poesia ao romance. O sentido ambíguo da narrativa fantástica mantém-se, porque na ambiguidade do fato narrado e no estranhamento provocado no leitor, está o âmago do fantástico, conforme explica Tzvetan Todorov⁵⁰.

DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E O ESPAÇO DO INSÓLITO E DA FASCINAÇÃO

Conforme já demonstrado, a espiritualidade está presente desde o início na obra de Machado de Assis. Oliveira esclarece que Machado nasceu na mesma época em que eclodiam fenômenos espíritas pelo mundo e, quando da publicação de “O livro dos espíritos”, Machado de Assis estava para completar 18 anos de idade. Mas é especialmente após “Memórias Póstumas de Brás Cubas” que o escritor faz jus ao apelido de “Bruxo do Cosme Velho”, atribuído

46 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 95.

47 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 96.

48 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 99-155.

49 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 156.

50 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 157.

a ele por Carlos Drummond de Andrade⁵¹.

“Memórias Póstumas de Brás Cubas” é obra inauguradora do Realismo, não só em virtude da estrutura fantástica. Nela, quem narra a história é um morto, autointitulado “defunto autor”, característica do fantástico, proposta por Todorov, algo até então inédito na literatura brasileira.

Ante as ideias espíritas correntes à época, a possibilidade de um narrador defunto não pareceria despropositada a quem investigava os fenômenos mediúnicos do século XIX, quando o Espiritismo chamava a atenção de curiosos, cientistas e literatos do mundo inteiro⁵².

Nesse contexto, ao explicar sobre a figura do “narrador solitário”, Augusto Rodrigues Silva Júnior explica que “na solidão, a memória cria artificios para uma dinamicidade espaço-temporal, sem nunca perder a responsabilidade pública, e assim, discursos podem ecoar na mente, onde a viagem-escrita é imaginada com as palavras do outro”. Oliveira reitera, que, nesse momento, a ironia machadiana entra em cena, com o personagem-narrador-defunto, explicando, de forma jocosa, a própria morte, narrando acontecimentos de sua vida aventureira. No contexto da época, um defunto voltar do Além para narrar a própria história, era o suficiente para causar estranheza e, portanto, efeito literário⁵³.

Oliveira lança mão do conceito de *heterotopia* foucaultiano, que especifica a existência de lugares sagrados, profanos, protegidos, abertos e sem defesa, porque não vivemos num vazio homogêneo. Michel Foucault classifica os espaços como, *o espaço “de dentro”*: povoado de fantasmas, devaneios, paixões, qualidades intrínsecas; é leve, etéreo, transparente, ou obscuro, pedregoso, embaçado, alto, dos cumes, e até de baixo, do limo, um espaço corrente como a água viva, que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou o cristal.

E também como os espaços “de fora”, no qual vivemos. Os espaços foucaultianos podem estar ligados, ou podem contradizer-se, podem ser caracterizados como “utópicos”, sem lugar real, ou irreais, e ainda, “heterotópicos”, aqueles fora de todos os lugares, mas efetivamente localizáveis.

Em “Memórias Póstumas de Brás Cubas” o espaço é essencialmente *heterotópico*, onde o narrador-defunto dá nome à obra e principia sua história de modo insólito, narrando em primeira pessoa⁵⁴. A dimensão do insólito em “Brás Cubas” provoca estranhamento no leitor desde o início, quando se é informado de que o narrador iniciará o relato de sua própria morte. A narração é feita de uma dimensão metafísica ou espiritual, mas os fatos narrados ocorreram

51 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 51.

52 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 158.

53 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 160.

54 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 161.

na dimensão física, material. Desse modo, o lado metafísico ou espiritual da narrativa é nítido, em oposição ao físico ou material.

Segundo a *heterotopia* foucaultiana, o espaço mágico e onírico de Brás ocorre enquanto ele convalescia, à beira da morte, se desenvolvendo entre dois polos extremos, quais sejam, o estado onírico e o da vigília, e o espaço material, físico, que ele percebe vagamente, entre seus delírios de moribundo⁵⁵.

Há outras características do fantástico e do insólito na narração, quando em seus delírios de morte o personagem-narrador se vê transformado na *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino. Noutro momento, ele retoma a forma humana e é transportado por um hipopótamo, em vertiginosa carreira, até “a origem dos séculos”. O insólito dessa narração leva o leitor à hesitação entre o imaginar se estaria diante do pesadelo de um enfermo, em seu estado onírico, ou situava-se ante o próprio fenômeno do delírio, anterior à morte física do personagem⁵⁶.

Conforme Michel Foucault é possível enxergar nessa manifestação onírica, a associação de espaço e tempo como sendo uma só dimensão espacial. Nesse contexto, o hipopótamo é a representação das forças negativas que existem no mundo.

Ainda como representação do insólito em seus delírios de morte, Brás Cubas pede ao hipopótamo para parar na tenda de Abraão, e é informado de que já haviam percorrido os espaços físicos habitados pela personagem bíblica, que já estavam passando pelo Jardim do Éden. Eis aí, novamente o espaço-tempo como dimensão do “estranho e do misterioso⁵⁷”.

Dessa forma o narrador expressa convicção de que o tempo, como dimensão do espaço, levará à destruição do destino ao longo dos séculos, mas, para um Brás esperançoso, ainda que à beira da morte, isso não impedirá a formação do Universo, se considerarmos o tempo como a quarta dimensão espacial, segundo Mikhail Bakhtin.

DE QUINCAS BORBA E O ESPAÇO DA VAMPIRIZAÇÃO E DA SUBJUGAÇÃO

Em “Quincas Borba” Jorge Oliveira passa a analisar a espacialidade machadiana do tempo de luta, de loucura, da alienação, dos espaços de poder, fortuna e crenças espirituais.

“*Não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum de outr*”⁵⁸. Dessa forma, “a ideia de que não existe morte, como extinção total da vida, está contida em várias questões de “O Livro dos Espíritos”, primeira obra

55 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 163.

56 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 164.

57 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 169.

58 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 174.

publicada por Allan Kardec⁵⁹”.

No mesmo sentido, Quincas explica a Rubião que nada é exterminado, pois ao desaparecer o fenômeno, a substância continua sendo a mesma. “Nunca viste ferver a água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água”, isto é, “os indivíduos são essas bolhas transitórias”, caracterizando o insólito nos devaneios da personagem, que se sobrepõem à realidade material⁶⁰.

Para Oliveira, a filosofia *humanitas* criada por Quincas e Rubião nos tempos de escola, de “princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível”, foi parodiada por Machado de Assis dos conceitos sobre Deus, contido nas primeiras questões do capítulo I, d’*O Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, onde está expresso na questão n. 1: “Que é Deus?”. A resposta, atribuída a um espírito elevado, diz: “Deus é a inteligência suprema, causa primeira de todas as coisas”. Na questão n. 13 somos esclarecidos sobre a eternidade, a imutabilidade e a unicidade de Deus (que o autor substituiu por indivisível)⁶¹.

Oliveira explica que a simbiose entre Quincas e Rubião, mais tarde, leva ambos à perturbação espiritual e à alienação mental, que o narrador tenta fazer crer ser resultado das similitudes de interesses entre ambos. Rubião desejava apossar-se dos bens de Quincas Borba e fingia interesse por sua filosofia. Assim, a herança e as ideias de Quincas atuam como forças que drenam a vitalidade e a autonomia de Rubião, criando situação onde o espaço é marcado por processos de exploração e dominação, concomitantemente. Os termos “vampirização” e “subjugação” são usados, assim, para descrever a maneira como os personagens estão enrodilhados, tanto mental quanto emocionalmente.

Desse modo, Oliveira reitera que o dialogismo bakhtiniano estende-se além da vida material. Nos termos de um “espaço criador”, metafísico-espiritual, o pesquisador acrescenta, citando o capítulo 2, questão 27 de “*O Livro dos Espíritos*”, que há três elementos na natureza: Deus, espírito e matéria. Logo, assim como existe o laboratório das experiências químicas e biológicas, o Espiritismo afirma-nos a existência do Laboratório do mundo invisível⁶².

No “*Livro dos Médiuns*” há explicações sobre os fenômenos de materialização, vestuário dos espíritos, bem como sua influência sobre os pensamentos e ações humanos, além da própria vida no mundo espiritual, relatada por médiuns como Swedenborg, Andrew Jackson Davis, Chico Xavier, Yvonne do Amaral Pereira, Zilda Gama e muitos outros.

59 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 175.

60 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 176.

61 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 177.

62 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 182.

DE *DOM CASMURRO* E O ESPAÇO DA OBSESSÃO

Na análise espacial das obras literárias deve-se atentar para a contemplação do ambiente, para compreender os sentidos corporais que são representados na narrativa. Nesse contexto, o espaço psicológico, que abrange todas as formas de manifestações psíquicas, também deve ser observado na análise de obras cuja intenção seja representar a espiritualidade e falar sobre as personagens “encarnadas” ou “desencarnadas”.⁶³

O conceito de “ambientação”, de Osman Lins, como “um conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de determinado ambiente”, é utilizada para a análise espacial da obra em tela, e divide-se em “ambientação franca”, “ambientação reflexa” e “ambientação oblíqua ou dissimulada”.

Nesse sentido, Oliveira explica que, conforme Osman Lins, “Dom Casmurro” está no contexto da “ambientação oblíqua ou dissimulada”, encontrada na teoria espírita da obsessão, por meio da qual se consegue caracterizar os sentimentos de Bentinho, como de natureza psicológica eivada de ciúmes. Nesse contexto, a “influenciação” *osmaniana*, denominada no Espiritismo de obsessão ocorre quando alguém, pelo pensamento, invoca incessantemente o espírito de um falecido.

Bentinho era tão ciumento que no dia do enterro do amigo, ficou reparando os gestos de saudade por parte de Capitu, como se esta não tivesse o direito de sofrer a perda de alguém tão próximo do casal⁶⁴.

Oliveira explica que o ciúme que ocorre no espaço psicológico de Bentinho encontra total simetria com o espaço do mundo real e sua *mimesis* fictícia. Desse modo, a teoria espírita leva-nos a crer que Bento foi vítima de obsessão espiritual⁶⁵.

Assim, a análise do “espaço psicológico” em “Dom Casmurro”, à luz da teoria da *osmaniana*, revela complexa intersecção entre o ambiente externo e a interioridade das personagens, pois a “ambientação oblíqua ou dissimulada”, como descrita por Osman Lins, é particularmente pertinente para esta obra, onde o espaço não é apresentado de maneira direta, mas por meio de ações e percepções dos personagens, principalmente do protagonista-narrador, Bento Santiago.

63 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 183.

64 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 186.

65 OLIVEIRA, Chamados de Assis, p. 188.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de ligeiro ponto de vista, a despeito de tratar-se de estudo descritivo, compreendo que “Chamados de Assis: Espaços Fantásticos do Rio Mutante na Obra Machadiana” mostra a função essencial da literatura, de desafiar e expandir a percepção da realidade. Oliveira trata de forma ampla a questão espacial, utilizando mecanismos variados para fundamentação do conceito de “*fantástico desmistificado*”.

Neste contexto, sua pesquisa confirma proposição de Yuri Lotman em “A Estrutura do Texto Artístico”, para quem “*a obra artística deve apresentar uma realidade, não entendida como simples cópia do original, mas como resultado de um trabalho de tradução e reprodução de uma realidade noutra*”.

Desse modo, a semantização artístico-literária de Jorge Leite de Oliveira fundamenta premissas de proposições topoanalíticas na obra machadiana, conforme preceitos acadêmico-literários, estéticos e *neoespiritualistas*, utilizando-se das categorias da arte enquanto linguagem, concomitante às especificidades teóricas da Religião dos Espíritos, ou Espiritismo, ou ainda, Kardecismo, encaminhando o leitor aos espaços fantásticos de um Rio de Janeiro pluriexistencial.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Organizador: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, vol. III.

BARBOSA, Sidney. **A representação da natureza no romance francês do século XIX**. 2005. 231 f. Tese (Livre-docência em crítica e história do romance). Araraquara: Universidade Estadual Paulista — UNESP.

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris. (Orgs.). **Espaço, literatura & cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. XI Congresso Internacional da ABRALIC 1 Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo, Brasil, 2008.

FILHO, Ozíris Borges; LOPES, Ana Maria Costa; LOPES, Fernando Alexandre. **Espaço e Literatura: perspectivas**. Franca, São Paulo: Ribeirão, Gráfica e Editora, 2015, 220p.

LOTMAN, Yuri Mikhailovich. **A Estrutura do Texto Artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

OLIVEIRA, Jorge Leite de. **Chamados de Assis: espaços fantásticos do Rio mutante na obra machadiana**. Curitiba: Instituto Memória. Centro de Estudos da Contemporaneidade, 2018.258p. ISBN: 978-85-5523-219-0.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

EIXO
CONTOS MACHADIANOS

A REPRESENTAÇÃO DA ESCRAVIDÃO NO CONTO “PAI CONTRA MÃE” DE MACHADO DE ASSIS

*Ana Paula Caixeta*¹

*Andréa Pereira Cerqueira*²

INTRODUÇÃO

A partir do conto de Machado de Assis “Pai contra Mãe”³ cujo tempo narrado é o fim do século XIX, período abolicionista, pretende-se analisar a representação do negro. A leitura da obra esboça a estrutura de um Brasil escravagista racista em que os negros eram tratados de forma cruel e desumana.

Joaquim Maria Machado de Assis sempre fora um homem além do realismo de sua época. O contexto de suas obras era de um Brasil pós independência, no qual, segundo Robertos Schwarz, as conquistas políticas não alcançaram o plano socioeconômico. O país estava longe de uma industrialização, pois ainda se rendia à exploração colonial escravista. Tráfico negreiro, relação de poder entre senhores e seus escravos, a monocultura nos latifúndios ainda eram os mesmos de outrora.

[...] se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente. (Schwarz, 2006, p.42)

Conquanto a narrativa tenha sido escrita em um passado escravocrata, a temática racial é extremamente atual, haja visto que o negro e sua cultura até hoje são desvalorizados e excluídos, sofrendo toda sorte de preconceito. Essa visão perversa do branco a respeito do negro obsta de se considerar que a história e a cultura do Brasil também foram construídas de forma coletiva pelos negros e por seus descendentes.

1 Professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Doutora e Mestre em Literatura (UnB). Email: caixeraanapaula@unb.br.

2 Mestranda em literatura na Universidade de Brasília. Pós-graduada em literatura contemporânea e cultura e história afro-brasileira. Email: prof.andreacerqueira@gmail.com.

3 O conto foi publicado em 1906 em *Relíquias da Casa Velha*.

De forma objetiva, irônica e impessoal, Machado de Assis penetra a essência da relação escravagista e mostra ao leitor a forma com a qual os escravos eram cruelmente tratados.

Em *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, a figura do escravo é secundária à trama. Na maioria das vezes, são crias domésticas, meirinhos ou moleques de recado. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, há dois momentos marcantes, ainda quando o protagonista é criança. O episódio em que Brás Cubas bate com uma colher na cabeça da escrava porque esta lhe negara uma colher de doce e o episódio do moleque Prudêncio, em quem Brás Cubas montava e açoitava como se este fosse um cavalo. Entretanto a temática da escravidão é mais abertamente tratada em três contos: “Mariana”, “O caso da vara” e “Pai contra Mãe”.

Embora alguns críticos literários como Joel Rufino dos Santos, Roger Bastide, Jean M. França considerem a produção machadiana como arte aristocrática, aos moldes europeus, não há dúvidas de que o Machado tenha uma narrativa voltada para as desigualdades sociais e raciais e a luta de classes, quando escreve sobre a problemática do negro na sociedade de fins de século.

O conto proposto para estudo neste artigo oscila entre a História, a Literatura e a Sociologia. A descrição de costumes e a naturalização da escravidão e tudo que dela resultou, o contexto do fim do século XIX, a tensão da transição do trabalho escravo para o trabalho livre são registros da historiografia, que, por sua vez, retrata uma sociedade, tal qual um documento de época no qual o cientista social pode mergulhar. Finalmente, a questão estética e todos os demais recursos literários que tornam o texto como parte da ficção.

O objetivo maior é colocar o conto diante do leitor e fazê-lo refletir sobre a ausência de um olhar humano sobre o negro e a necessidade de desconstruir estereótipos e valores pré-concebidos pela sociedade.

O CONTO - A TRAMA DE “PAI CONTRA MÃE”

Cândido Neves é um homem branco, pouco dado ao trabalho, cujo ofício é caçar escravos fugidios no Rio de Janeiro Colonial. Interessante notar que tais quais outros personagens machadianos - Bentinho, Cristiano Palha e Brás Cubas - ele não tem emprego fixo. Conhece Clara com quem se casa. Os dois vão morar com a tia Mônica, que, junto com a sobrinha, costura para fora para manter o orçamento da casa que é apertado, pois a remuneração de Cândido é sazonal. Clara dá à luz ao primeiro filho do casal. A situação do casal fica mais crítica ainda. Tia Mônica, preocupada com o futuro da família, ordena que a criança seja entregue à Roda dos Enjeitados. Cândido sai à procura de anúncios de foragidos, mas não encontra nada. A situação piora e o próprio pai, mesmo contra a sua vontade, entregará a criança à Roda. Ele caminha bem lentamente,

faz desvios para ficar o maior tempo possível com seu bebê. No percurso, rumo à Rua da Ajuda, ele avista e reconhece Arminda, uma escrava fugida cujo senhorio oferecia cem mil réis pela captura. Sem pensar muito, Cândido Neves entra em uma farmácia e deixa a criança sob os cuidados do farmacêutico até que ele retorne após a captura da escrava. Trava-se uma luta entre caçador e presa. Arminda declara que está grávida e propõe servir a Cândido na condição de escrava para que este não a devolva a seu antigo dono, homem violento que certamente iria castigá-la. Entretanto, o caçador não cede aos apelos da mulher e violentamente a arrasta até à casa de seu patrão. Arminda, deitada no chão, aborta a criança, Cândido Neves recebe a recompensa e corre para pegar o filho na farmácia, retornando ao lar com o dinheiro e o bebê.

