



Universidade de Brasília – UNB  
Instituto de Letras – IL  
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL

Larissa Alves de Almeida

**O TEMPO NO ROMANCE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A  
RELAÇÃO DE SENTIMENTO ESTÉRIL DO PERSONAGEM NARRADOR EM  
RELAÇÃO À MORTE**

Brasília-DF  
2019



LARISSA ALVES DE ALMEIDA

**O TEMPO NO ROMANCE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A  
RELAÇÃO DE SENTIMENTO ESTÉRIL DO PERSONAGEM NARRADOR EM  
RELAÇÃO À MORTE**

Artigo apresentado como parte dos requisitos necessários para a conclusão do curso de Letras Português e sua Respectiva Literatura - Licenciatura pela Universidade de Brasília – UnB.

Orientadora: Dra. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa

Brasília – DF

2019

*Aos meus amados pais, Sônia e Francisco, e a este, em especial, por inspirar o tema deste trabalho.*

*À minha amada filha, Clarisse, luz no meu caminho e no meu coração.*

## RESUMO

Este artigo objetiva analisar, de modo sucinto, a diferença entre o tempo real, diegético e narrativo, bem como a técnica de narração do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Além disso, buscará estabelecer a relação do personagem principal perante o acontecimento morte. Será estudado o fenômeno do tempo na narrativa literária, uma vez que o “defunto-autor”, como o próprio narrador se denomina, percorre entre diferentes cenários de sua vida, num verdadeiro jogo tanto descritivo quanto narrativo, encaminhando o leitor pelas veredas de sua existência. Este é levado pela história, num caminho em que não tem o controle, apenas expectando os acontecimentos, de acordo com a vontade do personagem, que debocha, ironiza e ri de seu leitor, ao mesmo tempo em que expõe o pensamento social da época, patriarcal, preconceituoso e cínico. A ironia inerente ao narrador autor, disfarçada de sinceridade, abre as portas para a compreensão da sociedade do século XIX, numa visão de um homem elitizado que demonstra impassibilidade frente a sérios problemas sociais, uma vez que está preso aos devaneios e ao sonambulismo de sua vida abastada. Encontramos um indivíduo preso a devaneios e a divagações a respeito de como sua vida se caminhou, numa perspectiva de classe alta, elucidando que as intempéries enfrentadas pelo narrador, ao tempo que se tornam vazias, constantemente são tratadas como de suma importância, ocasionando o efeito do riso debochado e incrédulo do leitor, efeito conseguido com maestria por Machado de Assis.

**Palavras-chave:** tempo na narrativa; morte; ironia; indivíduo; “defunto-autor”.

## ABSTRACT

This article aims to analyze, in a succinct way, the difference between the real, diegetic and narrative time, as well as the narrative technique of the novel *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, by Machado de Assis. In addition, it will seek to establish the relationship of the main character before the death event. The phenomenon of time will be studied in the literary narrative, since the "deceased-author", as the narrator himself calls himself, travels between different scenarios of his life, in a true descriptive and narrative game, leading the reader through the paths of his life. existence. This is taken by the story, in a way in which it has no control, just waiting for events, according to the will of the character, who makes fun, laughs and laughs at its reader, while exposing the social thinking of the time, patriarchal, prejudiced and cynical. The irony inherent in the author narrator, disguised as sincerity, opens the door to understanding nineteenth-century society, in a vision of an elitist man who shows impassiveness in the face of serious social problems, since he is bound by the reveries and sleepwalking of his own. wealthy life. We find an individual trapped in daydreams and ramblings about how his life has gone, from an upper-class perspective, elucidating that the storms faced by the narrator, while becoming empty, are constantly treated as of paramount importance, causing the effect. of the reader's disbelieving laugh and disbelief, an effect masterfully achieved by Machado de Assis.

Keywords: narrative time; death; irony; individual; "Deceased author".

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	6
2. O TEMPO E OS TEMPOS.....	9
2.1. O Tempo .....	9
2.2. Os Tempos .....	12
3. O Narrador .....	17
4. O romance .....	19
5. Morte e esterilidade de sentimentos .....	20
6. CONCLUSÃO .....	26
REFERÊNCIAS .....	28

## 1. INTRODUÇÃO

Machado de Assis traz para o romance a genialidade de seus contos. Por meio de uma história improvável, surpreende o leitor de pronto ao fazer seu narrador dedicar a obra “ao verme que primeiro roeu as frias carnes” de seu cadáver. Ainda define a lembrança como “saudosa”. A ironia cortante com a qual inaugura tais escritos impacta o receptor de sua mensagem, não apenas pela improbabilidade e não verossimilhança da narrativa, mas principalmente pelo efeito surpresa de sua dedicatória.

O personagem, por vezes, cínico, por vezes sincero, a todo o momento não cessa de surpreender seu leitor, uma vez que com ele até dialoga, como que se ambos estivessem numa conversa comum. O narrador, que não se define como autor defunto, mas sim como defunto-autor, ou seja, prioriza a condição de sua morte, narrará fatos de sua vida até o momento de seu óbito. De início, discorrerá sobre a ocasião de seu velório e morte, salientando ele mesmo que, podendo iniciar sua narrativa pelo nascimento, fará o contrário, já que “[...] o escrito ficaria assim mais galante e mais novo”<sup>1</sup>. Aquele que acompanha, já de pronto observará que não está diante de um simples narrador, mas de um sujeito que certamente discutirá e contestará valores, provocando o efeito da reflexão e revolta em cada página.

Mas tomemos o tempo histórico da obra em si. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um romance datado de 1881 e considerado pela maior parte da crítica literária brasileira como sendo o divisor de águas da extensa obra machadiana. O indubitável é que o romance traz características psicológicas de diversos personagens, realidade, cientificismo, *estranhismo* e mesmo um caráter macabro, onde as experiências humanas se sobressaem e ganham relevo em sua rotina. Tudo isso o insere no período denominado Realismo.

O romance, como gênero literário, possui uma infinidade de características; no entanto, a finalidade aqui não é dissecá-lo, mas apresentar alguns pontos, tais como o tempo diegético e o narrativo – diferenciando-os do tempo real (convencional) -, bem como mostrar a relação narrador/leitor, além da técnica adotada na narrativa, para, assim, através dos relatos de mortes ocorridas no romance, na visão do narrador/personagem, mostrar sua insensibilidade e desprezo a tais fatos.

No tocante à ironia, Mota e Mota e Souza (2012 [?]) destacam que consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa, revelando uma distância intencional entre aquilo que se declara

---

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ediouro, 1989?, p. 15.

e o que se pretendia declarar. Citando Kierkegaard, notam que a tese de teologia deste despreza a ideia de ironia como um princípio literário “estruturante e específico”. Nesse ponto, haveria uma retomada do conceito socrático, sendo tal termo uma condição que expressa atitude do espírito. Bakhtin, na obra *Estética da Criação Verbal*, discorre sobre a ironia, percebendo-a como uma forma de enunciação, um recurso utilizado quando não se ousa mais dizer verdades, mas se contenta em citar no lugar de falar em seu próprio nome. Para o autor, havendo multiplicidade de tons, em que o tom único – o sério – surge como inaceitável, a ironia e o riso emergem como maneiras de superar situações. Ademais, seriam o riso, o humor e a ironia instrumentos de libertação para o homem.<sup>2</sup>

Contudo, não podemos deixar de notar que, nesse sentido, sugere que a intenção de nosso defunto-autor não seja, exatamente ironizar. Ao que parece, e desenvolveremos ao longo do trabalho, é que o narrador expressa uma condição de *embuste*, ou seja, uma mentira. Isso se dá porque, na necessariamente, e não em todos os momentos, o leitor entenderá claramente se tratar de uma ironia. É mais crível entender que o narrador tenta ludibriar o leitor, com certo cinismo, mas dele depreendendo uma crítica, contudo, se adequando também ao que há pouco definimos (*embuste*).

