

CAPÍTULO DOIS
A REPRESENTAÇÃO DO NARRADOR HERDEIRO
EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*:
CRÍTICA À ELITE E DESFAÇATEZ DE CLASSE

LEONARDO RIBEIRO BARBOSA
Mestrando em Literatura
Universidade de Brasília (UnB)
E-mail: professorleorbarbosa@gmail.com

DOI 10.56372/desleiturav12i12.182

Resumo: Este ensaio propõe uma leitura crítica do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, articulando a figura do narrador à tradição do romance como forma histórica da modernidade burguesa. Partindo das formulações de Georg Lukács sobre o romance como epopeia da sociedade burguesa, do diagnóstico de Ángel Rama sobre os impasses da forma romanesca na América Latina e da crítica de Antonio Candido à literatura do subdesenvolvimento, o ensaio analisa como a referida obra machadiana traduz os dilemas de um país periférico. Em sequência, investiga-se o narrador machadiano como herdeiro de uma elite escravocrata, destacando sua volubidade, ironia e cinismo como expressão formal das contradições do Brasil imperial. A análise combina abordagens histórico-sociais e estético-formais, a partir das contribuições de Candido, Felipe Oliveira de Paula e Roberto Schwarz.

Palavras-chave: Machado de Assis. Romance. Narrador Herdeiro. Crítica Social. Elite Escravocrata. Subdesenvolvimento.

Abstract: This article proposes a critical reading of Machado de Assis' novel "Posthumous Memoirs of Brás Cubas," linking the figure of the narrator to the tradition of the novel as an historical form of bourgeois modernity. Based on Georg Lukács's formulations of the novel as an epic of bourgeois society, Ángel Rama's diagnosis of the impasses of the novelistic form in Latin America, and Antonio Candido's critique of the literature of underdevelopment, the essay analyzes how Machado de Assis' work reflects the dilemmas of a peripheral country. It then investigates Machado's narrator as an heir to a slave-owning elite, highlighting his fickleness, irony, and cynicism as a formal expression of the contradictions of imperial Brazil. The analysis combines historical-social and aesthetic-formal approaches, drawing on the contributions of Candido, Felipe Oliveira de Paula, and Roberto Schwarz.

Keywords: Machado de Assis. Novel Narrator Heir. Social Critique. Slave-Owning Elite. Underdevelopment.

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma análise crítica da figura do narrador em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a partir da formulação teórica do que se pode chamar de “narrador herdeiro”. O objetivo central é compreender como esse narrador — falecido, cínico e socialmente privilegiado — encarna não apenas uma inovação formal no panorama do romance brasileiro do século XIX, mas também um instrumento de crítica estrutural à elite escravocrata do período imperial. A análise parte do entrecruzamento entre forma narrativa e estrutura social, buscando evidenciar como a volubilidade, a ironia e a consciência deslocada do narrador representam simbolicamente os impasses de uma classe dominante que vive em tensão constante entre o cosmopolitismo e o atraso estrutural.

Para tanto, o estudo ancora-se no projeto literário de Machado de Assis, caracterizado pela sofisticação estética aliada a uma crítica sutil, porém contundente, das engrenagens sociais brasileiras. Distante do romantismo idealizante predominante na primeira metade do século XIX, a literatura machadiana revela, com aguda ironia, as contradições da modernização conservadora em curso. Sua prosa se estrutura na ambiguidade, no humor amargo e no desmascaramento das aparências morais da elite letrada. A partir da maturidade alcançada em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado inaugura uma nova etapa da literatura nacional, fundada na desconfiança dos modelos tradicionais de representação e na exposição crítica das ficções sociais e ideológicas do Brasil imperial.

Publicado inicialmente em folhetim e posteriormente em livro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* marca o início da fase mais crítica e experimental da produção do autor. Nele, Machado rompe com o modelo linear do romance burguês europeu e subverte as expectativas do leitor ao instaurar como narrador um defunto autor que escreve “do além”. Essa escolha narrativa radical não apenas permite a construção de uma voz deslocada das con-

venções temporais e sociais, mas oferece um ponto de vista privilegiado — e irônico — sobre os valores da vida terrena. A obra, ao mesmo tempo em que realiza uma revolução estética no romance brasileiro, apresenta uma crítica implacável ao poder simbólico das elites, denunciando, por meio da forma literária, sua vacuidade moral, sua convivência histórica com o escravismo e seu distanciamento afetivo e ético das camadas populares.