A COISIFICAÇÃO DO NEGRO

A escravidão consiste numa categoria histórica e sociológica. Aristóteles a concebia como inerente ao ser humano. O filósofo defendia a ideia de que alguns homens estavam destinados à escravidão e outros à liberdade. Entretanto, para ele, o escravo não era destituído de razão.

O uso dos escravos e o dos animais não é muito diferente: com seu corpo, ambos atendem ao serviço das necessidades da vida. A própria natureza desejou dar características distintas ao corpo dos homens livres e ao dos escravos, dotando alguns com a força adequada ao trabalho a que são destinados, e outros, com uma compleição inteiramente inadequada para esse tipo de trabalho, porém úteis na vida civil, tanto na arte da guerra quanto da paz.[...] existem homens livres e escravos pela própria natureza; [...] essas características se manifestam em certos indivíduos pela utilidade que alguns trazem pela servidão, e outros pelo exercício da autoridade absoluta. (Aristóteles, 2006, p.61-64)

No Brasil colonial, não houve um diálogo com a cultura do negro africano trazido pra o trabalho forçado. Houve, de fato, uma inferiorização do homem escravizado. A escravidão objetificou o negro. A partir dela, o negro tornou-se propriedade Segundo Aristóteles,

propriedade é uma palavra que deve ser entendida como se entende a palavra parte: a parte não se inclui apenas no todo, mas pertence ainda, de maneira absoluta, a uma coisa outra que ela mesma. Assim a propriedade: o senhor é simplesmente o senhor do escravo, porém não pertence a este essencialmente; o escravo, ao contrário, não só é escravo do senhor, como ainda lhe pertence de um modo absoluto. (Aristóteles, 2006, p.14)

Em outras palavras, o escravo está sujeito a quem pertence. Ser propriedade de outrem é uma característica primária do ser escravizado. Brion Davis, em *The Problem of Slavery in Western Culture*, afirma que,

Em geral, tem sido dito que o escravo possui três características definidoras: sua pessoa é propriedade de outro homem, sua vontade está sujeita à autoridade do seu dono e seu trabalho ou serviços são obtidos através da coerção. (Davis, 1970, p.46) (Menos de quatro linhas em corpo 12. Aumente o excerto ou coloque em citação indireta. Mantenha as citações diretas em corpo 11.)

Essa condição de escravo implica na perpetuidade e na hereditariedade. Mesmo com a Lei do Ventre Livre, Lei 2040, sancionada no Brasil em setembro de 1871 pela Princesa Isabel, nenhum negro de fato nascia livre.

A verdade é que por ela ninguém nascia livre no Brasil: a liberdade era adquirida por serviços, aos 21 anos de idade, ou aos oito, mediante indenização de 600\$000, paga pelo governo, se a isso anuísse o senhor. (Estrada, 2005, p. 62) (Menos de quatro linhas em corpo 12. Aumente o excerto ou coloque em citação indireta. Mantenha as citações diretas em corpo 11.)

A escravidão moderna destitui o homem de sua subjetividade, principalmente no que se refere à sua cultura, aos seus costumes, ao seu passado histórico, à sua ancestralidade.

Na condição de propriedade, o escravo é uma *coisa*, um bem *objetivo*. Lembrando Aristóteles, consideramos nossa propriedade o que está *fora de nós* e nos pertence. Nosso corpo, nossas aptidões intelectuais, nossa *subjetividade* não entram no conceito de *nossa* propriedade. Mas o escravo, sendo uma propriedade, também possui corpo, aptidões individuais, subjetividade – é, em suma, um ser humano. Perderá ele o ser humano ao se tornar propriedade, ao se coisificar? (Gorender, 2010, p. 92)

A resposta para a pergunta de Gorender é sim. O Brasil colonial escravocrata não reconheceu a humanidade dos negros. Aliás, essa identificação somente ocorreu quando o escravo cometia um crime. A primeira ação humana de um escravo é o crime, que se concretiza na fuga ou na violência contra o seu senhor. Dessa forma, o negro escravizado tinha o reconhecimento de sujeito de delito e cairia sobre ele a punição pesada. Era açoitado, marcado, mutilado. No Código Filipino português, Livro Quinto, há a seguinte legislação penal,

Mandava açoitar e cortar uma das mãos do escravo que arrancasse arma contra o senhor sem chegar a feri-lo; se o matasse, ou ao seu filho, a pena era tríplice: o escravo tinha decepadas ambas as mãos, as carnes apertadas com tenaz ardente e morria na forca. A legislação penal das Ordenações era longe de branda para os próprios homens livres, pois estes também sofriam pena de decepamento de mão no caso de certos crimes. Mas as punições, sem qualquer dúvida, se agravavam extremamente para os escravos. No que se refere já ao Brasil, a Coroa Portuguesa [...] determinou que os escravos fugidos ou calhambolas fossem marcados a ferro quente com um F nas espáduas, quando encontrados pela primeira vez, voluntariamente, em quilombos. Encontrados pela segunda vez, teriam cortada uma orelha, por simples mandado de autoridade judicial, pela só notoriedade do fato. (cf. ABN, 1908.v.28, p.200).

A marcação com ferro em brasa colocava o escravo como animais de trabalho, a ideia do gado marcado. Muitos negros, ainda em África, antes de embarcarem recebiam essa marcação e, no Brasil, isso foi feito até o fim da escravidão. Quanto mais a economia escravista tinha seu caráter mercantil, mais extremada era a desumanização do escravo.

Cabe observar que, no conto machadiano, o proprietário de Arminda foi a princípio descrito como uma pessoa que não é má, devido ao castigo moderado para com o escravo fugitivo. Entretanto é nas palavras de Arminda que se têm reveladas a crueldade e a maldade desse homem com os escravos fugitivos.

Há de se notar que há dois tempo no texto: o tempo da narrativa e o tempo narrado. O tempo da narrativa é aquele em que se encontra o narrador, falando da escravidão como algo do passado, não mais contemporânea à sua época: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais.” (Assis, 1998, p.483) Mas não é o tempo da narrativa que interessa para esse artigo, mas sim o tempo narrado, quando a violência contra o escravo era naturalizada, haja visto os aparelhos de tortura descritos no início do conto.

Um deles era o fero ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. (Assis, 1993, p. 281)

Além da naturalização da violência por meio da exposição dos aparelhos de tortura, o narrador usa o conceito positivista de ordem para criticar a necessidade do cruel e do grotesco para a manutenção da ordem social. Qualquer castigo não era somente físico, mas também psicológico, uma forma de disciplinar o escravo e gerar nele o medo da fuga. Esse ambiente descrito retrata constante vigilância e naturalização das práticas escravocratas. Continua o narrador

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com haste grossa também, à direita e à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. (Assis, 1993, p. 281)

Como ponto de partida, o conto descreve o contexto histórico-social de uma época bem específica no Brasil, o período da escravidão. Todavia a narrativa

machadiana não se atém somente a isso, mas também conta sobre as fugas de escravos inconformados, a captura violenta e os terríveis castigos impostos com o uso de objetos de tortura. Essa instituição escravista gerou ofícios, dentre eles, o de caçador de escravos fugitivos, assunto a ser tratado no próximo tópico. O que o narrador faz ao início do conto é tecer observações genéricas, irônicas e propositais sobre a sociedade escravocrata.

Mesmo sofrendo castigos constantes, a fuga dos negros escravizados era muito frequente. A principal causa certamente residia no inconformismo com o regime.

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era repreendida; havia alguém da casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento de propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. (Assis, 1993, p. 281)

Dois aspectos são interessantes na passagem, o primeiro de ordem estética e o segundo de ordem histórica e sociológica. A ironia é um dos recursos mais utilizados por Machado de Assis e ela se concretiza quando da ressalva “nem todos” fica claro que somente parte de alguns negros e não a totalidade não gosta da escravidão e de pancada. No que se refere à historiografia e à sociologia, ressalta-se que o castigo é a prova maior de dominação do senhor sobre o escravo na sociedade escravocrata do século XIX.

OFÍCIO: CAÇADOR DE ESCRAVOS FUGITIVOS

A escravidão gerou muitos ofícios, tais como aqueles que vendiam as máscaras de flandres em suas lojas, os funileiros. Entretanto, é imprescindível para a análise do conto e para a analogia escravidão e trabalho que se ressalte o ofício de caçador de escravos fugitivos.

Cândido Neves é um homem branco que, independentemente de seu status social, tem o privilégio da liberdade. Ele não se encaixa em nenhum ofício por vontade própria, por orgulho ou não querer servir aos outros.

Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armário. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semana estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao ministério do império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois obtidos. (Assis, 1993, p.282-283)

Avesso ao trabalho, Cândido Neves procura sobreviver da forma mais fácil, com um ofício que não exige muitos esforços.

O período do conto é de transição do trabalho escravo para o trabalho livre. No Brasil era extremamente precária a regularização desse tipo de trabalho e a escravidão ainda estava muito longe de ser extinta. O ofício que Cândido Neves desempenha era comum entre aqueles que não tinham grandes oportunidades, uma vez que ele não é nem senhor nem escravo.

Ora pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento de força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma chega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para por ordem a desordem. (Assis, 1993, p. 282)

No trecho, em outras palavras, narra-se a maneira como se caçava o escravo fugitivo, tratado como propriedade. Também se lê sobre a necessidade de sobreviver na sociedade escravocrata. De uma forma ou de outra, todo e qualquer trabalho era explorado. O ofício de pegar escravos fujões não era um status social, embora possuísse uma “nobreza implícita” para a manutenção da propriedade e da lei, ou seja, “por ordem à desordem”.

A sociedade da época apresentava três grupos distintos: os senhores, os escravos e o trabalhador livre. Porém, tal liberdade era atrelada à sazonalidade de um emprego que dependia da captura de outro para que pudesse se manter livre. Não havia abertura para inserir de forma valorativa o homem livre no mercado de trabalho. Naquele tempo, esse tipo de ofício era marginalizado, executado por vagabundos.

A população livre era composta por brancos, escravos, negros, mestiços que viviam entre a pobreza e a miséria. Para essas pessoas, os empregos de baixa remuneração ainda eram as melhores alternativas. Segundo Prado Jr,

A população livre, mas pobre, não encontrava lugar algum naquele sistema que se reduzia ao binômio “senhor e escravo”. Quem não fosse escravo e não pudesse ser senhor, era um elemento desajustado, que não se podia entrosar normalmente no organismo econômico e social do país. Isto que já vinha dos tempos remotos da colônia, resultava em contingentes relativamente grandes de indivíduos mais ou menos desocupados, de vida incerta e aleatória, e que davam nos casos extremos nestes estados patológicos da vida social: a vadiagem criminosa e a prostituição. (Prado Jr, 1972, p. 148)

Cândido Neves exercia seu ofício sem a menor piedade, ele tinha talento e habilidade para isso. Era um ofício desumano, mas Neves agia sempre indiferente à dor e ao sofrimento alheios.

Nessa fase de transição entre o trabalho escravo e o trabalho livre, a luta pela sobrevivência era uma constante. De repente, Cândido percebe o quão difícil era se manter no ofício e ser remunerado, mesmo que mal remunerado, já que, em função do grande número de desempregados, muitos aderiram à profissão.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à calçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. (Assis, 1993, p.286)

Nessa sociedade – liberto, escravo e escravocrata -, o ofício destinado ao homem branco liberto jamais seria desempenhado pelo escravo. Há uma cumplicidade entre liberto e senhor, da qual o escravo é excluído. Nas palavras de Roberto Schwarz, tem-se uma noção de favor. “O favor é nossa mediação quase universal” (Schwarz, 1977, p.3). Duas passagens no conto de Machado ilustram isso. A primeira é o sentimento de autoridade sobre o escravo, como se este pertencesse a Cândido Neves, graças a seu ofício. A outra se dá quando o caçador entrega Arminda ao senhor e recebe a gratificação, enquanto Arminda aborta jogada no chão.

Outro fator que colabora para essa relação senhor e liberto e para a manutenção do regime é o papel da imprensa. O historiador Juremir Machado da Silva afirma que “Jornais são marcas consagradas desses passados que batem à porta do presente” (Silva, 2017, p.13). Os jornais da época divulgavam o retrato falado dos escravos fugitivos, estimulando os caçadores a capturá-los para receber a recompensa.

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido. O nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha a promessa: “gratificar-se-á generosamente”, - ou “receberá uma boa gratificação”. Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoutasse. (Assis, 1993, p. 282)

Acreditava-se que os negros fugitivos anunciados e veiculados pela imprensa eram mais facilmente capturados. A divulgação de traços físicos, a vinheta e a quantia de gratificação eram iscas para que os caçadores de escravos se empenhassem. Gorender escreve,

No século XIX, com a criação da imprensa, o ônus da captura adquiriu acréscimo de novo item: o preço do anúncio nos jornais. Não repugnava a moral vigente, nem envergonhava aos donos, que os anúncios caracterizassem os escravos fugitivos por marcas de ferro quente, por cicatrizes e aleijões resultantes de castigos. No conto “Pai contra mãe”, inserto na coletânea *Relíquias da casa velha*, deu-nos Machado de Assis magistral perfil de um caçador profissional de escravos fugidos que se orientava, na Corte do Império, pelos anúncios de jornais. (Gorender, 2010, p. 102-103) (?)

É evidente que os discursos jornalísticos são propagadores de interesses da elite escravocrata. Pode-se também afirmar que a imprensa é uma fonte histórica repleta de documentos que deixam claro o preconceito contra os escravos.

A TRAMA E A TENSÃO

O conto desenrola-se mais ainda quando Cândido Neves se apaixona por Clara, alvura. O casamento não tardou e logo veio a vontade de ter um filho. Tia Mônica, que representa a voz da consciência advertiu que a chegada de um bebê só pioraria a situação da família. Ela criticava o ofício de Neves que não trazia uma renda certa, mas ele rebateu todas as críticas, dizendo “mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobre. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não se brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo” (Assis, 2007, p. 283)

O conto mostra o auge do ofício de caçador de escravos, mas também a decadência em função da concorrência acirrada estimulada pela imprensa.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um empregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram a subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal. O senhorio mandava pelos aluguéis. (Assis, 1993, p.286)

Cândido vê suas dívidas aumentarem, mal comiam, a família é despejada, o rebento chega. Diante da situação financeira tão agravada, inicia-se o conflito entre Neves e a escrava fugida Arminda. Mais uma vez a voz crítica de tia Mônica aconselha a deixar o recém-nascido na roda dos enjeitados para que a criança pudesse ser criada por quem lhe desse um melhor futuro.

No desespero de ter que entregar o filho, Neves procura toda sorte de anúncio e encontra um de uma escrava que lhe chama atenção pela recompensa oferecida em caso de captura. Todavia não encontra nada. Sem alternativa, ainda que resistente, ele vai em direção à Rua da Ajuda para levar o filho à Roda.

[...] o agasalhava muito, [...] o beijava, [...] lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo. – Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele. Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo dobrar à direita, na direção do largo da Ajuda, viu do lado oposto, um vulto de mulher: era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não poder fazê-lo com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também. A poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria busca-la sem falta. (Assis, 1993, p.290)

A simbologia do nome da rua (Ajuda) onde ficava a Roda é bastante curiosa. Assim como a escolha dos nomes Cândido Neves e Clara, ela não foi aleatória. Entretanto é de se notar que a ajuda virá somente para o caçador de escravos, já que é lá que ele encontra a solução para seus problemas financeiros.

Neves e Arminda representam a tensão maior entre escravocratas e escravos. Ele emprega toda a sua força física para capturá-la e ela percebe que, mesmo gritando, ninguém iria ajudá-la, pois situações como essa eram naturalizadas no Rio de outrora. A ela só cabe o castigo.

Arminda representa o negro sem voz foi escravizado. Ela foge da maldade de seu senhor, mas acaba capturada por Cândido frio, violento, cruel e desumano, que de candura nada tem, apenas o nome. Grávida, ela implora que Neves a soltasse por amor a seu filho, se ele o tivesse. Mais uma vez a ironia machadiana, quanto mais amor Cândido sentia por seu filho, mais violento ele era com Arminda.

Aqui está a fujona, disse Cândido Neves. – É ela mesma. [...] – Anda, entra...Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou. O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. (Assis, 1993, p. 291)

Cândido assiste a tudo impiedosamente. Sai sem o menor arrependimento. Arminda era simplesmente uma mercadoria entregue pela qual ele recebia o dinheiro que lhe permitisse ficar com o filho. Seu destino agora é a sua casa com o filho.

NEM TODAS AS CRIANÇAS VINGAM

A frase com a qual se encerra o conto traz a temática do luto das gravidezes interrompidas. Nesse caso especificamente, o aborto de Arminda representa a violência contra as maternidades negras.

Não é difícil afirmar que o regime escravocrata era um obstáculo para o exercício da maternidade digna das negras escravizadas as quais eram impedidas de criar com seus filhos laços reprodutivos-afetivos. Arminda, ao se ver grávida e prestes a parir, foge numa tentativa de emancipação e enfrentamento de um sistema que lhe obstava a maternidade.