Alavarce (2009) destaca que é importante observar o fato de que nem tudo o que é diferente do que parece ser trata-se de ironia. A mentira e o embuste também expressam, por sua vez, contraste entre o que se aparenta e o que, de fato, é. Desse modo, a oposição entre os conceitos de aparência e de realidade não são exclusivos da ironia. Citando Muecke<sup>3</sup>, ressalta que mentiras, embustes, hipocrisia, mentiras não convencionais e equívocos objetivam transmitir verdade, mas não o fazem, sendo considerados contrastes de aparência e realidade. Todavia, como não são ironia, evidentemente esta tem um elemento que a diferencia especialmente.

Não obstante a ironia (e, não raro, o embuste), não deixaremos de notar, por certo, que a insensibilidade do “defunto-autor” é inegável e inseparável de sua narrativa. O personagem demonstra mediocridade no caráter e passividade frente aos acontecimentos externos. Até o que eventualmente o afeta, logo é substituído por questões ou causas menos relevantes e dignas de

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 371 *apud* MOTA e MOTA, Flávia Moreira e SOUZA, Ester Maria de Figueiredo. **Ironia como recurso de linguagem: uma análise do jornal Meia-hora de notícias**. Disponível em: <C:/Users/franc/Downloads/Dialnet-IroniaComoRecursoDeLinguagem-6132628.pdf>. Acesso em 3 de dez de 2019, às 18h.

<sup>3</sup> MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250), p. 54.



qualquer atenção. Claramente o leitor encontra um personagem superficial no sentido de valores e conduta moral, todavia, não superficial no quesito riqueza de detalhes e construção literária.

Machado de Assis constrói um personagem que pode ser facilmente identificado nos dias atuais, complexo e surpreendente, não tanto pela complexidade, mas pelo absurdo que é sua figura social, moral, crítica e humana<sup>4</sup>. Isso se demonstra, dentre outros aspectos, pela sua visão diante da morte.

Ora, a própria morte é o tema central de tais memórias. O defunto-autor assim se denomina e faz questão de o reforçar. A condição de defunto é a mais relevante para o início de sua história. Esse personagem, que narra sua morte com certa postura debochada, também tratará as demais mortes dentro da obra com a mesma (ir)relevância.

---

<sup>4</sup> “[...] uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo?”. Capítulo 3, Memórias Póstumas de Brás Cubas.

## 2. O TEMPO E OS TEMPOS

### 2.1.O Tempo

O tempo é uma ficção, porém, necessária, dizem os físicos e cientistas nos compêndios escolares. Não passa de uma convenção humana orientada no sentido de situar o homem em suas relações espaciais e antropomórficas. Ano, mês, quinzena, semana, dia e hora são meras maneiras de demonstrar sua efemeridade. Estações e ciclos são apenas períodos para situá-lo em suas criações artísticas e perpetuar a espécie mediante a produção e conservação de alimentos. Para demonstrar tal convenção, vejamos as diferenças dos diversos calendários de variadas nações. Também há aqueles que exprimem os vários sistemas de marcação do tempo: relógios. Para maior incisividade, foi definida a unidade de tempo, o segundo, a partir do estudo do céscio 133, haja vista ser um elemento químico de isótopo estável, ou seja, sem variantes, o que permite uma precisão de tempo como denominamos hoje: hora atômica.

Para computar o tempo, conforme Pedro (1997), a humanidade se utilizou de diferentes formas de observação, divididas basicamente nos movimentos do sol (solar), lua (lunar) e de ambos (lunisolar). Com base nelas, surgiram os calendários, sendo o Chinês o mais antigo; seguido pelo Judaico, cunhado na época do êxodo; o Juliano, que corresponde à Roma; acompanhado pelo Islâmico que remonta a Maomé na inesquecível expressão: “Alá é o único Deus e Maomé seu último profeta”; e o mais importante deles, o Gregoriano, surgido na Europa e espalhado pela quase totalidade do mundo moderno.

O Judaico e o Chinês são lunisolares; o Islâmico, lunar e os demais solares. Não são os únicos. Ainda se poderia citar o Etíope, o Juche (Coreia do Norte) e o Maia, além de outros a serem descobertos pela Arqueologia. O comum a todos foi a imposição pelos chefes de Estado ou da Igreja de sua utilização. No Brasil, adotamos, como não poderia deixar de ser, o Calendário Gregoriano, em razão da colonização portuguesa, afirmado até hoje, mediante a publicação da Lei 810, de 6 de setembro de 1949, pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra, onde define o ano civil.

O tempo e o espaço foram relativizados e ganharam coerência na teoria de um senhor que posou em uma fotografia icônica mostrando a língua, conhecido por Albert Einstein. Para ele e os adeptos de sua teoria, a única viagem no tempo cabível é para o futuro, podendo se imaginar o homem sendo colocado numa nave espacial, viajando por cerca de quarenta anos fora do sistema solar e, ao retornar, terem se passado mais de duzentos anos, conforme mostrado por Gonick e Huffman (1994). Essa, portanto, é a forma de viajar no tempo conforme a conhecemos hodiernamente. O inconveniente de tal viagem, caso se pudesse fazê-la hoje, seria a transformação de tal viajante em elo perdido. Aberração humana, que provavelmente ficaria

desprovida de laços culturais e afetivos pelo longo decorrer dessa convenção denominada tempo.

Mas tomemos a figura *tempo* no contexto da narrativa. Benedito Nunes (1995, p. 6) leciona que o primeiro paradoxo que enfrentamos é: para narrar, bem como para criar musicalmente, é preciso tempo. Não obstante, “[...] somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas”. Isso é interessante notar, pois, numa perspectiva de que a narrativa pode se dividir o tempo em formas determinadas, consideramos o exemplo de Brás Cubas um excelente modelo.

No tocante ao tempo, Nunes (1995) cita Aristóteles ao considerar o período de um dia, que corresponde ao de uma única revolução solar, mostrando que o filósofo utiliza de um critério astronômico, físico, de avaliação do tempo. Quando considera o *épico* e o *dramático*, vê que os dois se aproximam do ponto de vista do tempo, pois ambos, dentro da diferença modal que os diferencia, nos colocam diante de eventos em que, diante deles, como agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam. Ora,

Esse teor objetivo, que lhes é comum, separa-os da *lírica*, inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu, e sem o ritmo que incorpora as vivências ao livro jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma. (NUNES, 1995, p. 8)

Isso é bem latente na em Brás Cubas, o tempo opera a manobra de interagir com os agentes e pacientes que, uma vez situados na obra, se aproximam e dialogam dentro do elemento tempo, o mesmo que dá ritmo e tonalidade à narrativa.