O ROMANCE COMO EPOPEIA BURGUESA E OS DESAFIOS DA LITERATURA LATINO-AMERICANA

A forma romanesca, conforme formulada por Georg Lukács (2009), é compreendida como a epopeia da sociedade burguesa moderna: um gênero que não apenas acompanha o desenvolvimento histórico do capitalismo, mas também o expressa esteticamente e criticamente em suas contradições. Na dissolução da totalidade harmônica característica da epopeia clássica, o romance emerge como o gênero da fragmentação, do desencanto, da cisão entre sujeito e mundo. Seu herói é problemático, sua trajetória é marcada pela busca frustrada por sentido em um universo socialmente dissonante. Para Lukács, o romance é o “gênero mais típico da sociedade burguesa” por condensar, em sua forma, os conflitos estruturais do capitalismo, especialmente a alienação do indivíduo em relação à totalidade social.

Essa leitura é ampliada por Arlenice Almeida da Silva (2006), ao destacar que a forma romanesca é historicamente determinada e atinge sua maturidade crítica no realismo europeu do século XIX, com autores como Balzac e Tolstói, cuja obra encarna a “tipicidade” — isto é, a representação de indivíduos singulares que expressam contradições sociais universais. Contudo, essa potência crítica da forma esvazia-se à medida que a burguesia consolida seu domínio, convertendo a literatura em mercadoria cultural e a ficção em produto de consumo. A mediação estética entre sujeito e sociedade enfraquece, e o romance, uma vez instrumento

de reflexão e totalização, fragmenta-se — como ilustra o declínio formal do gênero no Naturalismo de Zola.

Se, na Europa, o romance nasce como expressão da subjetividade burguesa em crise, na América Latina ele se depara com condições históricas profundamente distintas. Como argumenta Ángel Rama (1981), em seu ensaio “Dez problemas para o romancista latino-americano”, o escritor do continente atua em um campo adverso, desprovido de infraestrutura editorial, de um público leitor estável e de tradições literárias consolidadas. Sua criação está atravessada por precariedades objetivas — econômicas, linguísticas e culturais — e por uma tensão de fundo: como representar, por meio de uma forma importada, uma realidade histórica que lhe é estruturalmente alheia?

Rama identifica, nesse descompasso, não apenas entraves, mas também a origem de uma literatura crítica e inventiva. O romance latino-americano, diferentemente do europeu, não parte da hegemonia cultural, mas da falta: ele precisa inventar suas formas a partir do embate entre oralidade e escrita, entre cultura popular e normas acadêmicas, entre modelos importados e vivências locais. A língua, nesse processo, torna-se campo de tensão simbólica. O exemplo de José María Arguedas é paradigmático: ao tentar verter suas vivências em quíchua para o castelhano, o autor denuncia a inadequação da língua dominante diante da pluralidade cultural do continente. Assim, o romance se torna não apenas um veículo de representação, mas um campo de disputa pela legitimidade da experiência.

Esse desafio assume contornos ainda mais agudos no caso brasileiro. Como aponta Antonio Candido (1982), em “Literatura e subdesenvolvimento”, a partir da década de 1930 o romance nacional abandona o tom ufanista e passa a desmascarar as ilusões do progresso. A literatura deixa de idealizar o país como potência em formação e passa a representar as estruturas de exclusão: o analfabetismo, o latifúndio, a miséria e o racismo estrutural. Nesse momento, o romance antecipa, com força estética, o trabalho

que só mais tarde será sistematizado pelas Ciências Sociais: expõe o Brasil real, em sua desigualdade crônica e institucionalizada.

A consciência do subdesenvolvimento, como sublinha Candido, redefine o lugar do escritor: ele passa a falar pelos que estão fora da ordem letrada, assumindo o desafio ético de representar o excluído sem estetizar sua dor. Surge, então, um paradoxo: o romance brasileiro torna-se forma crítica por excelência, mas permanece atravessado pelas limitações do sistema em que circula — sua leitura é restrita, seu público é, basicamente, a elite letrada, e sua linguagem, embora politizada, ainda opera dentro de moldes hegemônicos.