Em *A crítica da razão negra*, Achille Mbembe afirma “[...] o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital” (Mbembe, 2020, p. 265). Aqueles que não vingam são crianças negras marcadas desde o berço com o ferro do racismo.

Essa hierarquização das raças que dá prioridades ao branco em detrimento do negro faz parte de um processo histórico, econômico, filosófico, político e social que se construiu no país por mais de três séculos e encontra ecos numa sociedade moderna que ainda alimenta o racismo estrutural.

Machado já mostra a legitimação da crueldade e violência contra os corpos negros. A perpetuação desse preconceito faz com que algumas vidas valham mais do que outras.

A IRONIA MACHADIANA

É clichê apontar a ironia como uma das características do estilo de Machado Assis. No entanto, cabe retomar a inovação de Roberto Schwarz de um “Machado brasileiro” que escreve sua obra para ser lida como um reflexo da ideologia dominante de uma país na periferia do capitalismo. O conto foi escrito contra a mentalidade escravocrata, representada sobretudo por Cândido e pelo “senhor” de Arminda que lhe entrega uma recompensa pela captura da escrava fugidia. Ironicamente para salvar seu filho, Cândido provoca a morte de outra criança, seu igual. Essa ideologia antiescravagista machadiana está nas ironias do autor em relação aos opressores e suas ações contra a escrava negra.

É o espetáculo do homem branco e dominador agindo sobre a mulher negra escravizada e seu mundo. Cada um tem seu objeto-valor, o “senhor”, o direito à propriedade; Cândido, o dinheiro e a manutenção do filho e Arminda, a liberdade jamais alcançada.

O bebê que Arminda carregava vai da vida à morte e o filho de Cândido vai da “perspectiva de morte” (Roda dos enfeitados) para a vida. É no nível

do discurso que Machado vai construindo as ironias do texto, instalando as ideologias escravista, patriarcal, burguesa, capitalista e materialista.

É indiscutível que o “Machado brasileiro” – invenção de Schwarz – habilmente como escritor irônico denuncia fatos trágicos ocorridos em seu momento histórico com o intuito de conduzir o leitor a refletir sobre as relações de poder na sociedade do final do século XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto machadiano mostra-se muito distante da ideia de um mundo maniqueísta. O tema da escravidão é tratado diante do desespero e miséria, mas também diante do racismo.

Com contornos de crítica social, apresenta uma fase de transição do trabalho escravo para o trabalho livre numa sociedade predominantemente escravocrata. Machado historiador e sociólogo funde-se ao Machado contista e propõe uma reflexão sobre a necessidade de desconstruir valores pré-estabelecidos por uma sociedade cujos ecos chegam à realidade do século XXI.

A literatura tem um papel não só estético, mas também documental. Por meio dela, é possível vislumbrar que o negro nunca fora bem representado e valorizado por sua origem e cultura. O passado infame e escravocrata coloca o negro como mercadoria, sem relevância humana, em uma sociedade branca da época. A ironia e a dualidade de Cândido, expressas entre o amor ao filho e a crueldade empregada contra Arminda, são recursos estilísticos que conferem à narrativa um alto teor artístico.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Os melhores contos de Machado de Assis**. Seleção Domício Proença Filho. 8.ed. São Paulo: Global, 1993.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 5.ed. São Paulo: FTD, 1999.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ARISTÓTELES. **Política**. Tradução: Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DAVIS, David Brion. **The Problem of Slavery in Western Culture**. Penguin Books, Londres, 1970.
- ESTRADA, Osório Duque. **A abolição**. Brasília: Senado Federal, 2005.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. 3. ed. Paris: N-1 edições, 2020.

PRADO JR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

SILVA, Juremir Machado da. **Raízes do conservadorismo brasileiro: a abolição na imprensa e no imaginário social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006.

**DIÁLOGOS FLUMINENSES:
REFLEXÕES ESTÉTICAS SOBRE
MISS DOLLAR, DE MACHADO DE ASSIS**

Marina Arantes Santos Vasconcelos¹

Roberto Medina²

INTRODUÇÃO

Primeiro dos Contos Fluminenses (Assis, 1994), com publicação inaugural datada de 1870, *Miss Dollar* descortina um enredo aparentemente trivial, mas que desvela a relação amorosa desencadeada pelo repentino sumiço de uma cadela galga. No enredo, não se furta o leitor de ser acometido pela fina ironia machadiana, quando adverte: “Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar.” (Assis, 1994, p. 1).

Estruturada na forma de folhetim, a trama (Assis, 1994) relata os percursos que levam à controversa aproximação entre Margarida e Mendonça, e acena para a veia realista do autor, apesar de ainda reverberar ecos de sua fase romântica, com um estilo de transição estética, ao apresentar uma crítica ao tecido social da época, com excertos que mesclam ironia e sondagem psicológica, a exemplo da passagem em que o narrador machadiano (Assis, 1994) observa: “Menos ceticismo da parte de Margarida, mais cavalheirismo da parte do rapaz, teriam poupado o desenlace sombrio da comédia do coração”. (Assis, 1994, p. 20). Nesses termos, Machado (1994) encampa uma intriga enovelada pela calejada dualidade entre ‘amor *versus* interesse’.

Neste artigo, propõe-se uma abordagem teórico-metodológica ancorada, primordialmente, nos estudos desenvolvidos no contexto do denominado Círculo de Mikhail Bakhtin, notadamente em **Notas sobre literatura, cultura**

1 Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília e professora da Educação Básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. E-mail: asvamarina@gmail.com.

2 Doutor em Teatro e Literatura pelo Pós-lit-UnB. Atualmente, realiza o doutoramento no Programa de Pós-graduação de Psicologia Clínica e Cultura na UnB-DF, com estágio de Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RS) e pós-doutorando no Pós-lit-UnB; e-mail: prof.medina@gmail.com.

e **ciências humanas** (2017), a partir de um olhar analítico para o texto literário (Assis, 1994), desde suas características recorrentes e ordinárias, até alcançar o que de mais universal e atemporal acomete o homem (no sentido ontológico da existência), a exemplo dos conflitos enredados em temas como amor, morte, incomunicabilidade e inacabamento.

DESENVOLVIMENTO

“A figura é poética, mas não é a da heroína do romance.”
(Assis, 1994, p. 2).

Organizado em oito capítulos, *Miss Dollar* (1994) é o conto inaugural do antológico **Contos Fluminenses** (1994) – coletânea com sete narrativas breves³ - e consiste em uma trama com acento folhetinesco, como dito, na qual o traço cínico do autor recebe contornos acentuados para contar a história dos encontros e desencontros entre Margarida e Mendonça, desencadeados pela publicação de um anúncio jornalístico a respeito das peripécias que culminaram no desaparecimento de Miss Dollar – a cadelinha galga fugitiva da personagem machadiana em cena (Assis, 1994):

Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interesse do romance. Erro manifesto. Miss Dollar, apesar de não ser mais que uma cadelinha galga, teve as honras de ver o seu nome nos papéis públicos, antes de entrar para este livro. O Jornal do Comércio e o Correio Mercantil publicaram nas colunas dos anúncios as seguintes linhas reverberantes de promessa: ‘Desencaminhou-se uma cadelinha galga, na noite de ontem, 30. Acode ao nome de Miss Dollar. Quem a achou e quiser levar à rua de Mata-cavalos no..., receberá duzentos mil-réis de recompensa. Miss Dollar tem uma coleira ao pescoço fechada por um cadeado em que se lêem as seguintes palavras: *De tout mon coeur*. (Assis, 1994, p. 3)

No acima mencionado **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**, Mikhail Bakhtin (2017) sustenta que “Um sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando (...) o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade (...)” (Bakhtin, 2017, p. 19). O resgate de Miss Dollar e o anúncio da recompensa desencadeiam os acontecimentos que demarcam o início do relacionamento do casal central do texto machadiano (1994). Mediados por D. Antônia, protagonizam diálogos, que, ironicamente, têm início com a intervenção da “velha” – a tia de Margarida, proprietária da cadela galga desaparecida (Assis, 2018).

Apesar do começo enviesado, a relação entre Margarida e Mendonça (1994) é atravessada por episódios marcados pela morte, pelo amor, por

3 Cf. conceituação de Ricardo Piglia (2004).

interesses econômicos e, primordialmente, pela busca de uma comunicação que seja revestida de sentido. Sobre os estudos relacionados ao dialogismo e à teoria literária desenvolvidos por Bakhtin (2017), o professor João Vianney Cavalcanti Nuto⁴ (2017) pondera que:

Bakhtin destaca a relação dialógica tanto na composição como na interpretação da narrativa literária. Em ambos os casos, o ponto de partida é o que Todorov traduziu como exotopia, a situação de exterioridade em relação ao outro, distância que permite tanto a complementação de conhecimento de si na vida, como a apreciação estética na narrativa (Nuto, 2017, p. 5).

Teóricos e críticos literários contemporâneos apontam para o pioneirismo machadiano em relação à apropriação cultural e à remodelação literária, como defende Aline Cristina de Oliveira, co-organizadora de **Machado de Assis: confluências literárias** (2018), no texto de Apresentação da coletânea. No mencionado trabalho, os autores buscam pesquisar sobre o “surgimento e disseminação da área dos estudos comparados” (Crestani; Oliveira, 2018, p. 9).

A perspectiva comparada de análise e crítica da literatura também envolve estudos que relacionam obras literárias a textos teóricos, a exemplo do que estamos propondo neste capítulo. Para o pesquisador Jaison Luís Crestani (2018), na obra de Machado, “é possível constatar [a] transculturação narrativa, que é (...) a percepção das transferências como um fenômeno intrínseco ao universo artístico.” (Crestani; Oliveira, 2018, p. 9). Ainda na mesma coletânea (2018), Jacob dos Santos Biziak busca associar os estudos da crítica literária aos da análise do discurso, no intuito de melhor entender os sentidos da linguagem (literária). Inicialmente, cita Pêcheux, quando afirma que, “no processo tanto de produção quanto de recepção, o funcionamento de condições de produção [da linguagem] não são claras nem óbvias ao sujeito que enuncia e/ou que lê” (Pêcheux, 1988, *apud*, Crestani; Oliveira, 2018, p. 262). Biziak (Crestani; Oliveira, 2018) adiciona, em seguida, o entendimento de Orlandi, ao afirmar que (Orlandi, 1999, *apud*, Crestani; Oliveira, 2018):

o enunciador opera acreditando que domina e é proprietário de seu dizer, quando, na verdade, a ideia de origem e de propriedade há muito já se perdeu, uma vez que os enunciados são paráfrases atualizadas historicamente e mediante posicionamentos discursivos. Dessa forma, a manipulação da linguagem envolve não só significados, mas valores socialmente elaborados” (Orlandi, 1999, *apud*, Crestani; Oliveira, 2018, p. 262)

4 Conferência intitulada *A contribuição de Mikhail Bakhtin e seu círculo para os estudos literários e linguísticos*, proferida pelo Professor Doutor João Vianney Cavalcanti Nuto – professor adjunto de Teoria da Literatura da Universidade de Brasília e líder do grupo de pesquisa Literatura e Cultura, do programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB – sobre a obra de Mikhail Bakhtin, 2017.

O filósofo Mikhail Bakhtin (2017), no contexto dos estudos sobre linguagem, estética e literatura, desenvolve o conceito de ‘dialogismo’. De acordo com o estudioso João Vianney Cavalcanti Nuto (2017), a “(...) abordagem dialógica é determinante nas reflexões estéticas do Círculo de Bakhtin, para quem o fenômeno estético não decorre de aspectos puramente formais e sensoriais, mas de uma relação (...)” (Nuto, 2017, p. 4).

Em *Miss Dollar* (ASSIS, 1994), é no âmbito da relação entre Margarida e Mendonça que se podem identificar os efeitos centrais de sentido estético da obra. Mediados discursivamente pela tia da proprietária da cadela galga, o casal protagonista (Assis, 1994) se comunica por meio de diálogos entrecortados e inacabados – além de complementados por cartas que versam sobre sentimentos, mas que também refletem sintomas de fragilidades sociais, como interesses econômicos, hipocrisia e contradições discursivas –, reverberando sinais de um realismo literário em ebulição no estilo machadiano dos oitocentos. Eis que são apresentados um ao outro, na narrativa, por d. Antônia (“assim se chamava a tia de Margarida) (Assis, 1994):

Veio um moleque saber quem estava; Mendonça disse que vinha restituir a galga fugitiva, (...) mal o médico entrou pela porta do corredor surgiu de outra interior uma velha com *Miss Dollar* nos braços e a alegria no rosto. — Queira ter a bondade de sentar-se, disse ela designando uma cadeira a Mendonça. — A minha demora é pequena, disse o médico sentando-se. Vim trazer-lhe a cadelinha que está comigo desde ontem... — Não imagina que desassossego causou cá em casa a ausência de *Miss Dollar*... — Imagino, minha senhora; eu também sou apreciador de cães, e se me faltasse um sentiria profundamente. A sua *Miss Dollar*... — Perdão! interrompeu a velha; minha não; *Miss Dollar* não é minha, é de minha sobrinha. — Ah!... — Ela aí vem. (Assis, 1994, p. 5)

Desse instante em diante, Mendonça e Margarida começam a desenvolver uma comunicação sem intermediários (temporariamente), mas cheia de neblinas dialógicas. As mensagens confundem os personagens entre si – e também o leitor e os demais personagens que com eles convivem (Assis, 1994). Emissor e receptor tratam de se valer dos recursos de que dispõem para sondar respostas antes de fazer perguntas – buscando o auxílio de informações gestuais, conselheiros e/ou recados nas entrelinhas. Para Bakhtin (2017), um sentido “(...) só revela as suas profundezas (...) contatando (...) o sentido do outro: entre eles começa [um] diálogo que supera (...) a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. (...)” (Bakhtin, 2017, p. 19).

O que se observa, nos diálogos do casal que protagoniza *Miss Dollar* (1994), é que os próprios personagens reconhecem que a comunicação entre eles vai sendo moldada a cada encontro, adquirindo significados específicos, por vezes recíprocos, mas, em outras ocasiões, desprovidos de conexão e até

mesmo revestidos de boas doses de ironia, dissimulação e controvérsias, como nos excertos: “— Foi feliz com seu marido? Margarida franziu a testa com espanto e cravou os olhos nos do médico (...) — Fui, disse ela no fim de alguns instantes.” (Assis, 1994, p. 12). Adiante, entra em cena (Assis, 1994), outra vez, d. Antônia, buscando aproximá-los e evidenciando traços de uma sociedade ancorada em relações de interesse e aparências. Desta vez, é ela que vai ao encontro do mancebo:

No dia seguinte estava Mendonça em casa fumando charutos sobre charutos, recurso das grandes ocasiões, quando parou à porta dele um carro, apeando-se pouco depois a mãe de Jorge. A visita pareceu de mau agouro ao médico. Mas apenas a velha entrou, dissipou-lhe o receio. (...) Convidou a boa senhora a sentar-se, e sentou-se ele também esperando que ela lhe explicasse a causa da visita. (...) — Sabe quem ficou hoje de cama? — D. Margarida? — É verdade; amanheceu um pouco doente; diz que passou a noite mal. Eu creio que sei a razão, acrescentou D. Antônia rindo maliciosamente para Mendonça. — Qual será então a razão? perguntou o médico. — Pois não percebe? — Não. — Margarida ama-o. Mendonça levantou-se da cadeira como por uma mola. (...) — Não creio, respondeu Mendonça depois de algum silêncio (...) Mas se me ama, observou Mendonça sentindo entrar-lhe n’alma um mundo de esperanças, se me ama, por que recusa o meu coração? (...) — Margarida foi infeliz no casamento; o marido teve unicamente em vista gozar da riqueza dela; Margarida adquiriu a certeza de que nunca será amada por si, mas pelos cabedais que possui; atribui o seu amor à cobiça. Está convencido? Mendonça começou a protestar. — É inútil, disse D. Antônia, eu creio na sinceridade do seu afeto; já de há muito percebi isso mesmo; mas como convencer um coração desconfiado? — Não sei. — Nem eu, disse a velha, mas para isso é que eu vim cá; peço-lhe que veja se pode fazer com que a minha Margarida torne a ser feliz, se lhe influi a crença no amor que lhe tem. (Assis, 1994, p. 12)

É como o próprio Bakhtin (2017) ressalta: “(...) Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente. (...)” (Bakhtin, 2017, p. 19). Na narrativa em estudo (Assis, 1994), as personagens revelam uma fusão dialógica através da intervenção de d. Antônia, repercutindo traços culturais e sociais que preenchem lacunas e evidenciam a crítica social que o próprio autor imprime à escrita do texto literário (Assis, 1994).

Aline Cristina de Oliveira (Crestani; Oliveira, 2018) faz alusão à ideia de transculturação, mencionada anteriormente e desenvolvida por Crestani (Ibid., 2018), ressaltando que Machado conhece o conflito que se apresentava “(...) entre o Império brasileiro e o país vizinho, (...) Provavelmente, as informações a que Machado teve acesso partiram dos jornais, principal canal das transferências culturais nos oitocentos.” (Crestani; Oliveira, 2018, p. 221).