Consideremos o genial trecho do Capítulo 1, em que Brás Cubas, após iniciar a narrar o momento em que Virgília o vê, evita os devaneios para dizer:

Deixá-la ir; **lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. Agora, quero morrer tranquilamente (sic), metodicamente**, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estríduo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correio.<sup>5</sup> (grifo nosso)

Interessante como o defunto-autor transita entre o tempo de forma maestral. Ao mesmo tempo em que já está morto, discorre como se ainda estivesse no processo de morte, “[...] agora quero morrer tranquilamente (sic) [...]”, dizendo antes mesmo “[...] lá iremos mais tarde [...]”, pois, ao explanar a respeito da personagem Virgília, entende-se que pretende contar sua história,

---

<sup>5</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, 1989?, ISBN 85-00-61417-X, p. 16.

descrever como foi o encontro dos dois, voltando no tempo, indo até “lá”. O que causa reflexão é que o “lá” pode ser alcançável por qualquer indivíduo que tenha boa memória e visite suas lembranças. Contudo, Brás Cubas, enquanto personagem morto, sugere certa presença em tais acontecimentos, narrando e descrevendo com precisão os detalhes, como um observador, o que pode passear pelo tempo.

Nunes (1995) também ressalta que, antes mesmo de Santo Agostinho começar a pensar sobre o tempo, a fim de conceituá-lo, não faltaria a este, assim como não falta a nós mesmos, compreensão prévia de tal assunto, como o que temos a respeito de tantos outros temas triviais, que podem ser convertidos em questões filosóficas. Vale considerar quando o autor observa que Santo Agostinho, assim como homens de sua época, teria consultado, com o mesmo fim, os relógios de sol, que eram expostos em lugares públicos, e que marcavam, através do movimento da sombra projetada por um eixo fixo no espaço, seguindo “[...] a trajetória que o astro percorre do Oriente para o Ocidente, no intervalo entre a aurora e o crepúsculo, a duração de um dia solar”. Esse é o tempo real, o tempo que nos é conhecido e percebido, a duração das horas, o passar dos dias, aquilo que é inerente à condição humana, enquanto parte da existência e observadora dos fenômenos naturais.

Ora, de fato, o leitor atento observa e analisa a narrativa de nosso defunto-autor, absorvendo os liames da figura tempo, que, conforme ressaltado, faz parte da narrativa diegética. Esta, por sua vez, trata de toda a vida, desde o nascimento até a morte do narrador personagem, detalhista em alguns pontos, sucinta em outras, o que demonstra a relevância atribuída aos acontecimentos por parte do narrador. Assim narra o momento que antecede sua morte, já doente: “Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge.”<sup>6</sup>

Nesse mesmo capítulo, em que discorre sobre a doença que o acometeu, o narrador traz a figura de Virgília novamente, num contexto aparentemente transeunte em sua explanação, mas que desenvolve a figura do tempo, tal como numa viagem em que as lembranças vão e voltam: “**Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína.** Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova...”<sup>7</sup>.

O que nos chama a atenção é a forma com a qual nosso defunto-autor se refere à Virgília, a mulher que teria amado durante anos. Refere-se a tal mulher como “uma ruína, uma

---

<sup>6</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, 1989?, ISBN 85-00-61417-X, p. 18.

<sup>7</sup> Idem, p. 19, grifo nosso.

imponente ruína”. A ironia de nosso narrador quer provocar o riso, com tamanha ousadia. Como se estivesse descrevendo, utiliza de figuras de linguagem e, ao mesmo tempo, inferioriza a tal mulher. Não era apenas uma ruína, mas uma *imponente ruína*. O tempo a teria transformado.

## 2.2. Os Tempos

Uma outra forma de viajar no tempo se encontra no nosso romance. Este, no entanto, nos permite viajar ao passado, ao futuro e retornar ao ponto inicial, guardadas as devidas proporções, sem o poder de, no entanto, influenciar o tempo, podendo apenas vivenciá-lo. O que diferencia as duas formas de tempo é que uma, a convencional, é uma constante e a outra, literária, é variante. Essa variante é denominada anacronismo, pois ora pode-se ir ao passado, retornar ao presente, ora ir ao futuro conforme se utilize a analepse ou a prolepse como recurso narrativo.

Os tempos literários (romance) podem ser documentados como Fábula ou História ou Diegese, que dizem respeito ao conteúdo narrativo propriamente dito e como a Intriga, ou Discurso ou Narração, que dizem respeito, por sua vez ao ato de narrar: apresentação dos acontecimentos ao leitor, conforme a corrente crítica adotada. A fábula/intriga é uma dicotomia originária dos formalistas russos; diegese/discurso é a defendida por Maurice-Jean Lefebvre; já diegese/narração recebeu a diferenciação por Gérard Genette. Essa dicotomia, no entanto, recebe uma crítica de Aguiar e Silva (1973) quanto a suposta autonomia dos tempos, pois, para ele, diegese e discurso são indissociáveis e a diegese apenas existe através do discurso.

O tempo diegético e do discurso apresentam diferenças quanto ao seu cômputo. Enquanto o diegético pode ser facilmente assimilado ao convencional, pois pode vir em uma trama com datas definidas ou mesmo apresentar elementos que possam ser subentendidos como datas ou ciclos - tais como nascimento, envelhecimento, ou mesmo estações -, o tempo do discurso dificilmente corresponde ao convencional, pois uma simples descrição de uma cena em um piscar de olhos de um personagem pode render páginas e páginas, capaz de prolongar a leitura por horas ou dias, conforme a disposição do narratário<sup>8</sup> (que não é o caso da obra em comento) ou leitor.

---

<sup>8</sup> Segundo o E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, por autoria de Jorge Alves, o narratário é a entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. Não deve ser confundido com o leitor, seja leitor virtual – aquele que o narrador tem em mente quando produz o discurso -, tampouco com o leitor ideal – aquele que compreende tudo o que o autor quer dizer. Citando Roland Barthes (1996, n.p), destaca que o narratário é uma entidade fictícia, com existência apenas textual, dependendo de outro ser de papel. É o simétrico do narrador e por este posto em cena na diegese. Não pode ser confundido com entidades exteriores ao texto. Considerando o pensamento de Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (1972), há o narratário intradiegético e o extradiegético.

Ora, a relação entre começo e fim, chamada intervalo, de um determinado momento, o cômputo de sua duração, além da passagem de um intervalo a outro numa ordem que conecta o anterior ou posterior, denominada sucessão, conforme lições de Nunes (1995), significam que o uso do relógio suscita de maneira espontânea a nossa compreensão prévia do tempo, por força de “nossa atividade prática”, que nos força a lidar com o tempo, antes mesmo de conceituá-lo. Desse modo, ainda segundo o autor, direta ou indiretamente, a experiência, seja individual, interna e externa, interfere na concepção do que é o tempo.