Ao articular essas três contribuições — Lukács, Rama e Candido —, compreende-se que o romance latino-americano, sobretudo o brasileiro, está atravessado por um duplo movimento: de um lado, a tensão com a herança europeia da forma; de outro, o impulso criador de reinventá-la a partir da experiência periférica. Se Lukács apontou o romance como expressão da crise da totalidade burguesa, Rama evidenciou que, na América Latina, essa crise se dá em um cenário de assimetria ainda mais profunda, onde o próprio projeto de modernidade é truncado ou inexistente. Candido, por sua vez, demonstra como a literatura brasileira encontrou, nessa condição, matéria para a crítica — revelando o avesso da nação, suas fraturas e seus mitos fundadores.

Nesse percurso teórico, Machado de Assis emerge como figura fundadora. Escrevendo ainda no século XIX, antecipa muitos dos dilemas que serão radicalizados nas décadas seguintes. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado elabora uma forma narrativa que rompe com a ilusão de totalidade e que, por meio de um narrador ambíguo e autoconsciente, denuncia a ruína simbólica de uma elite escravocrata em declínio. A figura do narrador herdeiro, que escreve “do além”, não apenas encena a morte de um sujeito burguês fracassado, mas revela, com ironia corrosiva, os limites de um projeto nacional edificado sobre a exclusão. Ao examinar a representação dessa figura narrativa, compreende-se como o romance machadiano traduz, em forma

e conteúdo, o fracasso histórico do Brasil em construir uma modernidade equitativa.

O NARRADOR HERDEIRO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*: ENTRE A IRONIA ESTRUTURAL E A CRÍTICA À ELITE

A construção do narrador em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representa um marco na literatura brasileira, não apenas por romper com as convenções formais do romance oitocentista, mas também por instaurar um modelo narrativo moderno, ambíguo e crítico. Ao reunir as leituras de Antonio Candido, Felipe Oliveira de Paula e Roberto Schwarz, é possível traçar uma análise mais completa da função e das estratégias desse narrador, destacando tanto sua ironia estrutural quanto sua inserção no contexto social da elite brasileira do século XIX.

Para Antonio Candido, Machado de Assis promove, nesse romance, uma virada profunda no sistema literário brasileiro. Brás Cubas, narrando depois de morto, inaugura uma instância de relativização dos valores, pois “mesmo a vida é conceituada relativamente” (Candido, 1995). O narrador não se apresenta como autoridade moral, mas como sujeito de um discurso fraturado, que ironiza a si próprio e ao leitor. Sua função não é explicar o mundo, mas desmontá-lo. A estrutura fragmentada da obra, as digressões constantes e os comentários metalinguísticos revelam uma consciência narrativa que desconfia da linearidade e da estabilidade moral.

Nesse sentido, Candido observa que os atos e sentimentos descritos na narrativa estão cercados por um “halo de absurdo e gratuidade”, dificultando tanto os juízos morais quanto as interpretações psicológicas. O narrador de Machado de Assis ironiza a elite que representa, desmonta a lógica da ascensão social e desnuda o vazio da existência burguesa. Em vez de afirmar identidades, Brás Cubas as dissolve, expondo o caráter performático e instável da condição humana.

Essa leitura se aproxima da interpretação de Ronaldez de Melo e Souza, discutida por Felipe Oliveira de Paula, para quem o narrador de *Memórias Póstumas* é mímico-dramático — um encenador de vozes, estilos e posições ideológicas. Ele não é volúvel por fraqueza de caráter, mas por funcionar como um agente estético que atua sobre a linguagem e os discursos, desvelando sua falsidade e artificialidade. O princípio que rege sua narrativa é o da reversibilidade: vida e morte, ser e não ser, interior e exterior coexistem de forma ambígua. Essa duplicidade sustenta a ironia como estrutura, e não apenas como efeito de linguagem.

Por outro lado, a leitura de Roberto Schwarz reforça o componente histórico e social do narrador machadiano. Para o crítico, a volubilidade de Brás Cubas não é apenas um recurso técnico, mas reflexo de uma elite que combina aparência de modernização com práticas arcaicas, como o escravismo. A oscilação entre discursos contraditórios no narrador corresponde à oscilação da própria classe dominante entre o liberalismo ilustrado e o autoritarismo oligárquico. Brás Cubas é, nesse sentido, a forma artística de um conteúdo social contraditório: um sujeito que ri da moral, mas não abdica dos privilégios; que reflete sobre o vazio da existência, mas sem jamais renunciar ao poder.