Caminhando para o desfecho, o conto machadiano (Assis, 1994) sobre o qual tratamos no presente trabalho parece apontar para espaços sociais delimitados, que demarcam fronteiras econômicas, culturais e psicológicas no cerne da relação que dissimuladamente se constrói entre Mendonça e Margarida, sob mediação de d. Antônia (Assis, 1994):

Não havia posição mais singular do que a destes noivos separados por uma quimera. O mais belo dia da vida tornava-se para eles um dia de desgraça e de solidão; a formalidade do casamento foi simplesmente o prelúdio do mais completo divórcio. [...] Vale mais imaginar que descrever as torturas daquela primeira noite de noivado. (Assis, 1994, p. 19)

Para Jacob Biziak (Crestani; Oliveira, 2018), no território da enunciação, a ficção machadiana proporciona um “(...) agir de dentro da linguagem empregada para representar a realidade da época com vistas a uma desconstrução dos efeitos de presença das verdades que circulavam (e circulam ainda!).” (*apud* Cristane; Oliveira, 2018, p. 277). Segundo o pesquisador (Biziak *apud* Cristane; Oliveira, 2018), “Não temos um enunciador que cria uma relação beligerante com os valores, ao contrário: é usando elementos da linguagem do senso comum que ele revela, silenciosamente, as rupturas discursivas dos efeitos de realidade.” (Biziak *apud* Cristane; Oliveira, 2018, p. 277).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alicerçada no subtexto que permeia produção dos valores que circula(va)m socialmente, a narrativa machadiana em análise (Assis, 1994) reflete um estilo autorral cujas seleções estéticas perpassam uma profunda compreensão dos mecanismos de linguagem que subjazem nas estruturas dialógicas e refletem a (in)comunicabilidade dos personagens, refêns dos efeitos de sentido provocados, no caso em tela (Assis, 1994), por episódios demarcados pelas rachaduras culturais corrosivas que moldavam as relações sociais, amorosas e institucionais nos idos do Império.

Valendo-se da ironia que lhe é peculiar e de certa dose de humor, Machado de Assis, em *Miss Dollar* (Assis, 1994), extrai das páginas de jornal histórias do cotidiano, como a deste conto (Assis, 1994), escrita a partir do singelo anúncio do desaparecimento daquela que seria, como sinaliza o cínico narrador, a “causa indireta de todos estes acontecimentos, [que], saindo um dia à rua foi pisada por um carro; faleceu pouco depois.” (Assis, 1994, p. 20). Ademais, de forma direta, são os mecanismos dialógicos que estabelecem a sequência dos fatos narrativos (Assis, 1994). Nesse sentido, consoante entendimento de João Cavalcanti Vianney Nuto (2017):

Dialogismo é uma noção que permeia e condiciona todo o pensamento do Círculo de Mikhail Bakhtin, mesmo naqueles trechos em que o termo ‘dialogismo’ não aparece explicitamente. Dialogismo implica o papel do outro na constituição do eu, pois é o outro que me traz a linguagem e, junto com ela, a personalidade, a consciência e a ideologia. Além disso, o outro – por se situar fora de mim – pode ter uma visão sobre mim mesmo que supera minha própria visão. Ao me conhecer por outra perspectiva além da minha própria, por outro centro de valores, o outro me proporciona uma visão mais completa de mim mesmo, que eu, sozinho, não poderia ter. Portanto, o dialogismo baseia-se na intersubjetividade no seu sentido mais profundo – e não apenas na relação entre textos – tendo implicações fundamentais no pensamento do Círculo de Bakhtin tanto no domínio da ética, como da epistemologia das ciências humanas, incluindo as reflexões linguísticas e literárias (Nuto, 2017, p. 3, 4).

Desse modo é que o dileto autor em estudo, conhecido como *Bruxo do Cosme Velho*, estruturou, na voz de um sarcástico narrador (Assis, 1994), seus diálogos fluminenses, singulares e sintomáticos de situações recorrentes e ordinárias nos idos do Império, mas também – e sobretudo – daqueles fenômenos sociais que dão voz a sentimentos universais e atemporais, de modo a estabelecer sua crítica social e econômica – e a consolidar os caminhos que vieram a consagrar sua vasta produção literária.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado. **Obra Completa**. Vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª edição).
- BAKHTIN, Mikhail. **O método formal nos estudos literários: Introdução crítica a uma poética sociológica**.
- CRESTANI; OLIVEIRA. **Machado de Assis: confluências literárias**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- NUTO, João Vianney Cavalcanti Nuto. **A contribuição de Mikhail Bakhtin e seu círculo para os estudos literários e linguísticos**. Conferência proferida. 2017.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves** (2004). Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.

A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO CONTO “A CARTOMANTE”, DE MACHADO DE ASSIS EM TURMAS DE EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS

Cleia da Rocha¹

INTRODUÇÃO

Trabalhar a leitura literária tem sido um desafio para todos os educadores de Língua Portuguesa, uma vez que a leitura não faz parte do cotidiano do educando, muitas vezes oriundo de espaços que não valorizam ou, então, desconhecem a cultura letrada. Essa situação torna-se ainda mais evidente quando esse aluno é apresentado à leitura de textos canônicos, distantes temporal e culturalmente do contexto do aluno.

No Ensino Médio Regular, a aproximação do aluno com textos canônicos é mais comum e conta com uma motivação externa pelo fato dessas obras serem requeridas em listas de vestibulares ou na prova de Linguagem do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). No contexto da Educação de Jovens e Adultos (EJA), por sua vez, a leitura literária é um desafio muito maior, porque o aluno muitas vezes não tem o perfil do jovem que se prepara para o vestibular.

O público da EJA é marcado pela diversidade: ele pode ser o jovem que abandonou a escola e agora volta motivado, almejando prosseguir na vida acadêmica, mas pode ser também o adulto trabalhador que precisa do diploma do Ensino Médio para inserir-se ou manter-se no mercado de trabalho; pode ser, ainda, o idoso que retorna aos bancos escolares, após a aposentadoria, por uma questão de conquista pessoal; pode ser a mulher que teve que interromper a educação formal por causa da maternidade ou o aluno alfabetizado tardiamente, por razões sociais ou pessoais.

Tendo em vista a peculiaridade desse público, a leitura literária assume facetas mais complexas do que em relação ao jovem matriculado no Ensino Regular, sendo, na maioria das vezes, priorizada a leitura de outros gêneros que não os literários.

1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É professora colaboradora da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e professora da rede estadual de ensino do estado do Paraná. Email: cleiadarocha@uel.br.

Assim, o ensino da literatura, quando ocorre, acaba por privilegiar uma dimensão mais informativa, ou servir de pretexto ao ensino da gramática normativa, embora os documentos oficiais que regem o Ensino Médio e, por consequência, a EJA - Ensino Médio destaquem a importância da leitura literária. Outro problema é a questão da carga horária reduzida que faz com que muitos educadores optem pela apresentação da historiografia literária, ou pela análise pontual de fragmentos de obras, não priorizando, portanto, a leitura integral das obras listadas como essenciais a determinado período ou ainda a contextualização dessas obras com fatores do cotidiano do aluno.

Conforme alertam as Orientações Curriculares, a fim de cumprir com esses objetivos, “não se deve sobrecarregar o aluno com informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias, etc.” Fato muito recorrente no ambiente escolar, por uma má interpretação dos PCNs que afirmam a importância de vincular a obra ao contexto e ao estilo de época.

Segundo observam os documentos oficiais há um descompasso entre a proposta da leitura de fruição e o que de fato de se acontece em sala de aula

É bem verdade que muitas vezes os textos literários serviam apenas como objeto de culto; culto do estilo, do “bem escrever” e até mesmo do exagero retórico de alguns escritores; ou, então, apenas como suportes das análises sintáticas e morfológicas. A Literatura era tão valorizada que chegou mesmo a ser tomada como sinal distintivo de cultura [...]. (Brasil, 2006, p.51).

Embora os documentos oficiais tratem dessa secundarização, do ato de ler em si, como uma coisa do passado, ela ainda está longe de ser superada no contexto atual das escolas brasileiras.

Neste sentido, é necessário lembrar que em lugar dessa análise sintática ou de estilo, e segundo indicação da LDBEN (1996), a literatura deve contribuir para o desenvolvimento do educando como pessoa humana, “incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico, não importando se o educando continuará os estudos ou ingressará no mundo do trabalho” (Brasil, 1996).

Uma contribuição a essa discussão é dada pelo teórico-crítico Antonio Candido que refletiu sobre o aspecto da humanização por meio da leitura literária em texto seminal que evoca o direito à literatura. Afirma ele:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (Candido, 1995, p. 249).

Reflexão semelhante faz o teórico búlgaro Tzvetan Todorov quando destaca a capacidade que a literatura tem de “ampliar o nosso universo”:

Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (Todorov, 2009, p. 23-24).

Note que ambos os críticos pensam a literatura como um contato autêntico com o texto literário, no qual se reforça o caráter de fruição da leitura como ato em si, por meio da qual o estado de consciência dos leitores é afetado.

Observando o descompasso entre a abordagem ideal da literatura e o que é praticado no contexto escolar, ou seja, o texto como pretexto, os PCN+, formulados posteriormente, alertaram que o ato leitura deve se desenvolver “Para além da memorização mecânica de regras gramaticais ou das características de determinado movimento literário, o aluno deve ter meios para ampliar e articular conhecimentos e competências que [...]” (Brasil, 2002, p.55).

Desta forma, fica claro que os documentos oficiais propõem como prioridade ao ensino de literatura no Ensino Médio “formar o leitor literário, melhor ainda, de ‘letrar’ literariamente o aluno, fazendo-o apropriar-se daquilo a que tem direito” (Brasil, 2006, p.54).

Em documento-diretriz mais recente, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), há uma separação entre a leitura de textos mais genéricos e a chamada “Educação literária”. Segundo esse documento:

O Eixo Educação literária tem estreita relação com o eixo Leitura, mas se diferencia deste por seus objetivos: se, no eixo Leitura predominam o desenvolvimento e a aprendizagem de habilidades de compreensão e interpretação de textos, no eixo Educação literária predomina a formação para conhecer e apreciar textos literários orais e escritos, de autores de língua portuguesa e de traduções de autores de clássicos da literatura internacional. Não se trata, pois, no eixo Educação literária, de ensinar literatura, mas de promover o contato com a literatura para a formação do leitor literário, capaz de apreender e apreciar o que há de singular em um texto cuja intencionalidade não é imediatamente prática, mas artística. O leitor descobre, assim, a literatura como possibilidade de fruição estética, alternativa de leitura prazerosa. Além disso, se a leitura literária possibilita a vivência de mundos ficcionais, possibilita também ampliação da visão de mundo, pela experiência vicária com outras épocas, outros espaços, outras culturas, outros modos de vida, outros seres humanos. (Brasil, 2018, p.65).

Assim, como preconizado pelos teóricos Candido e Todorov, o documento destaca a importância da leitura literária como “ampliação da visão de mundo”, mesmo quando recorre a figuração de “mundos ficcionais”.

DO DIREITO À LITERATURA CANÔNICA

Nos últimos tempos, com o advento dos estudos culturais e da busca pela perspectiva decolonial, muito tem se refletido sobre o lugar de privilégio da literatura canônica na escola e como a fixação do cânone reflete a construção de uma sociedade que, ao longo do tempo, excluiu minorias étnico-raciais e de gênero dos espaços do poder. Essa é uma discussão muito importante, tendo em vista a genuína busca por representatividade nos campos da cultura letrada, no entanto, esse processo não deve ser visto como um “ataque” ao cânone, uma vez que a literatura é um espaço em que tanto a literatura canônica tradicional quanto as novas representações podem coexistir.

Neste sentido, Antonio Candido em seu ensaio “O direito à literatura”, defende a ideia de que todo educando tem direito a ter contato com o que se produziu literariamente em sua língua pátria e também ao redor do mundo, e notemos que o crítico não se atém apenas à produção canônica:

[...] Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (Candido, 1995, p. 242).

Embora amplie os objetos do campo da literatura, Candido destaca a importância de se garantir o acesso à produção canônica, pois muitas vezes há na escola a tendência de pensar que o aluno oriundo das classes mais baixas não tem condições intelectuais de ler certos escritores. Segundo ele:

Se vista assim, essa atitude não seria libertária ou democrática, mas permissiva. Pior ainda: não estaria embutido nessa escolha o preconceito de que o aluno não seria capaz de entender/fruir produtos de alta qualidade? Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como sufi -cientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas. (Candido, 1995, p. 256-257).

Assim, quando apresentamos os textos canônicos aos alunos da EJA, estamos fazendo da palavra literária um ato social e político; rompendo com as amarras de um sistema excludente e elitista que recria no universo simbólico

a separação de classes do mundo material; tornando a literatura um espaço simbólico de resistência.

E desse entendimento: da importância da experiência literária por meio do contato efetivo com o texto e do direito à literatura em suas vertentes mais complexas, que nos propusemos, no ano de 2024, a trabalhar com a leitura do conto “A cartomante”, de Machado de Assis, em turmas da EJA, na cidade de Londrina. A escolha desse conto justifica-se, por entendermos que ele, de maneira reduzida, devido ao caráter do gênero, representa os processos figurativos e estilísticos do autor. Processos esses que podem ser resumidos na escolha de focos narrativos e de uma linguagem irônica peculiar.

Em 2024, comemora-se 185 anos do nascimento da morte de Machado de Assis – para muitos especialistas, o maior escritor brasileiro de prosa de todos os tempos. Esse autor, dono de uma trajetória ímpar, pois era oriundo das camadas mais pobres da sociedade carioca e negro, - coexistindo, portanto, durante grande parte de sua vida, como uma sociedade escravocrata - ascendeu como escritor entre uma elite branca e preconceituosa, tornando-se um dos maiores romancistas de seu tempo. Na seara das grandes narrativas destacam-se os romances da fase realista como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, responsável por introduzir o realismo no Brasil e *D. Casmurro*, obra que apresenta, entre nós, da melhor maneira possível, pelo viés da dúvida, a traição amorosa feminina, que tanto sucesso fazia por meio das obras de escritores europeus como Gustavo Flaubert e Eça de Queirós.

O uso da ironia ao criticar a sociedade carioca e a *expertise* de contar histórias, por meio de narradores peculiares como o Brás Cubas ou o Bento Santiago, respectivamente, dos romances já citados, também pode ser encontrados nos contos machadianos que exploram temáticas diversas, mas sempre com um olhar para a complexidade social, como convém ao estilo realista. São exemplos nesse sentido, os contos *O alienista* e *Pai contra mãe*, que tratam, respectivamente, da percepção da loucura e da moral que justificava a manutenção do sistema escravocrata.

Durante muito tempo Machado de Assis foi acusado de colocar-se a favor do pensamento escravocrata da elite carioca, por não tratar diretamente das questões sociais mais espinhosas de seu tempo e por ter livre acesso aos meios da branquitude racista de seu tempo. No entanto, essa é uma crítica que foi repensada, principalmente a partir do livro *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), de Roberto Schwarz, para quem as escolhas formais e estéticas desse autor relacionam-se aos aspectos da realidade. O crítico relata essa descoberta:

Fui procurar a organização do romance do Machado, a razão que torna o Machado particularmente agudo, e descobri — talvez tenha me enganado, mas em todo caso creio ter descoberto — que o que dá um mordente particular à ficção dele é um sentimento *agudo da injustiça de classe que se manifesta de maneiras muito veladas*. (Schwarz, 1999, p. 64 - grifo nosso).

Conforme destacado no excerto, o modo como organiza seus romances, dando prioridade ao narrador oriundo das classes dominantes, por meio de uma abordagem estilística na qual impera a ironia fina é uma forma de fazer uma leitura crítica das mazelas do contexto que o cerca, alfinetando sutilmente a moral burguesa, inclusive dos próprios leitores.

Essa especificidade do autor está presente também nos contos, dos quais destacamos aqui, a experiência de leitura do conto “A cartomante”, um dos mais conhecidos do autor. Esse conto foi publicado pela primeira vez no jornal *Gazeta de Notícias*, em 28 de novembro 1884, e depois na coletânea de contos *Várias Histórias* (1896).

Esse conto, narrado em 3ª pessoa, por um narrador onisciente conta a história do triângulo amoroso formado por Rita, Vilela e Camilo, que termina em uma tragédia, mediada pelo direcionamento de uma cartomante. A temática da traição feminina não é única na obra de Machado de Assis, sendo abordado em outros romances como nos já citados *Memórias Póstumas* e *Dom casmurro*, todavia nesse caso específico a traição termina em violência física. Dessa forma a análise do conto permite fazer um paralelo com a nossa realidade atual, por meio de uma visão sincrônica e diacrônica.

RELATO DA PRÁTICA

Tendo em vista as orientações dos documentos oficiais sobre o ensino de literatura para o Ensino Médio que, entre outras ações, propõem a leitura integral dos textos literários, apresentamos como proposta a leitura de um conto machadiano, em razão da especificidade temporal do currículo da EJA que dificulta a leitura integral de gêneros mais longos como o romance. Reafirmamos, desse modo, que a experiência literária impescinde do contato efetivo com o texto, pois,

Só assim será possível experimentar a sensação de estranhamento que a elaboração peculiar do texto literário, pelo uso incomum de linguagem, consegue produzir no leitor, o qual, por sua vez, estimulado, contribui com sua própria visão de mundo para a fruição estética. A experiência construída a partir dessa troca de significados possibilita, pois, a ampliação de horizontes, o questionamento do já dado, o encontro da sensibilidade, a reflexão, enfim, um tipo de conhecimento diferente do científico, já que objetivamente não pode ser medido. (Brasil, 2006, p. 55).

A abordagem dessa narrativa se deu a partir da continuidade do estudo de gênero literário, centrado até então, principalmente nos elementos composicionais e na estrutura da narrativa. Em relação à etapa de leitura, inicialmente procedeu-se à leitura individual e posteriormente à leitura coletiva.