Consideremos Einstein, que no século XX relativizou o tempo físico, considerando os acontecimentos simultâneos. No lugar do relógio universal e único de Newton, como bem explica Nunes (1995), Einstein reconheceu tantos relógios quantos fossem necessários para representar os sistemas de relação entre eventos em cada ponto do Universo que pudesse ser demarcado; portanto, em cada porção do espaço. Ainda:

Sem nada de absoluto, relativo a um sistema de referências, verdadeiro onde quer que se possa medi-lo, o tempo é grandeza distinta acrescida às três dimensões do espaço. Com isso Einstein formulou a idéia (sic) da interdependência do espaço e do tempo ou da *quadridimensionalidade do Universo* – que quer dizer: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta. (NUNES, 1995, p. 16)

Ainda nesse sentido, a experiência da sucessão de nossos estados internos, segundo Nunes (1995, p. 16) nos leva ao conceito do que é o tempo psicológico e o tempo vivido, que é chamado de duração interior. Nesse sentido, consideremos a viagem de Brás Cubas<sup>9</sup>:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo.

[...]

Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo.

[...]

A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativeiro, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura. [...] E fixei os olhos, e continuei a ver as idades, que vinham chegando e passando, já então tranqüilo (sic) e resoluto, não sei até se alegre. Talvez alegre.

---

<sup>9</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, 1989?, ISBN 85-00-61417-X, p. 23.

Reflitamos, nesse ponto, tomando por ensejo a citação supra, a diferença entre narrar e descrever proposta por Lukács<sup>10</sup> (1945?), principalmente em relação ao contraste entre o participar e o observar. Não se dá de forma casual, pois que derivados da posição de princípio que o escritor assume, em face da vida, dos problemas sociais, não apenas do mero emprego de um método diferenciado de representar um conteúdo ou parte dele. Desse modo, a alternativa participar ou observar corresponde a duas posições necessárias, assumidas pelos escritores em sucessivos períodos do capitalismo. Narrar ou descrever corresponderia, então, a dois métodos fundamentais de representação próprios dos dois períodos em questão (LUKÁCS, 1945?). Ainda:

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica (p. 61).

[...]

A narração distingue e ordena. A descrição nivela tôdas (sic) as coisas. [...] A localização da ação épica no passado, pedida por Goethe, comporta a seleção do que é essencial neste copioso oceano que é a vida e a representação do essencial de maneira a suscitar a ilusão de que a vida tôda (sic) esteja representada na sua extensão integral. O critério que decide se um pormenor é ou não é pertinente, é ou não é essencial, precisa ser, por conseguinte, mais “largo” na épica do que no drama; tal critério precisa reconhecer como essenciais também conexões tortuosas indiretas. Dentro desta concepção mais ampla e extensa do essencial, todavia, a seleção deve ser tão rigorosa quanto a do drama: aquilo que não concerne à substância é um estôrvo (sic), um obstáculo não menos grave aqui do que o é no drama. (LUKÁCS, 1945?, p. 62)

Lukács (1945?) ainda traz lições de extrema importância, principalmente no que nos toca para a compreensão do fenômeno narrativo em *Brás Cubas*. Ensina que, o leitor, quando lê, desconhece o final – o que, para nós, em questão, também se aplica, mesmo sabendo que o autor é morto, a substância da obra em si não é o final ser a sua morte, mas sim o decurso de sua vida, assim como a maneira com a qual discorre sobre sua existência -; além disso, aos seus olhos, durante o processo da leitura, é oferecida uma quantidade de pormenores e particularidades que guardam significados e importância nem sempre passíveis de avaliação imediata. São eles elementos que suscitam pressentimentos os quais, a ulterior narração poderá confirmar ou dissipar. Contudo, conforme Lukács, o leitor é guiado pelo autor por uma variedade e multiplicidade de aspectos dentro do texto, e o autor, por sua vez, de forma onisciente, sabedor do significado especial de cada particularidade, ainda que pequena, bem como a ligação à solução definitiva, conexão com o desenvolvimento conclusivo, só se interessa

---

<sup>10</sup> Disponível em: < <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/lukacs-narrar-ou-descrever.pdf>>. Acesso em 13 de dez, 2019, às 11h.

pelas particularidades que servem para a realização da trama e desdobramento da ação no sentido de suas finais conclusões. Sendo o autor onisciente – ainda que personagem, entendemos -, transmite segurança ao leitor, permitindo, por sua vez, que este se familiarize no mundo poético. O leitor não sabe de tudo, destaca Lukács, contudo, sabe mais que os próprios personagens.

No que se refere à descrição, Lukács (1945?, p. 65) ressalta que esta torna presentes as coisas todas. “Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a ‘presença’ espacial confere aos homens e às coisas também uma ‘presença’ temporal.” O autor ainda destaca que essa presença é equivocada, não é imediata da ação, pois é própria do drama. Sendo a grande narrativa moderna chegada ao ponto de tecer elementos dramáticos na forma do romance, é no sentido de ser considerado que essa narrativa se dá por meio da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. Ainda nesse sentido: “Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas.” (LUKÁCS, 1945?, p. 66)

Pode-se dizer, resumidamente, então que o narrado se integra aos motivos geradores de forma necessária; o descrito não tem grande relação com os motivos geradores. As cenas narradas se sucedem de forma dramática; na descrição predomina o quadro estático. Na narração, impera o ponto de vista do personagem (o olho está voltado para dentro do texto); na descrição, o ponto de vista é de espectador (como se o narrador estivesse olhando para fora do texto). Na narração, as casualidades se integram na história; na descrição, a história é marcada por casualidades. O narrador, na narração, convive; na descrição, o narrador contempla. Na narração, o detalhe se integra, é essencial; na descrição, o detalhe se independentiza (da ação principal, do destino, das minúcias). Na narração, as coisas se articulam; na descrição, tendem a se nivelar. Na narração, destaca-se o processo e os fatos humanos são narrados; na descrição, acentuam-se os resultados e coisas são descritas.

Consideremos o Capítulo 21, “O Almocreve”, uma narrativa cínica e surpreendente, talvez uma das mais relevantes da obra, na qual podemos compreender o caráter de nosso defunto-autor. A situação é sobre um certo dia em que Brás Cubas vinha montado em jumento e este empaca. Após o narrador tentar fustigá-lo, o animal sacode Brás fora da sela, de forma que o seu pé esquerdo fica preso no estribo. O narrador tenta agarrar-se ao ventre do animal, mas que, espantado, dispara estrada fora. Contudo, logo se corrige dizendo que o animal tenta disparar, mas, após dois saltos, um almocreve que ali estava acode a tempo, pegando na rédea e detendo o animal, “não sem esforço nem perigo”. O ponto mais importante da narrativa é a



importância da figura do almocreve naquele momento, como bem percebemos na seguinte fala de Brás Cubas:

E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! Enquanto eu tornava à consciência de mim mesmo, ele cuidava de consertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte. **Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, - essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas.**<sup>11</sup> (grifo nosso)

A genialidade com que o nosso autor, agora aqui nos referindo ao autor propriamente dito, a construção da narrativa, que é desenvolvida em torno de um narrador personagem, é cativante. Nos próximos passos, o defunto-autor narra como se deu o fluxo de pensamento após tal acontecimento. Ora, o almocreve havia acabado de salvar sua vida, estava tomado Brás Cubas de emoção e gratidão, contudo, essa emoção vai se esvaindo tão logo acaba de a sentir. “Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma.”<sup>12</sup> A volubilidade de nosso personagem, ao mesmo tempo que cativa, choca o leitor. Ora, o indivíduo se mostra completamente desprovido de gratidão, ou da moral inerente a qualquer indivíduo que, diante do que seria o conceito de justiça – retribuir o almocreve por tê-lo salvo – fazê-lo de forma mais contundente e de maneira merecida.