Schwarz identifica, na estrutura do romance, uma forma de realismo invertido: em vez de seguir uma linearidade heroica ou explicativa, o romance adota uma lógica digressiva, errática e caprichosa. Esse estilo de composição revela uma crítica da ordem social por meio da forma. Um exemplo central é o episódio do emplasto Brás Cubas, que se inicia como um projeto humanitário e termina revelando-se uma busca narcisista por notoriedade. A cena desmonta qualquer pretensão altruísta do narrador e, por extensão, da elite que ele representa. Assim, a “forma da volubilidade” seria, para Schwarz, o modo como Machado dramatiza a modernização incongruente da elite imperial — uma elite que articula um cosmopolitismo de fachada com estruturas escravocratas em sua base.

Essa perspectiva permite compreender o narrador também como herdeiro simbólico do legado escravocrata que moldou

profundamente a sociedade brasileira do século XIX. A condição de Brás Cubas como narrador herdeiro está enraizada na formação de uma elite agrária sustentada pelo trabalho escravizado. O romance de Machado de Assis não apresenta longas descrições do sistema escravista, mas sua presença é estrutural, subterrânea, inescapável. Brás herda não apenas bens materiais e prestígio familiar, mas também uma lógica de mundo fundada na exclusão e na dominação. O modo como ele narra — com distanciamento, frieza e autocomplacência — revela uma subjetividade moldada por essa estrutura.

A escravidão, mesmo quando silenciada ou deslocada na narrativa, aparece como pano de fundo da vida confortável que Brás usufrui. A figura de Prudêncio, antigo escravizado da família e depois liberto, é tratada com escárnio e indiferença, revelando como os vínculos afetivos são atravessados por hierarquias herdadas e jamais superadas. Esse apagamento seletivo, travestido de humor, reforça a denúncia: o narrador não apenas representa a elite escravocrata — ele encarna sua forma de ver, falar e rir do mundo.

O projeto literário de Machado de Assis, nesse sentido, é profundamente corrosivo. Ao colocar a voz narrativa nas mãos de um herdeiro morto que reflete sobre sua vida sem culpa, o autor dramatiza a falência ética da elite imperial. A crítica ao escravismo não se dá pela via da denúncia direta, mas pela criação de uma voz que naturaliza a desigualdade com tamanha sofisticação que o leitor é levado a confrontar, com desconforto, os mecanismos simbólicos dessa herança. Brás Cubas não é um vilão no sentido clássico: é o sujeito banal do privilégio, que narra sua trajetória com charme e inteligência, mas que, no fundo, apenas perpetua um legado marcado pela desumanização.

Desse modo, o narrador herdeiro se revela como síntese simbólica do Brasil do século XIX: um país que se moderniza pela superfície, mas que conserva, em sua base, estruturas arcaicas de dominação racial, social e econômica.

A PRIMEIRA PESSOA COMO TECNOLOGIA DO PRIVILÉGIO

O uso da primeira pessoa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma estratégia narrativa decisiva para a construção do narrador herdeiro. Ao assumir a palavra em nome próprio, Brás Cubas não apenas relata sua trajetória, mas a molda conforme sua perspectiva de classe, seus afetos seletivos e seus desvios morais. A primeira pessoa lhe garante o controle absoluto do discurso — ele escolhe o que contar, o que omitir, como interpretar os fatos e, sobretudo, como zombar de si mesmo e dos outros. Essa voz íntima e confessional, no entanto, não busca empatia ou identificação com o leitor; pelo contrário, é atravessada por distanciamento, sarcasmo e manipulação.

Como herdeiro, Brás se vale desse ponto de vista privilegiado para exibir sua condição social com indiferença afetiva e soberania narrativa: ele escreve “do alto” — tanto literal quanto simbolicamente — sem arrependimento, sem moralismo e, sobretudo, sem culpa. A primeira pessoa, nesse caso, não humaniza o narrador; ela o revela como sujeito do privilégio, senhor da narrativa como foi senhor de sua própria história.

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou 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 (Assis, 2015, p. 109).

Essa soberania discursiva é, ao mesmo tempo, reflexo e performance da posição social que Brás ocupa. Ao narrar em primeira pessoa, ele inscreve no próprio gesto de contar a marca da propriedade: é dono de sua voz, de sua história, de seu tempo e, simbolicamente, dos sujeitos que atravessam sua trajetória. O tom insolente, a ironia constante e a fragmentação dos capítulos são efeitos estéticos

dessa posição que não precisa se justificar, pois fala desde um lugar que naturaliza o privilégio. A voz que narra é a do herdeiro que, mesmo morto, ainda se sente autorizado a zombar de tudo: da pobreza, da moral, da ambição e até do próprio fracasso — porque seu fracasso é confortável, blindado pela herança e isento de qualquer consequência real.