Nessa primeira etapa do processo, o primeiro desafio foi a motivação para o ato de ler, ou seja, convencer os alunos, muitos que nunca lerem sequer uma

página, que eles conseguiriam ler as sete páginas de um conto escrito há mais de cem anos e que, ao lançar-se em tal processo, entenderiam o que iam ler. Nesse momento também foi destacado que os modos de leitura deviam se ater a dois princípios: ler a obra até o fim (sem pular partes para entender o enredo); observar os elementos que compunham a narrativa, destaque para a descrição dos personagens, e para a presença do narrador. Eles foram alertados de que existia o resumo da narrativa na *internet*, mas que ao recorrer a esse subterfúgio perderiam uma experiência única de leitura, uma vez que o mais interessante dessa obra é justamente o processo de narração/leitura em si, porque é ele que garante a surpresa final; também, por isso, foram alertados para que ao terminar a leitura não comentassem com os que ainda não haviam lido sobre o final.

Para efetivar a leitura foi dado um tempo de no mínimo uma semana. Tendo em vista a condição do aluno trabalhador; cópias impressas foram feitas para eles levarem para casa e também foi disponibilizado em *qr code* para quem quisesse ler o texto em celulares. Esse *qr code* foi criado a partir de um link disponível no site de obras de domínio público (de onde, inclusive, providenciei as cópias impressas do texto). Essa alternativa de leitura, mediada pelo uso dos *smartphones*, serve aos mais jovens, que usam com desenvoltura a tecnologia.

A etapa da leitura coletiva foi pensada para atender os alunos que, mesmo após o tempo destinado, não conseguiram ler a obra. Nesse momento, foi organizada a leitura da obra por turnos, cabendo aos alunos interessados tomarem frente no processo de leitura. Escolheu-se organizar a turma em círculo. Nesse processo priorizou-se a leitura linear, sem interrupções para verificar termos desconhecidos, no entanto dificuldades interpretativas em decorrência do distanciamento temporal e da presença de vocabulário erudito que poderiam prejudicar o entendimento foram sanadas com ajuda do professor e dos próprios alunos.

Após essa etapa foi feito um debate, primeiramente sobre como foi o processo de leitura de cada um, e posteriormente sobre o enredo do conto e seu desfecho trágico, discutindo ainda os outros elementos que compõem a narrativa. Nesse momento, foi trazido à discussão o papel do narrador machadiano nesse conto, que semelhante à cartomante engana o leitor, que assim como Camilo é levado a crer que tudo ficará bem.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. *Vá, vá, tranqüilo*. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu... [...] Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tálburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo. *Tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris*; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. (Assis, 1994; *Grifos nossos*).

Nesse sentido, o modo como o narrador decide narrar corrobora um processo de leitura que encaminha para um *thriller* de suspense, sem que o leitor perceba. Fato revelado no encontro final do desfecho, assim, o leitor é surpreendido no exato momento em que Camilo depara-se com a cena de Rita no chão e a reação imediata de vingança contra ele, empreendida por Vilela.

Ao finalizar a leitura, é possível perceber, pelas manifestações de surpresa dos leitores, que o tom de mistério, revelado no início da conversa de Camilo e Rita, por meio da citação de Hamlet: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, 1994), é recuperado quando Camilo sofre um acidente justamente em frente à casa da cartomante que Rita consultava e tomado por alguma superstição que não lhe era particular decide ver sua sorte.

A percepção sobre o elemento tempo, por sua vez, permitiu a discussão sobre os costumes morais da época narrada, o final do século XIX, que no caso desse conto coincide com o tempo da escrita. A partir do desfecho do conto, marcado por um episódio de brutal violência, estabelecemos uma ponte com a atualidade por meio da discussão sobre machismo, relações afetivas e violência contra a mulher (feminicídio). Assim, foi proposto um debate para efetivar uma ampliação do tema, para além do universo da ficção machadiana, buscando demonstrar a atualidade do tema, - mesmo após quase um século e meio do tempo da escrita do conto -, que é a morte de mulheres por seus companheiros.

Esse momento foi oportuno para ouvir a opinião dos educandos sobre o desfecho do conto e sua relação com a realidade atual, a partir de suas vivências culturais, influenciadas pela questão geracional. Unindo a ficção à realidade: perguntamos: *é correto matar a mulher que trai ou que é suspeita de trair?* (lembrando que o conto não permite constatar que Vilela tinha certeza da traição de Rita com o amigo). Ainda que redundante de discursos misóginos, oriundo principalmente de alunos do sexo masculino, mais velhos, esse foi um momento importante para pensar, por um lado como alguns conceitos morais, principalmente, no que se refere às mulheres, estendem-se no tempo; por outro como as novas gerações opõem-se ao uso da violência como forma de resolução de conflitos afetivos.

Essa confrontação de ideias, ao analisar um texto de 140 anos, mostra que os fatos observados por Machado de Assis ainda encontram respaldo no modo como vivemos atualmente, todavia uma mudança cultural começa a delinear-se, muito possivelmente, decorrente da educação crítica e das mudanças nos campos do direito. Ao tratar dessa questão, destacamos, ainda, como o desfecho do conto pode servir como repertório cultural em um texto dissertativo-argumentativo como o proposto pelo Enem. Lembrando que a violência contra mulher já foi abordada em 2015, cujo tema foi “A persistência da violência

contra a mulher na sociedade brasileira”. Pensando na perspectiva dos direitos humanos, enfatizamos, por meio da mediação, a importância de se respeitar a vida, mesmo em situações como as retratadas no conto.

A avaliação, etapa importante em toda prática educativa, foi realizada ao longo do processo de leitura, pela participação e engajamento e posteriormente por meio de um questionário nada exaustivo objetivando o registro sobre as etapas da leitura, como foi o processo (expectativas, dificuldades, contratempos, superação e experiência final) e se compreenderam o que leram.

Esse questionário buscava entender ainda como, no processo de leitura, os alunos perceberam, ou não, as características do estilo machadiano, como a ironia, erudição e o pessimismo, por exemplo, bem como se compreenderam o desenvolvimento do enredo e sua correlação como o desfecho, pois, como já discutido anteriormente, grande parte do procedimento estético em *A cartomante* deriva disso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de trabalhar a leitura de “A cartomante”, de Machado de Assis, em turmas da EJA, apesar de apresentar-se como um desafio, em razão do processo de leitura de textos canônicos, mostrou-se muito significativa, uma vez que agregou para a formação cultural e humana dos educandos, por meio do debate e da reflexão sobre a pertinência e atualidade do tema. O processo de leitura também foi significativo para melhorar a autoestima dos alunos, ao revelar que, apesar de uma dificuldade inicial, a maioria dos alunos conseguiram ler e compreender o texto. Poucos alunos não conseguiram finalizar a tarefa, mas acredito que a própria experiência de ouvir o relato dos colegas, com dificuldades de leitura muitas vezes semelhantes às suas, sobre sua experiência positiva de leitura é um incentivo para que tentem efetivá-la em outros momentos e contextos.

Ao propor esse contato material do aluno com integralidade do texto e sua reverberação na atualidade, acreditamos estar mais próximo da prática da leitura como propõem as considerações dos documentos oficiais aqui vistos. Além disso, destacamos que nosso trabalho procura desmitificar a ideia de leitura de fruição centrada na busca pelo prazer estético, como aquela palatável e sem compromisso crítico. Assim, nossa experiência nos mostra que o aluno de EJA consegue ler um clássico como Machado de Assis, sem que isso se configure em um ato de tortura.

Neste sentido, lembramos que, não obstante o sucesso de crítica e a qualidade única de sua obra, defendida por uma série de leitores, o autor segue sendo apresentado na escola como um autor difícil de ler. Em parte, isso é fato e se deve à sua erudição e ao distanciamento temporal de sua obra, no

entanto, como vimos, esses elementos não são empecilhos para a formação de novos leitores; muito pelo contrário, esses são os atrativos da obra machadiana juntamente com sua habilidade para usar a fina ironia e os recursos narrativos para contar histórias atemporais.

Destaco ainda a importância do papel do professor na formação de leitores, pois, defender a leitura de fruição/ literatura como um direito inerente ao ser humano continua sendo a tarefa contínua (e nem sempre fácil) do professor de Língua Portuguesa frente a uma realidade tecnológica e imediatista que se afasta cada vez mais do texto literário. Todavia, como destacou Regina Zilberman, em mesa redonda da ABRALIC (2019), trabalhar com a literatura é a nossa maneira de nos colocar no mundo, assim precisamos estar conscientes da especificidade de nossa disciplina. Ainda, segundo Zilberman, retomando a alegoria da caverna de Platão, ao abrirmos mão da literatura em sala de aula estamos trazendo sombra à realidade de nosso aluno. Ao privarmos o aluno da leitura literária, estamos privando sua relação com o real. Além disso, abrimos mão de mudar a realidade através da experiência de observação dessa pela transfiguração literária, pois como lembra Michéle Pétit (2008) criar comunidades de leitores é construir pontes entre os sujeitos e o mundo, entre os sujeitos e sua subjetividade, e essas pontes, muitas vezes, só podem ser estabelecidas no chão da escola.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **A cartomante**. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova 1994. v. II. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv00Aguilar_0257.pdf. Acesso em: 09 jan. 2024.
- BRASIL. Lei 9394, 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 09 jan. 2024.
- BRASIL. **Linguagens, códigos e suas tecnologias**/Secretaria de Educação Básica. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, (Orientações curriculares para o ensino médio; volume 1), 2006, 239p.
- BRASIL. BRASIL/SEMTEC. **PCN+ ensino médio: orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Volume Linguagens, códigos e suas tecnologias**. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.
- CANDIDO, A. **O direito à literatura**. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- PÉTIT, Michéle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. Tradução. Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: entrevista. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia

das Letras, 1999. p. 220-226.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZILBERMAN, Regina: **Exclusão, identidade e outros temas... A literatura infantil e juvenil em debate**. (Mesa redonda 16), ABRALIC, 2029.

**UMA JORNADA FANTÁSTICA NOS
SONHOS DE MACHADO DE ASSIS:
O CASO DE ENTRE SANTOS**

Fernanda Alves de Souza¹

CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL

A produção literária de Machado de Assis compreende não apenas romances, mas também peças de teatro, crônicas, críticas teatrais, críticas literárias, correspondências e mais de 200 contos. Seus primeiros contos foram publicados no *Jornal das famílias*, periódico dedicado, segundo seu editorial, aos interesses domésticos da família brasileira e é a partir do diário direcionado à elite leitora da época que se consolida. O periódico foi uma publicação brasileira do século XIX que desempenhou um papel significativo na disseminação de cultura, literatura e entretenimento na época. Lançado em 1853, o jornal foi pioneiro no formato de revista ilustrada no Brasil. Sua proposta era oferecer um conteúdo diversificado e atrativo para toda a família, abordando assuntos como literatura, moda, ciência, música, teatro, política e sociedade.

A narrativa fantástica presente na obra do autor se assemelha, em forma e conteúdo, aos contos fantásticos franceses do século XIX (cf. Fernandes, 1999). Esse diálogo intertextual com a França se manifesta em suas narrativas cuidadosamente construídas, em suas análises profundas da sociedade e dos personagens, e em seu estilo elegante e refinado. Segundo Fernandes, os contos de Machado de Assis compartilham características com as narrativas do escritor Théophile Gautier, podendo ser divididos em dois tipos: os contos gautierianos, que exploram o mundo onírico, e os não gautierianos, que apresentam elementos insólitos. Para o estudioso, Machado encontrou uma fórmula romântica bem-sucedida para seus leitores no *Jornal das Famílias* e “é quase sempre pelo universo onírico que Machado estabelece sua conexão com o fantástico” (Fernandes, 1999, p. 15).

¹ É graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal em São Paulo (UNIFESP). Membro do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP) e do Grupo de Pesquisa Literatura, comunicação, jornalismo e universos textuais das culturas (USP). E-mail: fasouza2003@gmail.com.

O modo singular do uso do onírico na narrativa machadiana é elemento crucial para a nossa análise. Karla Niels (2018), em seu estudo, comenta que Machado de Assis manteve sua característica irônica e abordagem social em suas obras literárias: “Machado, inclusive em seus textos fantásticos, abordou, a partir do insólito, o social e o caráter humano” (Niels, 2018, p. 137). Niels destaca que, ao trabalhar com o insólito, Machado conseguiu tratar de questões sociais e do caráter humano. Isso é uma característica importante da obra do autor, que sempre foi conhecido por sua habilidade em retratar a sociedade brasileira de sua época de maneira crítica e irônica.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o autor aborda diversos temas sociais por meio de uma narrativa irônica e fantástica. O protagonista, Brás Cubas, é um homem rico e ocioso que reflete sobre sua vida após a morte. A obra utiliza elementos fantásticos, como a aparição de personagens mortos, para mostrar as tensões sociais e políticas do Brasil do século XIX. Conforme comenta Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2012):

Entre as perspectivas insólitas e tremendas armada na *Memórias póstumas* de fato figura a de que as iniquidades da sociedade brasileira deem em nada, mas nem por isso tenham um fim à vista. [...] Ao escrever um romance “do seu tempo e do seu país” com recursos do século anterior, Machado bloqueava a fusão romântica do indivíduo no coletivo e na tendência histórica, barbaridade moderna e regressiva explicitamente visada na crítica ao Humanitismo, para o qual a dor individual não existe. (Schwarz, 2012, p.208)

Por meio da literatura fantástica, Machado foi capaz de explorar temas como o racismo, a escravidão, a opressão das mulheres e a luta de classes, utilizando elementos do sobrenatural e do imaginário para revelar as tensões e conflitos subjacentes à realidade brasileira, muitas vezes obscurecidos pela superfície aparentemente tranquila da sociedade. Ao utilizar o fantástico, a nosso ver, o autor explora aspectos da subjetividade humana, mergulhando nos labirintos da mente e das emoções. Esses elementos permitem a representação de estados mentais alterados, sonhos, delírios e angústias existenciais que são difíceis de capturar apenas no realismo.

Além disso, ao empregar elementos oníricos, o autor aborda questões sociais e psicológicas de maneira indireta e simbólica. Os elementos oníricos e surreais permitem que ele crie metáforas para explorar as contradições e absurdos da sociedade, expor as ilusões e a hipocrisia humana, e expor as tensões entre a realidade e a imaginação.

O conceito de onírico se refere aos sonhos e à imaginação, que muitas vezes apresentam elementos surreais e fantasiosos que não encontramos no mundo real. Esses elementos podem incluir transformações, metamorfoses,

eventos inexplicáveis e personagens estranhos, o que torna o onírico um terreno fértil para a criação de narrativas fantásticas.

Em um importante ensaio intitulado *As portas do Sonho*, publicado em 1994, a pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes trata dos sonhos e da metáfora das portas: os sonhos passam pela porta de chifre, onde seus sonhos se realizam, ou então pela porta de marfim, onde são considerados sonhos falsos. No ensaio, explora a relação entre os sonhos e a psicologia junguiana. A obra busca mostrar como os sonhos podem ser utilizados como ferramenta para o autoconhecimento e a compreensão do inconsciente. Menezes aborda ainda os sonhos na mitologia grega, em especial no canto VI da *Eneida* de Virgílio, em que Eneias sonha com seu pai, Anquises, avisando-o para encontrá-lo nos Campos Elíseos, pois irá revelar segredos a ele.

Segundo a pesquisadora, a oneirocrítica era a arte da interpretação dos sonhos na Antiguidade e possuía grande respeito por parte da sociedade, visto que, nos sonhos, geralmente não compreendemos todos os seus significados diante de situações muitas vezes incômodas e eram os oneirocríticos que desempenhavam essa atividade:

É verdade que o oneirocrítico da antiguidade tem por função determinar, a partir das produções oníricas, se os acontecimentos que ocorrerão são favoráveis ou não. Mas as reflexões que ele tece sobre os sonhos são interessantíssimas, e sua obra é mais que uma “chave de sonhos”. (Menezes, 1994, p.199)

Segundo Menezes, a análise dos sonhos é, portanto, uma forma de autoconhecimento e pode ser uma ferramenta valiosa para lidar com questões emocionais e psicológicas. Através da oneirocrítica, é possível compreender melhor as motivações e os desejos inconscientes do indivíduo, permitindo um maior entendimento e aceitação de si mesmo.

Roger Caillois (1978) em seu ensaio sobre os sonhos e sua influência na criação literária oferece uma análise das múltiplas manifestações do sonho na sociedade e na literatura. Caillois nos leva a uma reflexão acerca do papel dos sonhos na formação da narrativa, revelando como essas experiências oníricas podem tanto desafiar como enriquecer nossa compreensão da realidade. Para o autor, esses sonhos, repletos de imagens e simbolismo, podem se fundir de maneira intrigante com a realidade, criando um espaço onde os limites entre o real e o imaginário se tornam fluidos e ambíguos:

A convivência do sonho e do fantástico é inevitável, pois o sonho, que é sempre misterioso, pode facilmente tornar-se aterrador. Através dele, a pessoa que dorme se imagina introduzida em um mundo sobrenatural ou, ao contrário, alguma coisa de um mundo interdito lhe parece forçar a entrada de sua consciência. Daí os inúmeros relatos que constroem nos melhores casos, com uma precisão de relojoaria – mecanismos delicados, onde o sonho, de um modo ou de outro, fornece a “mola” decisiva. (Caillois, 1978, p. 45)

É importante lembrar que a relação entre a literatura fantástica e o mundo dos sonhos não é uma relação de equivalência, mas sim de afinidade. Embora compartilhem algumas características, a literatura fantástica e os sonhos são universos distintos, com suas próprias regras e convenções. Como observamos, os sonhos muitas vezes trazem questões do período consciente, mas de maneira abstrata ou extraordinária.