Ora, a concepção do que seria merecimento é subjetiva. O que é justo ou não parte da percepção moral individual e também coletiva. Todavia, notamos que, na narrativa do caso do almocreve, a moral coletiva julga esse personagem de forma negativa, o que demonstra que, ele, agindo pelas emoções, teria uma atitude de maior caridade; passado o momento de emoção, desconsidera o papel de importância e logo inferioriza o ato corajoso e heroico do almocreve. Esse recurso de genialidade está presente em Machado de Assis, que, quase que imperceptivelmente, consegue causar efeitos de indignação e surpresa no leitor, com sutis toques de crítica e ironia. “[...] era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda. [...] Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado [...]”.<sup>13</sup> Posteriormente, o defunto-autor procura

<sup>11</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, 1989?, ISBN 85-00-61417-X, p. 41.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Ibidem.

justificativas para não ter dado as moedas de ouro para o almocreve, acreditando que este agiu por impulso, por estar no mesmo lugar, por acaso, sim, mas um acaso inevitável.

### 3. O Narrador

O tempo da narrativa no romance envolve obrigatoriamente o narrador e o destinatário da narração, que pode ser chamado narratário ou leitor, apenas. Aguiar e Silva (1973) situa o narrador e o narratário de duas formas: o Intradiegético, narrador personagem/narratário personagem e o Extradiegético, narrador ausente da trama/narratário leitor. Já Gérard Genette, citado por Aguiar e Silva (1973) define o narrador personagem de Homodiegético e o narrador ausente de Heterodiegético, e ainda o define como Autodiegético quando o personagem principal é o narrador. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, temos, na visão de Aguiar e Silva, um narrador Intradiegético e um narratário extradiegético, e na visão de Gérard Genette um narrador ao mesmo tempo Homodiegético e Autodiegético.

Voltando ao tempo da narrativa no romance objeto deste estudo, é preciso ressaltar que essa publicação fora feita aos poucos, em capítulos, nos folhetins da época, como era de costume. Portanto, o tempo da narrativa que, para um leitor de hoje, demoraria cerca de uma semana em volume único, para um leitor da época poderia levar cerca de um ano.

Além disso, não há como esquecer que a técnica adotada de narrativa no romance é a denominada *in ultima res*, ou seja, a narrativa inicia-se pelo seu final, conforme a define Aguiar e Silva (1973).

Importante levantar o papel aqui do narrador, que é nosso personagem principal, nosso defunto-autor. Ora, consideremos as lições de Aguiar e Silva (1973), quando lembra que as personagens de um romance compreendem um herói – que é o protagonista, personagem principal – e os comparsas – personagens secundários. O herói, em alguns momentos é facilmente identificável pelo título da obra, tais como Werther, Lucien Leuwen, Ana Paula. Frequentemente, nas primeiras páginas do romance ele já é apresentado. Outras, porém, é menos fácil distingui-lo, pois sua identificação pode variar segundo as leituras plurais que o texto narrativo permite. Ainda nesse liame, o conceito de herói está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes num determinado período e em determinada sociedade, como brilhantemente leciona o autor supra mencionado.

Tal conceito é interessante na obra em estudo, porque nosso herói em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o que denominaríamos “herói às avessas”, uma vez que não guarda as características do herói da epopeia, dos clássicos, mas é um herói moderno. Tal herói moderno é dotado de falhas, desvios e degradação de valores.

A narrativa do romance em estudo é vista por Schwarz (2000) como uma alternância sistemática de perspectivas, retratando o funcionamento da sociedade brasileira como um jogo de pontos de vista. Machado – aqui considerando o autor – transpôs para o estilo as relações sociais que observava, interiorizou o país e o tempo. Nessa narrativa, lucidez social, insolência e despistamento vão de par (2000). Mais coerente ainda Schwarz se mostra quando destaca o efeito da *obnubilação coletiva dos leitores*, que o romance machadiano consegue derrotar. Posteriormente, a partir do estratagema artístico que Schwarz destaca, o Autor adora uma posição insustentável, mas de aceitação comum. E o motivo seria o fato de que, cento e dez anos depois – datado na obra de Schwarz -, ainda se apresenta a obra com normalidade. Ou seja, o leitor, no ano corrente, 2019, não se choca com essa naturalidade cínica do personagem, surpreende-se no sentido da leitura propriamente dita, não em sua substância.

Por conseguinte, “Menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso, que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência” (SCHWARZ, 2000, p. 15). Além disso, nos elucida o autor que, a todo momento, Brás exhibe o que se poderia denominar figurino do *gentleman* moderno, para, em seguida, desmerecê-lo, e voltar a adotá-lo, configurando, assim, uma inconsequência que o curso do romance vai normalizar. De fato, aquilo que se mostra numa corrente de normalidade, aos poucos é desmoronada, reconstruída, até que o leitor apreende as nuances e interioriza esses elementos com naturalidade. A título de exemplo, tomemos a morte da mãe de Brás Cubas:

Mas esse duelo do ser e do não-ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mão carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tão trateada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano...Triste capítulo; passemos a outro mais alegre.<sup>14</sup>

“Não chorei”, “Quê?”, são pequenos trechos, curtos, mas que denotam uma certa suspeita no leitor a respeito da sinceridade dos sentimentos do defunto-autor. Isso nos remete à percepção e Schwarz de que a intenção de Brás é mostrar superioridade, sendo patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível (2000, p. 16). Ainda:

[...] o paralelo com as Escrituras é fruto de outro sentimento muito mais confessável: trata-se de satisfação maligna de rebaixar e vexar, de anunciar que os desplantes do

<sup>14</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, ?, ISBN 85-00-61417-X, p. 43.

narrador não vão se deter diante de nada, que não ficará pedra sobre pedra, o que para ele constitui uma superioridade ou inferioridade, não se sabe bem.

Schwarz (2000, p. 17) ainda salienta o lado gritante da desfaçatez, a desproporção cômica nesse narrador, o exercício do abuso pelo abuso, tem no “[...] agravamento súbito, quando o desmando subjetivo do narrador se exerce em sua plenitude, um momento de verdade”. Também destaca como fato a dimensão exibicionista e manipulativa, que induzem uma leitura animada de reservas e má vontade. Nesse sentido,

O terreno é movediço, e cabe ao leitor orientar-se como pode, desamparado de referências consentidas, e tendo como únicos indícios as palavras do narrador, ditas em sua cara, com indisfarçada intenção de confundir. [...] a voz narrativa se torna relevante em toda a linha, forçando o leitor a um estado de sobreaviso total, ou de máxima atenção, próprio à grande literatura. (SCHWARZ, 2000, p. 17-18)

Não nos interessaria saber “[...] se Brás é um memorialista consciencioso, um piadista cara-de-pau, um esnobe ou um cultor de sacrilégios, mas sim de acompanhar o movimento de vontade que se realiza através desse desfile de encarnações, um tanto à nossa custa” (SCHWARZ, 2000, p. 18). Ou seja, o que importa no romance não são os pré-julgamentos a respeito de quem é o narrador, mas sim as vontades que se realizam através do que o autor chamou “desfile de encarnações”, referindo-se aos momentos em que Brás retorna às suas memórias. Também é importante notar como Schwarz chama de relação defacto aquela que existe entre autor e leitor, a luta pela fixação de sentido e também pela rotulação recíproca, qual seja: o narrador manhoso, o leitor infeliz (SCHWARZ, 2000, p. 18). Tudo isso no princípio formal do livro, que é a volubilidade.