A ironia que estrutura a narrativa — e que, como observa Roberto Schwarz, representa a própria forma do privilégio — é sustentada por essa primeira pessoa que não teme o julgamento alheio, já que está morto. Ao contrário: Brás Cubas o antecipa, o neutraliza e o ridiculariza. O narrador herdeiro se protege com o riso, transforma o peso da história em leveza estilística e faz da confissão uma arma retórica para reafirmar sua superioridade social. Nesse sentido, o uso da primeira pessoa não é uma escolha estilística qualquer, mas uma tecnologia do poder simbólico: o narrador transforma a linguagem em território de dominação, convertendo a própria biografia em palco de autocelebração e escárnio.

A escrita em primeira pessoa, portanto, não apenas revela o sujeito narrador, mas desnuda o funcionamento da elite oitocentista brasileira. Brás Cubas escreve como viveu: sem precisar trabalhar, sem justificar sua existência, sem jamais ceder sua centralidade. Ao se apresentar como autor de suas memórias, ele reafirma a lógica do senhor de escravizados: aquele que toma a palavra sem ser interpelado, que fala porque sempre pôde falar, e que transforma a experiência social em espetáculo de linguagem. Assim, a primeira pessoa se converte na expressão mais refinada do narrador-herdeiro — não apenas por uma densidade psicológica, mas pelo uso estratégico da voz como instrumento de reprodução simbólica do domínio de classe.

DESFAÇATEZ DA CLASSE

As relações pessoais estabelecidas por Brás Cubas em *Memórias Póstumas* revelam, em sua tessitura silenciosa, os alicerces da ordem escravocrata que sustenta seu mundo e sua posição. A

começar por Prudêncio, o antigo escravizado da família, que, já liberto, permanece aprisionado no imaginário do narrador como figura subalterna, motivo de escárnio e de reprodução da violência — não por acaso, Brás ri ao vê-lo espancar um novo escravo, revelando a internalização perversa da lógica do senhorio.

Interrompeu – mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras:

– Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!

Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

[...]

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, -- o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

– É, sim, nhonhô.

– Fez-te alguma cousa?

– É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

– Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

– Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado! (Assis, 2015, p. 109).

Esse episódio evidencia como as pancadas recebidas na infância moldaram o perfil de Prudêncio, que transmite a outro escravizado todas as mazelas que sofreu. Como diz o próprio narrador: “era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro” (Assis, 2015, p. 109).

Já Dona Plácida representa o lugar ambíguo da mulher livre e pobre, cuja liberdade não a livra da servidão: ela é explorada como intermediária dos desejos da elite, sendo tratada como

uma espécie de criada sem nomeação formal, alguém “vendida” ao jogo dos interesses de Virgília e Brás.

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. Dona Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra.

Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, – os cinco contos achados em Botafogo, – como um pão para a velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos [...] (Assis, 2015, p. 111).

A consciência de Dona Plácida é apaziguada diante de mentiras e ganhos monetários, assim mostrando como a persuasão desse narrador herdeiro consegue moldar o caráter dessa mulher participante de um grupo diferente do Prudêncio, já que ela não é escravizada, mas uma mulher branca e livre, porém pobre. Dessa maneira, se colocando num patamar de aceitação dos favores paternalistas de Brás.

Em Eugênia, Machado intensifica ainda mais essa ironia social: é bela, sensível, “divina” — como a descreve o narrador — mas marcada pela deficiência física e pela pobreza, o que a torna descartável no projeto de vida do herdeiro:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? (Assis, 2015, pp. 69 e 70).

Entretanto, mesmo participando do mesmo grupo social a que Dona Plácida faz parte: os pobres livres, Eugênia se distancia da passividade da primeira, visto que apesar da sua condição social, não se coloca à disposição dos mandos e desmandos do filho-família. Há uma certa dignidade na “*Flor da moita*”, que afronta o próprio Brás. Como é narrado num derradeiro encontro:

Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo (Assis, 2015, p. 190).

Nestas relações, ao invés de questionar a estrutura que condena essas figuras à marginalidade, Brás as incorpora em sua narrativa como tipos sociais funcionais, sempre vistos de cima, sempre instrumentalizados. Essas relações, longe de configurar afetos reais, são reveladoras da classe a que Brás pertence: uma elite que esfacela o outro — o pobre, o livre, o escravizado — em nome da manutenção de sua própria centralidade narrativa e social.