A literatura fantástica e os sonhos têm algumas semelhanças, como a presença de elementos estranhos e surreais que desafiam a lógica e a realidade cotidiana. No entanto, também existem algumas diferenças importantes entre eles, como, por exemplo, a intencionalidade. A literatura fantástica é uma obra intencionalmente criada por um autor, enquanto os sonhos são um produto do inconsciente, não tendo uma intencionalidade clara.

Na narrativa literária, o autor tem controle sobre o enredo, personagens e eventos que ocorrem, enquanto nos sonhos a pessoa não tem controle sobre o que aparece ou acontece. Na literatura, geralmente o autor segue uma sequência coerente, enquanto os sonhos podem ser fragmentados, incoerentes e com mudanças abruptas de cenários e personagens. Além disso, os sonhos são subjetivos e únicos para cada indivíduo, enquanto a literatura pode ser lida e interpretada de diferentes maneiras por diferentes pessoas e ainda pode fazer referência a outras obras literárias, culturais e históricas.

O CASO DE “ENTRE SANTOS”

O conto “Entre Santos”, publicado em 1896, no Jornal *Gazeta de Notícias*, é um exemplo da construção machadiana em utilizar o onírico para descortinar a realidade da época. O conto foi inserido na coletânea *Várias Histórias* no mesmo ano e utiliza a figura de um sacristão como narrador para revelar uma cena inesperada nos bastidores da fé católica. O sacristão da Igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro, cuida de atividades de assistência e guarda dos objetos religiosos. No entanto, sua rotina sofre uma reviravolta quando ele flagra os Santos da igreja em uma situação pouco convencional: na sacristia, tarde da noite, os Santos da igreja são representados como figuras humanas, não em sua versão habitual, mas em uma atitude descontraída, analisando e ironizando os pedidos dos fiéis que vêm à igreja em busca de ajuda divina.

O primeiro caso a ser relatado pelos Santos é da adúltera que vai à igreja suplicar a São José que a livre da luxúria. São José, ao relatar o caso, desconfiado da verdade humana, não acredita nas lágrimas da moça, mesmo ela não fazendo seu pedido. O julgamento severo da moça é feito apenas por ela não conseguir esquecer o amante e, como o Santo pode ver através da alma

- “mas a alma, que eu espiava cá de cima [...]” (Assis, 2015, p. 442) -, a julgava por não conseguir se livrar “da lepra da luxúria” (p. 441).

A nosso ver, a preferência pelo narrador em primeira pessoa permite que a história seja percebida somente pelo ponto de vista do protagonista, o que pode deixar o leitor confuso. Segundo Brayner (1980),

As narrativas em primeira pessoa, autobiográficas e sem o auxílio da dramaticidade dialógica mostram seu domínio no controle de um ponto de vista reduzido e que só comunica seu prisma, às vezes confuso da realidade. É interessante observar que, apesar de se utilizar de um foco narrativo autobiográfico, nosso autor sempre julga estimulante ativar a comunicação reproduzindo diálogos no decorrer dos episódios. (Brayner, 1980, p. 10)

Machado, ao escolher o uso da primeira pessoa e o uso do diálogo dos Santos para narrar o conto, desenvolve um clima duvidoso, colocando somente a fala dos Santos como prova dos acontecimentos. Vejamos o que afirma Remo Ceserani (2006), ao elencar determinados procedimentos narrativos e retóricos frequentemente utilizados pelo modo fantástico, dentre eles o uso da narração em primeira pessoa, que, segundo o crítico, seduz o leitor a se identificar com o texto:

É frequente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, mas também a constante presença, no conto, de destinatários explícitos. [...] Estes destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto. (Ceserani, 2006, p. 69)

Tal definição nos parece precisa, uma vez que podemos observar no conto que, apesar de ser um relato em primeira pessoa, nele é introduzido pelo autor o diálogo entre os Santos com a intenção de construir o enredo baseado no relato fantástico, envolvendo, dessa forma, o leitor em uma atmosfera insólita:

Como naquele tempo os cadáveres eram sepultados nas igrejas, imaginei que a conversação podia ser de defuntos. Recuei espavorido, e só passado algum tempo, é que pude reagir e chegar outra vez à porta, dizendo a mim mesmo que semelhante ideia era um disparate. A realidade ia dar-me coisa mais assombrosa que um diálogo de mortos. Encomendei-me a Deus, benzi-me outra vez e fui andando, sorratamente, encostadinho à parede, até entrar. Vi então uma coisa extraordinária. Dois dos três santos do outro lado, S. José e S. Miguel (à direita de quem entra na igreja pela porta da frente), tinham descido dos nichos e estavam sentados nos seus altares. As dimensões não eram as das próprias imagens, mas de homens. [...] Não posso descrever o que senti. Durante algum tempo, que não chego a calcular, fiquei sem ir para diante nem para trás, arrepiado e trêmulo. Com certeza, andei beirando o abismo da loucura, e não caí nele por misericórdia divina. (Assis, 2015, p. 440)

Ao se deparar com a afirmação por parte do narrador de que andou “beirando o abismo da loucura”, o leitor permanece em estado de dúvida sobre se realmente aquilo poderia ter acontecido, pois a verossimilhança é deixada de lado ao mesmo tempo em que o fenômeno sobrenatural se sobrepõe na narrativa.

O clímax do conto se dá logo nos primeiros parágrafos em que o narrador se depara com o elemento insólito. Esse aparecimento faz o leitor aceitar essa nova “realidade”, já que não consegue ter outra reação a não ser observar aquela situação na qual os Santos saem de seus pedestais para zombar dos humanos na calada da noite. Além disso, como é de praxe nos contos machadianos, o autor utiliza a narrativa para fazer a sua crítica bem-humorada sobre a moralidade da sociedade do Rio de Janeiro.

O narrador, ao compartilhar suas memórias, gradualmente constrói a trama e seduz o leitor ao fazer com que este se identifique profundamente com a personagem principal. Esse vínculo estabelecido serve como um elo, apenas para ser quebrado posteriormente, quando o mundo familiar que o leitor conhece é transformado de maneira extraordinária.

De acordo com Ceserani (2006), o conto fantástico deve instigar o leitor a não só duvidar do mundo em que se apresenta, mas acreditar realmente que a história poderia ter acontecido:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, [...] que são programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (Ceserani, 2006, p. 71).

Observamos, também, no conto em questão, a construção da percepção do medo no protagonista perante o acontecimento extraordinário. No conto, os Santos são representados por atitudes indiscretas, em que cada um expressa suas opiniões e julgamentos sobre os fiéis:

Compreendi, no fim de alguns instantes, que eles inventariavam e comentavam as orações e implorações daquele dia. Cada um notava alguma coisa. Todos eles, terríveis psicólogos, tinham penetrado a alma e a vida dos fiéis, e desfibravam os sentimentos de cada um, como os anatomistas escalpelam um cadáver (Assis, 2015, p. 441).

Ao longo da conversa, os Santos chegam ao caso de Sales², um usuário que busca negociar a melhor promessa em troca da saúde da esposa convalescida no hospital. Para os Santos presentes, o que fica marcada é a hipocrisia da sociedade, bem como os vícios inerentes dos homens, como a luxúria e a avareza,

2 Retomamos esse episódio mais à frente neste artigo.

que não conseguem ir contra os seus instintos primordiais, impedindo-os de agir em conformidade com as virtudes preconizadas pela fé.

Ao término do conto, o jovem padre, profundamente abalado pela experiência transcendentalmente insólita, cai no sono e somente desperta com o romper do amanhecer. Tal desfecho sugere que o evento extraordinário poderia muito bem ter sido fruto de pesadelos, deixando um manto de mistério sobre a veracidade dos acontecimentos presenciados.

Nesse período, o Rio de Janeiro exercia grande influência política, cultural e econômica, já que era a capital do Império do Brasil. Apesar disso, a desigualdade social era muito marcante, misturando uma elite agrária em ascensão e a produção cafeeira, com uma sociedade marcada pelo patriarcado, pela escravidão e pela cultura do favor.

Em *“As ideias fora do lugar”*, Roberto Schwarz (2012) reflete sobre a ideologia nacional representada pela disparidade entre a sociedade escravista e as ideias do liberalismo europeu. Além disso, discute como a cultura do favor era utilizada como legitimação da diferenciação de classe social. Para Schwarz, a sociedade brasileira do século XIX era marcada por três tipos de classe: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, sendo que este último era dependente do favor:

No contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial a mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosas em si mesma. (Schwarz, 2012, p. 20).

É nesse contexto que o autor escreve o conto, refletindo as contradições da sociedade oitocentista brasileira. Essa representação dos Santos julgando os pedidos dos fiéis sugere uma visão cética e crítica do comportamento humano em relação à religião. O autor utiliza a situação extraordinária na sacristia para fazer uma crítica sutil à hipocrisia religiosa e à busca por barganha e favores divinos.

Para Renata Philippov (2016), é possível observar as marcas da construção da verossimilhança com a presença da localização da igreja, pois o leitor pode associá-la com a famosa igreja colonial e por se tratar de um relato de um religioso que, a princípio, deve estar longe de qualquer desconfiança:

A credulidade do leitor já é suscitada e o pacto narrativo já está posto, pois se trata do relato de um padre velho e, portanto, alguém acima de qualquer suspeita, dada sua autoridade enquanto líder religioso experiente e sua posição de sapiência (um ancião). Além disso, tem-se a presença do nome da igreja, marca de verossimilhança e referencialidade (embora o conto não deixe clara a localização, o leitor de então imediatamente poderia associá-la à famosa igreja colonial localizada no largo homônimo, no centro histórico do Rio de Janeiro). (Philippov, 2016, p. 92)

A figura dos Santos desempenha um papel significativo na religião católica, sendo reverenciada como exemplo de bondade, compaixão e boa moral. No entanto, essa reverência muitas vezes leva à idealização dos Santos como seres totalmente alheios aos defeitos humanos, o que pode não ser inteiramente verdadeiro.

Hansen (2005) também trata da verossimilhança em Machado de Assis e afirma que o estilo do autor vem da tradição satírica de Luciano de Samósata³, conhecido por sua habilidade em utilizar a sátira e o humor para comentar sobre a sociedade e a cultura de sua época. Machado, ao adotar esse estilo, constrói seu projeto literário no qual a cor local é somente um recurso para criar identificação com o leitor. Hansen ainda afirma: “obviamente, Machado de Assis é um mestre insuperado na sátira e na paródia que caracterizam a tradição luciânica, podendo-se supor que, sendo o monstro de perversidade que é, também deseja que seu leitor descreia” (Hansen, 2005, p.61).

Ao longo da narrativa, o autor constrói as personagens dos Santos de forma a dar-lhes contornos humanos, fazendo, assim, o leitor se ambientar com o insólito diálogo. Para Raymundo Faoro (2001), o convívio com os humanos fizera com que os Santos também desenvolvessem vícios humanos:

Aqui, a cortesia, guardada como reserva mental, perde a compostura, e, por isso, só por isso, surpreende e escandaliza. Só quem protesta são os santos, no colóquio imaginário de entidades fantásticas. As virtudes religiosas desertaram a terra, devastadas por valores mais atuantes, fundadas na fome e no amor, nos bens que saciam a fome e na luxúria que esconde o amor. Os próprios santos, no convívio com o homem moderno, se acomodam aos seus vícios, hierarquizando, de acordo com uma tábua nova, os pecados (Faoro, 2001, p. 479).

Ao representar os Santos como figuras humanas - “As dimensões não eram as das próprias imagens, mas de homens” (Assis, 2015, p. 440), o autor humaniza as atitudes desses seres e nos faz refletir que eles também podem demonstrar vícios humanos, como o julgamento. Essa abordagem desconstrói a ideia tradicional de santidade e coloca em questão a percepção que temos dos santos como modelos inatingíveis de virtude.

O conto é narrado em primeira pessoa, mas o narrador é um espectador da conversa; quem age na história são os Santos. Para Filipe Furtado (1980), o narrador pode se apresentar como uma testemunha da ocorrência inesperada: “o narrador garante o rigor dos textos reproduzidos bem como a idoneidade do seu testemunho, declarando ao mesmo tempo considerar justificado o cepticismo do leitor perante o caráter inacreditável” (Furtado, 1980, p. 114).

3 Segundo Hansen (2005), “Machado de Assis o escreveu [o conto “O Imortal”] elegendo uma tradição antiga para ele, a de Luciano de Samósata, um grego do segundo século da era cristã, autor de obras satíricas e paródicas relacionadas à chamada II Sofística”. (Hansen, 2005, p. 58)

O caso de Sales, contado por São José de Sales, promete, segundo o próprio Santo, ser uma história interessante e cheio de reflexões. Logo no início, São José de Sales comenta que o fiel (ou nem tão fiel assim) busca ajuda divina para auxiliar na melhora da esposa. Ao prometer uma perna de cera ao Santo, o homem é caracterizado pelo Santo como sendo um usurário em busca da melhor oferta para salvar a esposa e, ao mesmo tempo, não gastar tanto dinheiro. Ao final da barganha, resolve somente rezar mil pais nossos e mil ave marias em troca da intercessão divina.

Para Luciano Antonio (2013), Sales tenta seduzir o Santo repetindo muitas vezes os algarismos da promessa “mil, mil, mil” (Assis, 2015, p. 442) a fim de persuadi-lo a interceder pela saúde de sua amada esposa:

O raciocínio é próprio de um usurário, de um negociante. Aumentar a quantidade de orações de três para quatro algarismo é o sinal do seu dispêndio e também do que tinha de apreço pela esposa. Assim, vale notar que não se pode saber se o número de padres nossos e ave-marias é devido ao amor pelo objeto-valor vida da esposa, do qual ele se encontra em disjunção, ou se o seu sentimento de usurário o motive a fazer sempre um bom negócio, já que a realização dessa promessa advém de outro tipo de esforço, não o monetário. O olhar de Sales para o mundo parece ser o de alguém com óculos cuja lente é monetária. Esse objeto dinheiro passa a ser algo mais que valorizado e o personagem, uma espécie de caricatura do avaro. (Antonio, 2013, p. 67)

Os Santos riem da história como se compreendessem a alma e caráter dos seres humanos, ou seja, sua natureza avarenta. O recurso narrativo utilizado, o diálogo dos Santos, demonstra que, ao fazer a crítica sobre a atitude dos homens, o conto sugere que a avareza é mais forte que a fé. Isso, além de usar a santidade para dar verossimilhança aos fatos narrados.

Podemos observar, também, que o conto termina com o narrador caindo de sono e despertando assim que o dia amanhece:

E os outros santos riram efetivamente, não daquele grande riso descomposto dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa, mas de um riso modesto, tranquilo, beato e católico. Depois, não pude ouvir mais nada. Caí redondamente no chão. Quando dei por mim era dia claro. Corri a abrir todas as portas e janelas da igreja e da sacristia, para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos. (Assis, 2015, p. 444) (grifo nosso)

A clareza de que tudo não passou de um sonho do padre não é evidente, mas no final insinua-se que o narrador está em dúvida se toda a aventura não passou de um pesadelo. Em certo sentido, podemos inferir que o sonho reflete os sentimentos, medos e angústias do jovem padre.

Ao sonhar com o caso da adúltera, podemos interpretar a hesitação do padre em relação ao verdadeiro caráter das pessoas. A mulher, apesar de querer se libertar

da luxúria, continua a desejar o amante em vez do marido. Quanto ao caso de Sales, também podemos interpretá-lo como a expressão da angústia de perceber que, embora o amor seja poderoso, a ganância ganha mais destaque e triunfa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Teria sido um mau sonho? Ou realmente o sacristão presenciou uma situação extraordinária e sobrenatural? São perguntas que permanecem ao final do conto, deixando o leitor no universo da ambiguidade fantástica e onírica. Entretanto, o que fica mais evidente, a nosso ver, não é o fantástico em si e sim as questões humanas em relação à vida em sociedade.

A narrativa fantástica machadiana explora a dimensão psicológica do onírico, revelando medos, desejos e angústias que se manifestam através dos sonhos e da imaginação. Nesse sentido, o fantástico machadiano pode ser visto como uma forma de expressão da subjetividade e da complexidade da mente humana.

O fantástico aparece, dessa forma, como um veículo para transportar o leitor a uma análise crítica da realidade do seu tempo. Todo o conto é desenvolvido para criar um clima de suspense e, ao mesmo tempo, fazer uma crítica, ao estilo machadiano, à moralidade humana vigente em sua época. Quando o autor coloca em questão a avareza e a barganha, elementos fundamentais da mercantilização da vida, deixa claro, o domínio do mundo das mercadorias sob o mundo das pessoas, a busca do lucro em detrimento da vida. Além disso, Machado, ao colocar a dúvida sobre o sonho, permite explorar, por meio do fantástico, sua crítica irônica em relação à sociedade oitocentista.

REFERÊNCIAS

ANTONIO, L. Entre a moeda e o milagre: uma leitura semiótica do conto “Entre Santos” de machado de Assis. **Revista Estudos Semióticos**, vol. 9, nº 2, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/69534>. Acesso em: 18. set. 2023.

ASSIS, M. **Machado de Assis**: obras completas em quatro volumes. Organização editorial: Aluizio Leite, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn, Rodrigo Lacerda. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

BRAYNER, S. **O conto de Machado de Assis**: antologia. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

CAILLOIS, R. **O sonho e as sociedades humanas**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1978.