#### 4. O romance

De todas as formas de narrativas literárias, o romance pode ser considerado relativamente moderno, na concepção de Aguiar e Silva (1973). A narrativa, para ele, representaria a interação do homem e de seu meio social. Além disso, concorda com Lukács quando diz que o romance é a única forma literária que concede lugar ao tempo real. Para isso, toma como exemplo a classificação tipológica do romance de Wolfgang Kayser, a saber:

[...] c) *Romance de espaço*. Romance que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga. É o que se verifica nos romances de Balzac, de Zola, de Eça de Queiroz, de Tolstói, etc. [...] O romance brasileiro, por exemplo, tende poderosamente para este tipo de romance [...] (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 262-263).

Aguiar e Silva aceita essa classificação desde que não seja a ela conferida valor absoluto e rigidez extrema. Dita o século XIX como o período mais esplendoroso da história do romance, onde as experiências humanas realísticas e acontecimentos triviais e rotineiros da vida substituem as narrativas românticas. Destaca que o público havia se cansado do caráter fabuloso do romance, exigindo das obras narrativas mais verossimilhança e mais realismo. A novela, que oferecia desde há muito tais qualidades de verossimilhança e apego ao real, progressivamente ganha o favor do público, alongando sensivelmente sua extensão e transformando-se numa espécie de gênero narrativo que se encontra entre o ciclópico romance barroco e as curtas novelas do Renascimento (AGUIAR E SILVA, 1973).

A narrativa, no declinar do século XIX e primeiros anos do século XX, processa-se no meio da crise, havendo a metamorfose do romance moderno, quando comparados aos romances clássicos. Renovam-se os temas, exploram-se outros domínios do indivíduo e da sociedade, modificando profundamente as técnicas de narrar, de construção da intriga, de apresentação dos personagens. Assim, sucedem-se o romance neorrealista, o existencialista, e o *nouveau roman*. Não cessa, todavia, o romance, de revestir novas formas de expressão, nem de exprimir novos conteúdos, singularmente manifestando uma perene inquietude estética e espiritual do homem, como felizmente nos leciona Aguiar e Silva (1973).

Considerando tais reflexões, é interessante lembrar em Hegel (2001) quando fala da arte, pois que o romance também é uma forma de arte. Nesse sentido, destaca o ilustre filósofo que, mesmo a arte, com suas Formas agradáveis, presente por todos os cantos, desde os mais rudes enfeites aos selvagens, até o esplendor dos adornos em toda a sua riqueza, todas as Formas se encontram fora dos fins verdadeiros da vida. Ainda que as configurações artísticas não prejudiquem os fins sérios, e muitas vezes o fomentem, ao menos afastam o mal, sendo a arte mais pertencente à remissão, à distensão do espírito.

## **5. Morte e esterilidade de sentimentos**

Na busca do transcendental, forma pura de pensar objetivo, o Romance caracterizado pelo Realismo na produção de conteúdo de época ou histórico, viu-se na forma de *memórias* uma maneira de apresentar os fatos desprovidos de impressões pessoais que poderiam contaminar o conteúdo narrativo. Assim, nada mais transcendental que um morto na melhor lógica hegeliana (HEGEL, 2001; 2016).

A morte é uma constante em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mais importante que a morte é a forma como o narrador defunto a sente, ou melhor, não sente, somente presencia ou acompanha. Esse alheamento ou distanciamento à morte remete à própria esterilidade do

narrador, seja na procriação, produção laboral ou artística ou mesmo na tentativa de seu maior feito: o emplasto (tecnicismo). Não que seja incapaz de ter sentimentos, pois já demonstrara em vários momentos da diegese, até mencionados outrora, mas sim na efemeridade desses sentimentos.

Assim, o sentimento de Brás Cubas sobre a morte é expressado de várias formas no decorrer da narrativa. Senão vejamos:

A 1ª Morte. Cadáver lançado ao mar com as cerimônias de costumes. Inserida no capítulo 19, retrata enterro marítimo da esposa do capitão em mar aberto. Apesar de essa morte ser de essencial importância para ele, já que desfizera a sua vontade de suicídio, sua participação é de mero assistente, formalidade exigida pelo momento, em plena nave<sup>15</sup>.

A 2ª Morte. “Era a primeira vez que eu via morrer alguém.”<sup>16</sup> Trecho já comentado alhures, trata-se da morte da mãe, inserida no capítulo 23. Apesar de amá-la, o que o perturbou foi presenciar a passagem vida/morte, já que na anterior ele vivenciara somente o enterro.

A 3ª Morte.

Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado. Também por que diabo não era azul? Disse comigo. [...] Deixei-me estar a contemplar o cadáver com alguma simpatia, confesso. [...] uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham as próvidas formigas... [...].<sup>17</sup>

Inserida no capítulo 31, faz sutil e social conexão com a figura de Eugênia, a moça por quem teria se interessado, mas com quem se recusa a se casar. A justificativa encontrada por Brás Cubas está descrita nesse capítulo, quando narra a morte da borboleta preta, que não era azul. Ora, sabe-se que Eugênia era “filha bastarda”, e, ainda, coxa. O personagem não poderia conviver com tal realidade, tampouco se deixar envolver com tal moça, tão desfavorecida socialmente. Ela não se tratava de uma borboleta azul, mas sim preta; não seria possível a esse herói o mais puro envolvimento, não era esperado outro fim. Nesse sentido, Schwarz (2000, p. 65):

Assim, quando não é inútil, Brás é desfrutável, e quando não é desfrutável, é inútil, empurrado de uma condição à outra pelos respectivos inconvenientes. A vizinhança da morte sublinha ainda mais a inaniidade desta alternativa e funciona como um apelo à regeneração. É onde entra o idílio com Eugênia, que promete uma transformação completa do protagonista. Valor e espontaneidade individual seriam reconhecidos, ou,

<sup>15</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, 1989?, ISBN 85-00-61417-X, p. 39.

<sup>16</sup> Idem, p. 43.

<sup>17</sup> Idem, p. 50.

generalizando, a iniquidade (sic) oligárquica abriria uma fresta à igualdade entre os humanos, particularmente entre proprietários e pobres com educação. Vimos porém o desprante furioso com que a personagem recusa este rumo, onde a latitude de seu capricho ficaria limitada, rumo cujo significado nacional e de classe procuramos indicar. Longe de trazer uma viravolta, portanto, o encontro com Eugênia consolida o regime do abuso, agravado agora pela transformação não-havida: uma peripécia em branco, se é possível dizer assim, depois da qual fica tudo como antes, e piorado. O perfil abstrato desta seqüência (sic) define o andamento geral da narrativa: o anticlímax primeiro desnuda a nulidade prática das fantasias de liberalização voluntária, e depois expõe a insignificância, devida à mesma nulidade, da vida ulterior de Brás Cubas, que é a maior parte do livro. A norma liberal é tanto expectativa tola como ausência imperdoável. Esta inconseqüência (sic) tem efeito devastador, e expressa o beco ideológico em que se encontrava a fração pensante do país.

A 4ª Morte. “Morreu sem lhe poder valer a ciência dos médicos, nem o nosso amor, nem os cuidados, que foram muitos, nem coisa nenhuma; tinha de morrer, morreu”. Inserida no capítulo 44, retrata a morte do pai, figura retratada com admiração e amor, o genitor que mais mimava, aparentemente, que mais carinhoso se mostrava, Brás Cubas demonstra distância emocional diante do fato.

A 5ª Morte. “Teve um acesso de tosse e foi o último; daí a pouco expirava ele com grande consternação do sujeito magro, que me confessou depois a disposição em que estava de oferecer os quarenta contos; mas era tarde.” Inserida no capítulo 89, retrata a morte de Viegas, fonte de expectativas de legado da amante. Morte tão insignificante, que a transação imobiliária que a precedeu era mais interessante a Cubas.

A 6ª Morte. “[...] foi-se o embrião, naquele ponto em que se não distingue Laplace de uma tartaruga. Brás Cubas se refere ao futuro filho como a um “embrião”, demonstrando distanciamento e ausência de qualquer sentimentalidade ou apego. Inserida no capítulo 95, descreve o momento da morte comparando-a com o teorema de Laplace. Uma tartaruga disforme (incompleta) com a cabeça de fora e sem patas, assim como o feto (ser em formação), conforme lecionam Máximo e Alvarenga (2007), senão vejamos a figura e a semelhança apontada pelo narrador:

$$A_{4 \times 4} = \begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} & a_{13} & a_{14} \\ a_{21} & a_{22} & a_{23} & a_{24} \\ a_{31} & a_{32} & a_{33} & a_{34} \\ a_{41} & a_{42} & a_{43} & a_{44} \end{pmatrix}$$

A 7ª Morte.

Meu tio cônego morreu nesse intervalo; item, dois primos. Não me dei por abalado; levei-os ao cemitério como quem leva dinheiro a um banco. Que digo? como quem leva cartas ao correio: selei as cartas, meti-as na caixinha, e deixei ao carteiro o cuidado de as entregar em mão própria. Foi também por esse tempo que nasceu minha

sobrinha Venância, filha do Cotrim. Morriam uns, nasciam outros: eu continuava às moscas.<sup>18</sup>

Vejamos como Brás Cubas se coloca diante das mortes e do nascimento de sua sobrinha: “eu continuava às moscas”. O centro de sua preocupação era apenas ele mesmo, sugerindo certo dissabor, certa arrogância? Inserida no capítulo 116, retrata três mortes, literalmente ao preço de uma. Arcar com as custas fora mais intenso que o parentesco.

8ª Morte. “A prova de que Cotrim tinha sentimentos pios encontrava-se no seu amor aos filhos, e na dor que padeceu quando morreu Sara [...]”<sup>19</sup>. Contida no capítulo 123, retrata a morte da sobrinha como se fosse a de um desconhecido.

9ª Morte. <sup>20</sup>“EPITÁFIO AQUI JAZ DONA EULÁLIA DAMASCENO DE BRITO MORTA AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE ORAI POR ELA!” O epitáfio, para o narrador, já diz o suficiente. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Haveria um resquício de tristeza por parte de Cubas? Ora, em breve se casaria com a jovem, surgindo uma chama de esperança para sua vida já condenada à solidão. Contudo, a forma distante que expressa o acontecimento causa entendimento dúbio e incerto no leitor, mas que, a tal altura, desconfia de sentimentalidades.

10ª Morte. “No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto; amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara.” Inserida no capítulo 144, retrata a morte de Dona Plácida, guardadora dos segredos do adultério. Agiu como uma obrigação moral de cuidado, simplesmente, ainda nomeando o capítulo como “Utilidade Relativa”.<sup>21</sup>

11ª Morte. “No momento em que terminava o meu movimento de rotação, concluía Lobo Neves o seu movimento de translação. Morria com o pé na escada ministerial. [...] não é impossível que a notícia da morte me deixasse alguma tranquilidade, alívio, e um ou dois minutos de prazer. Prazer é muito, mas é verdade; juro aos séculos que é a pura verdade”<sup>22</sup>. Retratada no capítulo 150, narra a morte do marido de Virgília, sua amante. Mero antagonista. Nota-se um certo desprezo, principalmente quando assume ter sentido prazer ao saber da morte do marido de Virgília, ainda jurando aos séculos que não mentia ao assumir tal realidade.

12ª Morte.

<sup>18</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, ?, ISBN 85-00-61417-X, p. 110.

<sup>19</sup> Idem, p. 116.

<sup>20</sup> Idem, p. 117.

<sup>21</sup> Idem, p. 127.

<sup>22</sup> Idem, p. 131.



Não acabarei, porém, o capítulo sem dizer que vi morrer no hospital da Ordem, adivinha quem? ... a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei ... Agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita, Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste. [...] Foi com essa impressão profunda que cheguei ao hospital, onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrepita...<sup>23</sup>

Presente no capítulo 158, está retratada a morte de Marcela, sua primeira paixão, que de linda não havia mais vestígio, e Eugênia, personagem mais forte e significativa da obra. Esta deixa a imagem de dignidade e força, pois não se humilhou diante da presença do narrador. Apenas com sua postura, demonstrou que não aceitaria esmolas, não sendo Brás Cubas, por sua vez, incapaz de as ofertar. Ainda assim, não deixa de descrevê-la como “coxa”, aparentemente uma forma de não ser subjugado pela imponência do caráter desse personagem.

E, por fim, a última morte ou a morte que antecederia a sua:

13ª Morte. “Morreu pouco tempo depois, em minha casa, jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão, e que Pangloss, o caluniado Pangloss, não era tão tolo como supôs Voltaire”<sup>24</sup>. Presente no capítulo 159, retrata a morte de Quincas Borba, semidemente. Capaz ainda de recordar-se do professor, personagem romanesco que era o otimismo em pessoa.

A debilidade de cultivar afetos e sentimentos de Brás Cubas, tachado aqui de estéril, permite, nas treze passagens mortuárias - digo treze, porque a última, a própria morte, aqui não é tratada por não haver uma interpessoalidade -, tecer alguns comentários importantes.

A primeira morte veio-lhe como apego à vida, onde fora diluído o desejo iminente de suicídio, dito acima. Essa morte também traz uma forte correlação com a terceira, pois são as únicas onde o destino dos cadáveres não são os vermes. Aquela serviu de alimentação aos peixes, e esta, às formigas, pródidas formigas. A terceira morte, por sua vez, traz uma correlação com a décima primeira, ao ponto de quase desmentir a falta de sentimentos, mesmo contraditórios, do narrador defunto. Aquela, a da borboleta que não era azul, foi provocada por ele – guardando a metáfora social de Eugênia -, fato que o aborreceu e incomodou, mesmo que pouco; a morte de Lobo Neves, por sua vez, no entanto, trouxe-lhe prazer, mesmo que por dois minutos. Não porque nutria amores pela mulher do defunto, a essa altura já não se acredita que o narrador nutra amores por quem quer que seja, mas porque o tranquilizava da desconfiança que o defunto cultivava em relação ao adultério.