CESERANI, R. **O Fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR. 2006.

FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 4ª Ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FERNANDES, M. J. **Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

HANSEN, J. A. O Imortal e a verossimilhança. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, p. 56-78, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608> Acesso em: 05. ago. 2023.

MENESES, A. B. As portas do sonho. **Revista Psicologia USP**, SP 5(1/2), p.73-90, 1994. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100006. Acesso em: 25. jan. 2023.

NIELS, K. M. L. **Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense (UFF), 2018. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/9687/NIELS,%20Karla%20M.%20L._Fant%20%20%20E0%20Brasileira_manifesta%20E7%F5es%20do%20Fant%20no%20Brasil%20oitocentista_201.pdf;jsessionid=77150A8A0884B31714546231F8B28F11?sequence=1. Acesso em: 22. fev. 2023.

PHILIPPOV, R. O fantástico machadiano e o contexto do Rio de Janeiro no século XIX nos contos “A chinela turca”, “O espelho” e “Entre Santos”. **Revista Todas as Letras**. Edição especial, p. 86-94, 2016. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9580>. Acesso em: 01. jul. 2023.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. *In: Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

NARRAÇÃO SIMBÓLICA NO CONTO *A CARTOMANTE*, DE MACHADO DE ASSIS

Wilton José de Araújo Martins¹

Clara Glenda Mendes Galdino²

INTRODUÇÃO

Há muito as narrativas acompanham a humanidade, por uma inclinação desta a ouvir e narrar histórias (Culler, 1999, p.85). Se no passado foram criadas com a finalidade de responder a indagações de homens e mulheres sobre si mesmos, fenômenos naturais e do universo, no presente as narrativas adquiriram outras funcionalidades, entre as quais está a de relatar episódios que se reconhecem como ficcionais, porém verossímeis, tornando certas textualidades registros de um período e um coletivo.

As narrativas se caracterizam por seguir uma sequência linguística, a qual organiza o conteúdo do texto de modo a produzir uma comunicação atrativa, relevante e eficaz. Nessa articulação do conteúdo, acham-se amalgamados *enredo, narrador, personagens, lugar e tempo*, elementos que estão em função do projeto de dizer do escritor.

Aprendemos com Candido (2006) que a literatura, embora corresponda a uma criação estética, está, inexoravelmente, ligada à realidade vivenciada pelo autor. Essa ligação pode se exprimir tanto na estrutura do enunciado, quanto nas informações que veicula. Candido frisa que o período vivido por um sujeito lhe oferece condições de vida que, de um modo ou de outro, interferem na concepção de sua arte. O escritor Machado de Assis ilustra o caso, ao tematizar em seus textos românticos e realistas problemas do seu

1 Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e especialista em Linguística pela Faculdade Facuminas. Atualmente, é professor substituto do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. E-mail: wiltonjoseam@gmail.com.

2 Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela UFRN. Atualmente, é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN), na área de Literatura Comparada, e professora da educação básica do município de Macaíba-RN. E-mail: gleendamendes@gmail.com.

tempo histórico, como, por exemplo, a escravidão, que foi o assunto central de seu conto *Pai contra mãe*.

Considerando tais aspectos em torno da narrativa, neste artigo³, procuramos comentar o narrador do conto *A cartomante*, de autoria também de Machado de Assis, que nesse caso aborda os temas da traição e assassinato. Cortázar (2013) ressalta que o conto é um gênero literário potente, marcado por temática significativa, economia material e tensão na apresentação dos fatos, de modo a poder “nocautear” o leitor com a sua mensagem. Não pretendemos com esse trabalho dar conta de todos os aspectos do narrador do texto em questão, mas apontar alguns traços. Nas próximas seções, antes da análise propriamente dita, buscamos discutir um pouco sobre o escritor e o gênero narrativo.

MACHADO DE ASSIS: O AUTOR DO BRÁS, DO QUINCAS E DA CAPITU

Registrado com o nome de Joaquim Maria Machado de Assis, e considerado pela crítica especializada um dos maiores escritores de todos os tempos, foi romancista, contista, poeta, teatrólogo e jornalista.

Nasceu no Rio de Janeiro em junho de 1839 e faleceu em setembro de 1908 na mesma cidade. Candido (1999, p.52) sublinha que “ele era simbolicamente filho de um operário mulato e uma pobre imigrante portuguesa, reunindo na sua pessoa, componentes bem característicos da população brasileira do tempo”. Além de discreto e autodidata, era míope, gago e epilético, afirma Schueroff (2021). Casou-se com Carolina Augusta Xavier Novais em 1869 e foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (ABL).

No que concerne a sua produção literária, a qual foi produtiva e significativa, a prosa costuma ser dividida em duas fases: a primeira fase é romântica e a segunda, realista. Inclusive, é do autor a obra que inaugura no país o Realismo: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que traz como narrador e protagonista o irreverente, crítico e irônico defunto Brás Cubas.

Entre seus trabalhos estão: *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), *Papéis avulsos* (1882), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esauí e Jacó* (1904), *Relíquias de casa velha* (1906) e *O Almada* (1908).

Candido (1999) salienta que a linguagem machadiana é em alguma medida ambígua, ao trazer uma estrutura bastante significativa, requerendo do leitor que ele reflita sobre as formas em jogo no enunciado.

3 Recorte de trabalho de pesquisa apresentado no II Ciclo de pesquisas em Letras da UFRN, em 2019.

[...] tem a simplicidade densa que é produto extremo do requinte e a fascinante clareza que encobre significados complexos, de difícil avaliação. Em face da sua obra, toda conclusão do leitor é um risco, porque nela o senso do mistério que está no fundo da conduta se traduz por um desencanto aparentemente desapassionado, mas que abre a porta para os sentidos alternativos e transforma toda noção em ambiguidade. (Candido, 1999, p.54).

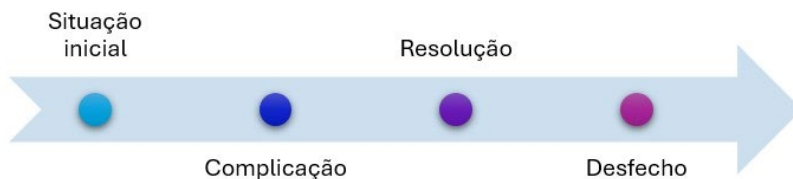
Por sua vez, em antologia de contos de Machado, Queiroz (2012) elenca quais seriam as características do autor na prosa: a tematização de fatos históricos e de foro íntimo, entre os quais estão o interesse econômico, o ciúme, a traição; a referência a obras literárias e filosóficas de outros tempos; a interlocução com o leitor; a descrição psicológica dos personagens; a divisão da obra em capítulos curtos; frases breves; e o tom de pessimismo, ironia e sarcasmo. Esses atributos colaboram com o projeto de dizer do autor, que extrapola o propósito da criação, oferecendo à posteridade o registro de uma época e psicologia humana.

GÊNERO NARRATIVO CONTO

Cortázar (2013, p. 149) enxerga o conto como um “[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. Essa afirmação é validada quando notamos que um conto pode se apresentar como, por exemplo, lírico ou prosaico, uma interlocução direta, um depoimento ou conjunto de correspondências.

Ainda assim, podemos conceituá-lo, em caráter provisório, como uma história curta, que se constitui com *enredo* (cadeia de eventos), *narrador* (ser que relata os eventos, estando neles engajado ou não), *personagem* (quem age na história, como protagonista ou figura secundária), *tempo* (cronológico ou psicológico) e *espaço* (ambiente onde as ações se realizam). Culler (1999, p. 86) diz que, na narrativa, “Deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa”, como esquematizado na Figura 01, a seguir.

Figura 01 – Sequência Prototípica Narrativa



Fonte: Os autores, 2024.

Realizando uma comparação entre *romance* e *conto*, dois gêneros da narrativa, Cortázar afirma que o primeiro ganha por pontos enquanto o segundo ganha por *knock-out*:

É verdade, na medida em que um romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muito dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. (Cortázar, 2013, p.152).

Assim sendo, no conto, as palavras, os sinais de pontuação, a sintaxe e as informações podem não ser gratuitos/ acessórios, podem cumprir funções específicas. Isso faz sentido tendo em vista o limite principalmente físico desse gênero literário.

Essa observação, leva-nos a três aspectos que, segundo o teórico, aproximam-nos da estrutura do conto, que são a *significação*, a *intensidade* e a *tensão*. Esclarecendo esses aspectos, a *significação* se refere ao que um tema vale/ representa para um escritor ou leitor. Se valer muito, há possibilidades de o conto quebrar seus próprios limites e ir além do que conta. A *intensidade* “[...] consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (Cortázar, 2013, p. 157). Quanto à *tensão*, é a aproximação lenta daquilo que conta proporcionada ao leitor. Geralmente, para o autor (2013, p. 159), um conto deve ter um tema significativo, ser escrito tensamente e mostrado intensamente.

ASPECTOS SOBRE O NARRADOR

Jonathan Culler afirma que o discurso narrativo apresenta variações e que estas são provocadas pela configuração do narrador. Para demonstrar tal interferência, Culler realiza as perguntas abaixo, cujas respostas indicam pelo menos mais de uma possibilidade de concretização:

- 1) *Quem fala?* (podendo ser personagem ou não);
- 2) *Quem fala para quem?* (o público aí é subentendido ou explicitado);
- 3) *Quem fala quando?* (a fala pode se dar no momento em que os fatos estão ocorrendo, imediatamente em seguida ou muito tempo após);
- 4) *Quem fala que linguagem?* (a linguagem pode ser distintiva ou adotar a linguagem de outros);
- 5) *Quem fala com que autoridade?* (Confiamos no narrador até que nos leve à dúvida);
- 6) *Quem vê?* (o narrador pode usar a perspectiva de uma criança para contar uma estória. Mas há casos em que o narrador também é o focalizador). (Culler, 1999, p. 87-88).

Carvalho (1981) contribui com a discussão propondo uma classificação relevante para o narrador: *em primeira, em segunda e em terceira pessoa*. Enquanto o primeiro e o terceiro tipo apresentam variantes, o segundo é considerado “raro e extravagante”. Para ilustrar a classificação, abordaremos aqui três variantes significativas: *narrador observador, narrador protagonista e narrador onisciente*.

De forma geral, o *narrador observador* é uma espécie de espectador das ações alheias o qual resolve relatá-las para alguém. O *narrador protagonista*, além de narrar os fatos em si, é um ente interno a eles, ou seja, participa dos movimentos da história, muitas vezes até dividindo com os leitores o que está sentindo. Ambos se dão na primeira pessoa. O *narrador onisciente*, diferentemente dos demais, se dá na terceira pessoa e possui um superpoder ou qualidade divina, que é o de saber de tudo o que ocorre, inclusive no interior dos personagens. Isso aumenta no público a previsibilidade das ações, uma vez que o ponto de vista desse narrador não é limitado, como são limitados os dos outros narradores.

Em se tratando do narrador de Machado de Assis, autor do conto apreciado à frente, Candido faz a seguinte observação:

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 arcaísmo de superfície. (Candido, 1995, p.27).

Ou seja, para o crítico brasileiro, a técnica machadiana consiste em abordar a anormalidade essencial dos fatos de maneira cândida, natural, como se estes fossem contemplados pela própria sociedade da época. Aí estaria a sua modernidade. Além disso, com esse procedimento, podemos enxergar a sua ironia, afinal, por traz da candura, havia a pretensão de documentar o tempo e o povo, para além da função estética.

NARRAÇÃO DO CONTO *A CARTOMANTE*: UMA LEITURA

O conto *A cartomante* foi publicado pela primeira vez em 1884 na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro e, depois, na obra *Várias histórias* em 1896. De forma geral, o enredo contempla uma traição no casamento, sucedida pelo assassinato dos amantes. Os *protagonistas são os cônjuges Rita e Vilela e o amigo do casal Camilo*.

Procurando detalhar o texto, o *narrador* apresenta-se como sendo do tipo *narrador onisciente*, uma vez que ele sabe o que se passa na mente dos personagens e divide as informações com os leitores. Também mostra-se culto, evidente

na linguagem empregada e nas referências literárias citadas (como a menção à Hamlet, William Shakespeare). Ainda, é nítido que ele é consciente de sua função, pois, como veremos no trecho a seguir, ele anuncia que irá nos contar uma história: “Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela [...]” (Queiroz, 2012, p.19). E é exatamente isso o que ele faz na sequência.

O personagem Vilela é descrito como advogado, simbolicamente homem da lei, e de porte sério, e Camilo é explicitado como funcionário público, jovem e “ingênuo na vida moral e prática”. Rita é destacada como sendo uma mulher formosa, boba, dona de casa, submissa ao marido. Em outro momento, o narrador descreve que ela “[...] Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa” (Queiroz, 2012, p. 20). É notório que há um contraste entre os gêneros, evidente nas possibilidades de atuação no mundo e nas personalidades, contraste produzido pela realidade patriarcal.

O narrador conta que, após a morte da mãe de Camilo, o laço entre os três se fortaleceu, com o apoio recebido: “Vilela cuidou do enterro, das orações e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor” (Queiroz, 2012, p. 20). A partir daí, Rita passou a chamar mais a sua atenção, pela sua beleza e provocação. Nesse instante, o narrador parece pintar a personagem feminina como a causadora da infidelidade conjugal. Nos fragmentos reproduzidos abaixo, podemos enxergar tal posição.

Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. (Queiroz, 2012, p.20).

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. (Queiroz, 2012, p. 21).

É notório que Rita é apresentada negativamente pelo narrador na relação com Camilo, como se ela tivesse provocado a traição do melhor amigo do marido. Ou como se ela fosse a única culpada do caso. A protagonista é apontada como alguém que se insinua para o indivíduo, que insiste no “impensável” e que representa ameaça, tal qual uma serpente. Isso nos remete a um discurso popular e problemático de que a mulher é sempre a agenciadora de todo o mal que habita a terra, como aponta o historiador Delumeau (1989).

O caso dos amantes sofre um abalo quando Camilo recebe uma carta anônima, que mostra que parte da sociedade já sabe da infidelidade dos dois. Isso faz com que os dois temam ser descobertos por Vilela e diminuam a frequência dos encontros, até rerear, afinal Vilela era uma figura pública. Camilo torna-se um amigo distante e ausente na vida do outro.

Depois o narrador levanta suspeitas tanto nos outros personagens, quanto no leitor em torno de Vilela, se ele sabe ou não da traição: “[...] daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em dizê-lo ao outro, e sobre isso deliberaram[...]” (Queiroz, 2012, p. 21). Essa interrogação semeada faz com que o texto aumente a sua imprevisibilidade.

Logo em seguida, Vilela envia um bilhete para o ausente amigo o chamando para ir a sua casa. A narração dos sentimentos e das ações de Camilo na ida é realista, a ponto de o leitor poder se transfigurar no personagem e viver o susto, o medo, o inesperado dos fatos. No excerto reproduzido adiante, a onisciência do narrador nos revela precisamente como o amigo se sente diante do chamado:

[...] Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas, ou então, — o que era ainda pior, — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.” Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo. [...]. (Queiroz, 2012, p. 23).

Antes de alcançar a casa de Rita, o personagem resolve se consultar com uma cartomante que havia no caminho. O seu medo é tão grande daquilo que o espera, que ele apela justamente para aquilo em que não acreditava e busca a vidente. No encontro, esta lhe disse que não se preocupasse, pois estava a salvo de qualquer risco, o que lhe restituiu a paz aspirada.

Contudo, ao chegar à casa do amigo, foi surpreendido por uma perspectiva aterrorizante. Rita estava morta e Vilela o aguardava para dar fim também a sua vida. Tal cena pode ser observada no fragmento e na representação visual em sequência.

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão. (Queiroz, 2012, p. 27).

FIGURA 02 – Cena Final de *A Cartomante*



Fonte: Schloesser, 2012.

Enfim, o desfecho do conto é, no mínimo, curioso. O assassinato é apresentado de forma rápida, ficando a interrogação se isso é por razões do gênero conto, que normalmente é concluído com um final inesperado ou impactante. Ou se a intenção de Machado não foi dar ênfase mais ao adultério do que ao destino trágico dos amantes. Com isso, caberia a interpretação de que o narrador de Machado, para além de sua onisciência, estaria apreciando os fatos segundo a lente social, como um civil da época.

Naquela época, a infidelidade do amigo e da mulher talvez fossem mais negativos do que o gesto do marido. Sendo assim, esse narrador teria feito o emprego do que Candido (1995) denominou de esquema machadiano, colocando um problema grave, o assassinato movido pela traição, no espaço da normalidade, pois assim o caso era enxergado pela sociedade do período. Isso torna a narração do texto simbólica, na medida em que representa um mundo social que acusaria até o fim a mulher por suas ações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos neste trabalho apresentar uma leitura do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, mais precisamente uma análise de seu narrador. Vimos que este se apresenta como onisciente e consciente de seu papel e que parece observar os fatos pela ótica social do período. Esses aspectos refletem em um texto emocionante, imprevisível, desconcertante, realista.

Também imaginamos que, com o relato do narrador, Machado pretendia não só contar uma história de violência, mas documentar o ser humano daquele momento histórico. O humano que trai, que é traído e o espectador do caso.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). **Machado de Assis. Biografia.** Disponível em <<https://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia>>. Acesso em: 15 mai. 2024.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira:** resumo para principiantes. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. in: **Vários Escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Livraria pioneira editora, 1981. p. 08-14.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio.** Tradução de Davi Arriguucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 147-159.
- CULLER, Jonathan. Narrativa. In: **Teoria literária:** uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. p. 84-94.
- DELUMEAU, Jean. Os agentes de satã: III. A mulher. In: **História do medo no ocidente:** 1300 - 1800, uma cidade citiada. Tradução Maria Lucia Machado,

tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

QUEIROZ, Malthus de (Org.). **A cartomante e outros contos Machado de Assis**. Recife: Prazer de ler, 2012.