<sup>23</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas, ?, ISBN 85-00-61417-X, p. 135.

<sup>24</sup> Idem, ibidem.

É importante estudar, nesse ponto, Iser (1996), a respeito do processo de leitura, que é o processo necessário, e por nós desenvolvido, para a compreensão dessa linha de raciocínio no romance em estudo. A partir dessas concepções, o estudo e análise das nuances na obra se desenvolve e se percebe. Nesse sentido,

No processo de leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Por esse motivo, a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na medida aos atos de sua apreensão. [...] Daí segue: a obra literária tem dois pólos (sic) que podem ser chamados pólos (sic) artístico e estético. O pólo (sic) artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. (ISER, 1996, p. 50)

Isso faz sentido em nossa percepção da obra machadiana. De fato, o estudo da obra não pode ser apenas considerado apenas na configuração do texto, mas nos atos de sua apreensão, que se constituem em artístico e estético. A escolha para análise, qual seja o tempo e a postura de esterilidade do narrador frente à morte, são apenas um aspecto do romance, escolhido como ponto de partida de crítica e entendimento.

Também é preciso um jogo entre o narrador e o leitor, para a melhor fruição da obra, no sentido de apreensão de seus elementos constituintes, necessários e fundamentais. Ora, essa manobra literária do narrador para ser recebida essencialmente pelo leitor, passa por caracteres que, muitas vezes, podem passar despercebidos, sendo preciso auxílio de outras análises. Gadamer (1997) já destacava que o jogar só cumpre a finalidade que lhe é inerente quando aquele que joga entra no jogo. Ainda acrescenta que apenas a seriedade garante ao jogo ser, de fato, um jogo. Além disso, ensina que a obra de arte ganha o seu verdadeiro ser no ponto em que se torna experiência transformadora, aquela que transforme o indivíduo que a experimenta. O “sujeito” da experiência da arte não é o que fica subjetivamente considerado mas sim a própria arte.

## 6. CONCLUSÃO

O tempo convencional, tal como conhecemos, bem como o tempo da exegese e do discurso são uma realidade na vida do ser humano. Aquele permite-nos vivenciar a relações cotidianas, seja no âmbito doméstico e familiar, quanto no profissional. O encurtamento das distâncias globais, através dos meios de comunicação, exige também um calendário comum para a boa manutenção das relações econômicas e políticas. Esses meios, embora estejam afetos à literatura e às artes cênicas e audiovisuais, não deixam de ser importantes, não apenas para os técnicos, escritores, diretores, professores e demais envolvidos no processo criativo, como também para o leitor e o espectador que vivencia através do enredo e do narrador uma série de acontecimentos onde o tempo é desdobrado através da analepse, retorno ao passado, e da prolepse, adiantamento ao futuro.

E foi assim, com o tempo do discurso e da exegese, que o narrador intradieético, Brás Cubas, trouxe ao público, mediante seu transcendentalismo hegeliano, um romance de época, apresentando fatos históricos e situando seus personagens através da concepção da morte. Ora, esta por ele é tratada com naturalidade, tão natural que a decisão de narrar sua história de vida e morte, de forma tão contundente e estéril, surpreende, ao mesmo tempo em que causa curiosidade. O narrador, tão desprendido de emoções e vínculos, trata a própria morte com distanciamento, por certo trataria a dos demais conhecidos, familiares, paixões com a mesma frieza e distanciamento.

Não se pode deixar de lembrar que a figura, como já defendido outrora, de Eugênia, como a mais digna e forte do romance não é mostrada perto da morte. Antes, é narrada em situação de miséria, mas ainda forte e determinada, não abaixando a cabeça para a figura irônica e cínica de Brás Cubas. Ainda que o narrador tente desaboná-la, lembrando o leitor ser aquela mulher coxa e triste, o efeito conseguido é o de que, apenas, nota-se como um personagem fixo, estável e de suma importância e força dentro do romance.

Brás Cubas, caráter deturpado e duvidoso, que nos faz crer ter assim se moldado por responsabilidade do pai, “impermeável”, conforme Schwartz (2000), às exigências de moral ou razão, ignorando as atitudes desenfreadas do filho. A volubilidade em desdizer e descumprir a todo o momento as regras por ele mesmo estipuladas é o ritmo constante da obra. O tempo, que percorre ora lentamente, ora rapidamente, no início já narrando o momento morte do narrador, posteriormente o momento de sua doença, até os momentos de alucinação, para logo em seguida percorrer pela vida social, patriarcal, burguesa e cínica.

Brás Cubas demonstra, já na sua dedicatória tão gélida o sentimento estéril, avaliando sua vida inteira, após a sua morte, como um balanço sobre a miséria humana. Em seu último parágrafo, talvez o mais sincero, aquele em que expõe a sua maior miséria, propriamente dita, pessoal, individual, não nos decepciona quando engloba em sua derrota toda a humanidade. O narrador não se coloca como o culpado, o derrotado na vida, mas sim todos os indivíduos, como se sua condição fosse comum a todos os demais. “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. Nossa miséria. Não apenas a do narrador, mas a de toda a humanidade. Nesse ponto, compreendemos que esse defunto-autor considera o leitor assim como ele. De fato, ao compartilhar suas memórias, narra suas atitudes e suas sensações, pensamentos e alheamentos, talvez por acreditar que seu leitor o compreenderá. Isso se confirma no fim, quando compartilha o pensamento de que o legado é “nosso”. A morte, então, é tão distante quanto foi para os demais mortos na obra, pois o sentimento é distante e ausente, gélido e irônico, relativizado e volúvel, com o é o próprio personagem.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra. Almedina, 1973.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro, Ediouro S/A: ISBN 85-00-61417-X, [1989?].

BRASIL. Lei nº 810 de 6 de setembro de 1949. Diário Oficial nº de 16.09.1949 da República Federativa do Brasil, Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1949.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 6ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, Bragança Paulista, São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 1997.

GONICK, Larry; HUFFMAN, Art. **Introdução Ilustrada à Física**. Trad. Luís Carlos de Menezes. São Paulo: Harbra Ltda, 1994.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética Volume I**; tradução Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle. 2ª ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ciência da Lógica:1**. A doutrina do Ser. Traduzido por Christian G. Iber, Marloren L. Miranda e Federico Orsini. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. In: Narrar ou descrever. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, [1945?]. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/lukacs-narrar-ou-descrever.pdf>>. Acesso em 13 dez, 2019.

MÁXIMO, Antônio; ALVARENGA, Beatriz. **Curso de Física – Vol. 3** São Paulo: Scipione, 2007.

MOTA e MOTA, Flávia Moreira e SOUZA, Ester Maria de Figueiredo. **Ironia como recurso de linguagem: uma análise do jornal Meia-hora de notícias**. Disponível em: <C:/Users/franc/Downloads/Dialnet-IroniaComoRecursoDeLinguagem-6132628.pdf>. Acesso em 3 de dez de 2019, às 18h.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PEDRO, Antônio. **História da Civilização Ocidental Integrada Geral e Brasil**. São Paulo: FTD S/A, 1997.

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

<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/04/schwarz-um-mestre-na-periferia-do-capitalismo.pdf>>. Acesso em 5 jun de 2019.