SCHLOESSER, Eduardo. **Cena Final de A Cartomante (Arte)**. Disponível em: <http://eduardoschloesser.blogspot.com/2013/01/a-cartomante.html>. Acesso em: 16 mai. 2024.

SCHUEROFF, Alencar. **Resumo sobre Machado de Assis. Vida e obra**. Youtube. 8 jul 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snSbJk0ScNM>. Acesso em: 16 mai. 2024.

POSFÁCIO

A diversidade textual aqui reunida é uma amostra representativa de como a obra de Machado de Assis continua a despertar releituras constantes. A importância de seus escritos, que incluem amplas análises sociais, políticas, incursões filosóficas e psicológicas, revela as facetas do escritor como grande observador e crítico de seu tempo, e de muito além dele.

Esta coletânea reafirma a importância de Machado de Assis como um dos pilares da literatura brasileira. A multiplicidade de narrativas machadianas continua a oferecer perspectivas inspiradoras de estudos acadêmicos, além de ser fonte inesgotável de prazer para leitores de todas as idades. Assim, à medida que continuamos a estudar Machado de Assis, encontramos em sua obra elementos para análises contínuas, convidando-nos a reelaborar reflexões, a desenvolver novos olhares.

Para além do convite inicial à leitura, esta obra se propõe também um incentivo a novas coletâneas e publicações.

Expressamos nossa sincera gratidão a todos os autores e colaboradores que tornaram este livro possível.

Deixamos a seguir uma estrofe do poema de **“A um Bruxo, com Amor”**, de Carlos Drummond de Andrade, feito em homenagem ao *Bruxo do Cosme Velho*.

*“... Todos os cemitérios se parecem,
E não pousas em nenhum deles, mas
onde a dívida
apalpa o mármore da verdade, a
descobrir
a fenda necessária;
onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e
zombeteiro,
que resolves em mim tantos enigmas.”*

Com votos de apreço e de excelentes leituras!

Dirce Maria da Silva

Doutoranda em Estudos Literários Comparados na Universidade de Brasília.

SOBRE OS ORGANIZADORES

DIRCE MARIA DA SILVA

Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade de Brasília (2024). Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE), vinculado ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB, desde 2017. Mestre em Direitos Humanos pelo Centro Universitário Unieuro/DF (2017). Licenciada em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas (CESB/GO/2007); Pedagogia - Séries Iniciais, Supervisão e Orientação Escolar (CESB/GO/2009). Bacharel em Administração (Albert Einstein/DF/2016). Autora e coautora de publicações na área da Literatura e da Educação. Professora da Educação Básica e do Ensino Superior. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7836053563578154> E-mail: dircem54@gmail.com

MARINA ARANTES SANTOS VASCONCELOS

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (2022); Licenciada em Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (2005); Especialização (2006) e Mestrado em Literatura Brasileira (2013), pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE), vinculado ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. É autora do livro “Estrangeiros na obra de Milton Hatoum: leitura dos contos de A Cidade Ilhada” (2022). Atua como professora da Educação Básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal desde 2013. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5959957836265726> E-mail: asvamarina@gmail.com

VICTOR HUGO DE OLIVEIRA CASEMIRO PEREIRA DE AMORIM

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (2023). Mestre em Literatura (2018), Bacharel em Língua Inglesa (2015); Licenciado em Língua Inglesa e Respectiva Literatura (2016), também pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade da UnB (GPLE), desde 2017. É revisor textual de língua portuguesa e tradutor de língua inglesa. Professor com atuação nos anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio. Atua como professor substituto na SEEDF. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8307327881472730> E-mail: victor.hocp.amorim@gmail.com

ROBERTO MEDINA

Doutor em Literatura e Teatro pela Universidade de Brasília (2019), Mestre em Letras pelo PPGL/Uniritter/Porto Alegre (2014). Graduado em Letras/Português-Inglês pela Faculdade Dinâmica das Cataratas (2009). Pós-graduado em “Fotografia como suporte da imaginação” (Espaço 508 de Fotografia/Brasília-DF). Pesquisador nas áreas de Literatura, Teatro, Cinema, Fotografia, Psicanálise e linguagens/discursos. Membro dos Grupos Literatura e Cultura, Grupo Gatacos - Estudos Osmanianos, Grupo Internacional de Literatura e Cinema e GP sobre Psicanálise e Artes na UnB. Autor do livro “Pedrarias” (2011), Professor de Pós-graduação em “Direção Teatral” na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e Fundação Brasileira de Teatro. É tradutor de inglês, francês e espanhol. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8931140252408340> E-mail: prof.medina@gmail.com

ALEXANDRE SIDNEI GUIMARÃES

Mestre em Letras - Tradução Francês pela Universidade de Brasília (2023). Bacharel em Comunicação Social e Jornalismo (1997), e Bacharel em Letras - Tradução Francês (2022), pela UnB. Graduado em Gestão Pública (Anhanguera, 2015). Pós-graduado em Processo Legislativo (Fortium, 2013), Avaliação de Políticas Públicas (ILB/Senado Federal, 2018). Atualmente se dedica à Tradução de Literatura Francesa de Vanguarda, explorando temas do OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), movimento literário francês composto por escritores e matemáticos como Georges Perec, Raymond Queneau, Italo Calvino, Antonin Artaud, Georges Bataille e Jean Cocteau, que buscam a emancipação da Literatura. Consultor Legislativo do Senado Federal, Professor e Jornalista. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5642694460365301> E-mail: alexandre.s.guimaraes@outlook.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

- A cartomante 10, 193, 194, 197, 198, 212, 215, 219, 220, 223
A filosofia de Machado de Assis 154
A Literatura Espírita 162
Allan Kardec 165
Almocreve 62
ancestralidade 172
Antiguidade Clássica 72
antologia 209, 213
A Poesia Envenenada de Dom Casmurro 97

B

- Bíblia 49, 71, 72, 75, 76
Brás Cubas 9, 13, 14, 15, 17, 23, 27, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 128, 129, 131, 137, 150, 152, 153, 162, 163, 164, 170, 180, 193, 201, 212

C

- Cabocla 123, 124
capitalismo 50, 51, 55, 61, 64, 70, 91, 103, 131, 179, 181, 193, 198, 201, 210
Capitolina 97, 98, 101, 102, 104, 110, 151, 153, 155, 156
Capitu 10, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 166
Chico Buarque 10, 113, 114, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127
Cidade 60, 66, 107, 115, 116, 118, 143, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 193, 212, 219
Ciências humanas 86, 183, 188
Consciência 24, 63, 64, 67, 68, 77, 78, 86, 93, 140, 146, 150, 157, 177, 188, 191, 202, 219
Conto 9, 10, 11, 14, 27, 62, 66, 99, 153, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 187, 193, 194, 195, 196, 197, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 218, 219
Contos Fluminenses 182, 183
Cretan Labyrinth 32
Crítica 10, 11, 13, 27, 62, 63, 64, 69, 94, 97, 98, 99, 101, 103, 121, 122, 131, 132, 141, 167, 170, 177, 179, 180, 182, 184, 186, 188, 193, 194, 196, 197, 201, 205, 206, 208, 209, 212

Crítica social 10, 62, 69, 121, 180, 186, 188
Cultura 48, 60, 72, 83, 114, 126, 130, 136, 169, 171, 172, 180, 182, 183, 188,
189, 190, 192, 200, 206, 207

D

Dedicatória ao verme 18, 19
Defunto autor 48, 54, 75, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 163
Desigualdades 72, 94, 170
Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa 74, 84
Dom Casmurro 10, 13, 97, 98, 99, 100, 104, 110, 111, 112, 118, 128, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 162, 166, 170, 180, 212
Dualidade 122, 150, 180, 182

E

Egoísmo 64, 129
EJA 189, 190, 192, 193, 194, 197
Enredo 48, 55, 57, 66, 105, 110, 114, 115, 124, 152, 159, 160, 182, 195, 197,
203, 204, 211, 213, 215
Entre Santos 203, 209, 210
Escravidão 10, 51, 55, 56, 57, 87, 94, 109, 110, 124, 131, 136, 156, 159, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 180, 201, 206, 212
Escravo 51, 52, 91, 106, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 206
Escritor 10, 11, 13, 15, 16, 48, 54, 56, 62, 63, 76, 83, 97, 105, 110, 114, 115,
119, 121, 124, 129, 132, 138, 139, 150, 151, 153, 162, 180, 193, 200, 211,
212, 214, 221
Espaço 17, 29, 54, 56, 72, 93, 106, 114, 121, 123, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 192, 193, 202, 213,
219
Espaço linguístico 154, 155
Espírita 151, 166
Essa gente 113, 114, 119, 120, 121, 124, 126
Estética 9, 59, 60, 73, 74, 80, 81, 82, 83, 84, 126, 147, 148, 170, 174, 182, 184,
185, 191, 194, 211, 215
Ética 71, 74, 81, 84
Eulálio 114, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 125
Existência humana 72, 83, 88

F

Filósofo 81, 104, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 171, 185

H

Hipocrisia 85, 125, 126, 129, 147, 185, 201, 205, 206
História 47, 48, 50, 52, 53, 55, 56, 59, 85, 86, 87, 95, 98, 112, 114, 127, 170,
181, 219

Homem 24, 47, 52, 53, 54, 56, 81, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 130, 135, 136, 140, 143, 144, 145, 153, 155, 160, 161,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 183, 190, 192, 201, 206, 207,
208, 216

Human experience 36, 37, 45

Humanitismo 10, 55, 128, 129, 131, 132, 133, 137, 201

I

Identidade 103, 114, 139, 199

Ideologia 52, 64, 70, 139, 157, 159, 179, 188, 206

Igreja Católica 89, 90, 92

Iluministas 51, 55

Imortalidade 89

Infanto-juvenil 113

Injustiças 94, 159

Irmãos Garnier 13, 14

Ironia 7, 18, 22, 62, 90, 94, 102, 122, 123, 124, 163, 174, 178, 179, 180, 182,
186, 187, 193, 194, 197, 198, 213, 215

Isabel Coutinho 119

J

Jorge Luis Borges 31, 37, 43, 45

L

Labyrinth 9, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45

Labyrinthine 9, 31, 32, 35, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45

Latifundiário 109, 206

Lei do Ventre Livre 129, 159, 172

Leite derramado 10, 113, 114, 116, 118, 119, 121, 124, 126, 127

Leitor 9, 14, 19, 24, 25, 48, 49, 55, 56, 58, 65, 67, 68, 72, 77, 79, 80, 82, 83, 86,
91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 110, 111, 115, 118, 120, 129, 135,
137, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 153, 154, 160, 162,
163, 164, 167, 170, 180, 182, 185, 191, 194, 195, 196, 204, 205, 206, 207,
209, 212, 213, 214, 217

Leitura literária 189, 190, 191, 192, 198

Linguagem 50, 56, 79, 86, 91, 110, 114, 116, 121, 139, 147, 150, 154, 167, 184,
185, 187, 188, 193, 194, 212, 213, 214, 216

Língua portuguesa 10, 13, 47, 191

Literary 31, 32, 35, 40, 42, 44

Literatura 7, 9, 16, 29, 46, 47, 49, 56, 57, 58, 60, 61, 72, 79, 80, 84, 85, 86, 87,
93, 95, 100, 102, 110, 111, 112, 113, 115, 126, 127, 138, 148, 149, 150,
151, 153, 163, 167, 169, 180, 182, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 192, 193,
194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 211, 219, 221

Literatura brasileira 7, 49, 87, 102, 110, 111, 112, 115, 126, 127, 163, 180, 219,
221

Literatura fantástica 49, 167, 201, 203

M

Machadiana 9, 10, 11, 13, 15, 23, 49, 62, 65, 88, 90, 97, 103, 122, 128, 131, 135, 145, 149, 150, 162, 163, 164, 167, 170, 174, 178, 179, 182, 183, 187, 196, 198, 201, 203, 209, 212, 215

Machado de Assis 7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 52, 53, 62, 64, 65, 69, 70, 71, 74, 80, 83, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 121, 123, 126, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 141, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 162, 165, 169, 170, 174, 177, 180, 181, 184, 187, 188, 192, 193, 194, 196, 197, 200, 201, 207, 209, 210, 211, 212, 215, 219, 220, 221

Manuel Duarte 114, 115, 119, 121, 124, 125

Memorial de Aires 16, 154, 161

Memórias 9, 23, 48, 79, 91, 93, 99, 119, 121, 155, 156, 205

Memórias Póstumas de Brás Cubas 9, 30, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 71, 73, 74, 79, 82, 84, 85, 87, 88, 91, 93, 94, 95, 98, 128, 129, 131, 137, 150, 152, 162, 163, 170, 180, 193, 201, 212

Metáfora 115, 120, 123, 160, 202

Michael O'Brien's 31, 45

Michel Foucault 151, 154, 155, 163, 164

Miss Dollar 10, 182, 183, 185, 187

Modernidade 47, 56, 57, 108, 135, 159, 162, 179, 215

Monarquia 103, 114, 115, 122, 158, 162

Moral 36, 52, 62, 64, 65, 67, 68, 81, 93, 94, 103, 107, 126, 131, 141, 177, 193, 194, 207, 216

Moralidade 88, 107, 129, 205, 209

Morte 48, 50, 54, 66, 67, 75, 76, 78, 80, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 104, 105, 110, 114, 118, 123, 129, 130, 133, 140, 163, 164, 179, 183, 193, 196, 201, 216

Mulher 23, 24, 25, 77, 78, 94, 103, 104, 105, 107, 108, 114, 115, 123, 124, 125, 135, 144, 145, 146, 147, 171, 178, 179, 189, 196, 197, 208, 216, 219

Multiplicity 32, 44, 45

O

Obra 2, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 94, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 109, 110, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 142, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 179, 184, 185, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 212, 213, 215, 220, 221

O enfermeiro 62, 66

P

- Pai contra Mãe 169, 170
 Palha 10, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 170
 Passeio Público 153, 156, 157
 Pedro de Albuquerque 98, 107
 Personagens 7, 10, 18, 48, 49, 51, 52, 54, 56, 62, 64, 69, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 88, 102, 105, 108, 111, 113, 115, 121, 122, 123, 125, 129, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 161, 162, 165, 166, 170, 185, 186, 187, 195, 200, 201, 202, 203, 207, 211, 213, 215, 217
 Philosophical 31, 42, 44, 45
 Physical 34, 36, 45
 Plasticidade 53, 54
 Preconceito 123, 169, 177, 179, 192
 Proclamação 51, 123, 153, 154
 Prólogo 13, 19
 Protagonista 66, 82, 104, 110, 128, 133, 134, 156, 166, 170, 185, 201, 204, 205, 212, 213, 215, 216
 Pseudofilosofia 130, 133, 137
 Psicológico 150, 151, 153, 166, 173, 213

Q

- Quincas Borba 10, 16, 41, 49, 55, 78, 98, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 162, 164, 165, 170, 212

R

- Racial 123, 169
 Racionalidade Estética 71, 74, 80, 84
 Racismo 114, 179, 180, 201
 Realismo 85, 87, 129, 163, 212
 Realismo no Brasil 85, 129
 Reinvenção literária 152
 Reminiscências 23, 98, 99, 154
 República 47, 50, 51, 55, 87, 94, 103, 106, 107, 110, 111, 114, 115, 122, 123, 153, 154, 160, 161, 162
 Rio de Janeiro 13, 14, 28, 29, 51, 60, 66, 67, 70, 84, 95, 106, 107, 108, 111, 112, 115, 123, 126, 128, 129, 131, 136, 137, 143, 147, 148, 149, 154, 155, 156, 158, 159, 161, 167, 170, 180, 181, 188, 198, 199, 203, 205, 206, 209, 210, 212, 215, 219
 Roberto Schwarz 11, 64, 70, 99, 102, 108, 109, 138, 176, 179, 193, 201, 206
 Romance 9, 10, 11, 17, 19, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 87, 97, 100, 102, 103, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 124, 127, 130,

133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152,
153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 167, 182, 183, 193, 194, 201, 212,
214

Romancista 113, 121, 212

Romantismo 47, 85, 87, 99

Rubião 10, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145,
146, 147, 165

S

Santo Agostinho 92, 130

Sociedade oitocentista 206, 209

Sofia 10, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147

Subjugação 162, 165

Symbol 32, 35, 36, 38, 45

T

Teoria espírita 151, 166

Textos bíblicos 71, 76

The Father's Tale 31, 38, 40, 45, 46

The Garden of Forking Paths 31, 32, 37, 41, 43, 44, 45, 46

The Posthumous Memoirs of Brás Cubas 9, 31, 32, 40, 43, 44, 45, 46

Tradução 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 167, 220

V

Vida 13, 16, 24, 25, 47, 48, 50, 51, 53, 63, 64, 67, 72, 75, 77, 78, 79, 82, 86, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 109, 110, 114, 116, 118,
119, 120, 124, 125, 129, 130, 131, 134, 137, 139, 143, 149, 155, 156, 157,
161, 163, 164, 165, 171, 175, 177, 178, 179, 184, 187, 189, 190, 191, 193,
197, 201, 205, 208, 209, 211, 216, 217

W

Works 32, 35, 40, 45