Outro princípio organiza as relações de Brás Cubas com personagens de sua própria classe, como Virgília, Cotrim e Quincas Borba – não mais de autovalorização e supremacia simbólica, mas agora de concessões e conciliações. Assim, aprofundando o retrato da elite como estrutura de conveniência, simulacro e cinismo.

Virgília, embora apresentada como objeto de paixão, é antes uma parceira estratégica: filha de senador, casa-se com Lobo Neves, um político em ascensão, e mantém um relacionamento extraconjugal com Brás não apenas por impulso amoroso, mas por conveniência de classe. Sua fala revela o cálculo social que rege suas escolhas:

Virgília replicou:

- Promete que algum dia me fará baronesa?
- Marquesa, porque eu serei marquês.

Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer cousa nenhuma. O lábio do homem não é como a pata do cavalo de Átila, que esterilizava o solo em que batia; é justamente o contrário (Assis, 2015, p. 80).

A relação com o Cotrim, cunhado de Brás, também é repleta de momentos de concessões. O esposo de Sabina é praticamente um conselheiro do narrador herdeiro, entretanto, sempre visando os próprios interesses. Seja no espólio da família Cubas, ou quando busca dissuadir o cunhado de publicar um jornal com opiniões políticas avessas, até mesmo em não se posicionar a respeito da intenção de casamento com a Nhã-loló. Representando assim, como o Cotrim articula antes de qualquer coisa para o proveito próprio.

Interessante salientar que este homem – até certo ponto – descrito pelo narrador como um ser cuidadoso e zeloso, um cidadão que possuía um caráter ferozmente honrado é igualmente moldado por interesses familiares e estruturas oligárquicas, onde o parentesco vale como moeda para alcançar benefícios e dividendos.

Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único facto alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais (Assis, 2015, p. 164).

Essa argumentação encena, ironicamente, o discurso da elite brasileira que tenta dissociar a crueldade de sua natureza pessoal, atribuindo-a às exigências do sistema econômico. Ao declarar essa camada ao caráter diligente do Cotrim, o narrador herdeiro reitera a estrutura de desculpabilização que permeia a classe dominante: um modo de pensar em que a barbárie é torna-

da administrável, justificável, aceitável — desde que sirva à manutenção dos privilégios. Assim, Machado de Assis revela, com aguda ironia, a desfaçatez de uma classe que tortura sem culpa, porque transformou a violência em prática cotidiana e a ética em conveniência de ocasião.

Já Quincas Borba encarna o delírio racionalizado da elite: sua filosofia do Humanitismo transforma o egoísmo em doutrina, legitimando a desigualdade como destino natural. A cena da briga dos cães por um osso não é apenas irônica, mas uma síntese brutal de uma lógica social que glorifica a dominação. A amizade entre Brás e Quincas é simbólica: não há aliança ética, mas reconhecimento mútuo na encenação de uma elite que se pensa superior por direito, enquanto se beneficia da ordem social que ela mesma perpetua.

Daí a pouco demos com uma briga de cães; facto que aos olhos de um homem vulgar não teria valor. Quincas Borba fez-me parar e observar os cães. Eram dois. Notou que ao pé deles estava um osso, motivo da guerra, e não deixou de chamar a minha atenção para a circunstância de que o osso não tinha carne. Um simples osso nu. Os cães mordiam-se, rosnavam, com furor nos olhos... Quincas Borba meteu a bengala debaixo do braço, e parecia em êxtases (Assis, 2015, p. 76-77).

O êxtase de Quincas Borba diante da cena indica o prazer quase perverso com que a elite contempla e teoriza a desigualdade, transformando o egoísmo em doutrina filosófica e a violência em espetáculo justificável. Sua presença ao lado de Brás Cubas reforça o pacto simbólico entre dois sujeitos que, embora distintos em trajetória, compartilham o mesmo olhar distanciado e cínico sobre o mundo. A briga canina, inócua e brutal, torna-se metáfora da própria elite imperial: envolta em disputas autolegitimadas, enquanto ignora ou aniquila os que estão fora de sua lógica. Assim, o episódio reafirma o Humanitismo como a racionalização caricata do privilégio.

Machado, ao reunir esses diferentes núcleos de relação — de um lado os escravizados e os pobres libertos; do outro, os aliados

e os iguais —, desmonta com sutileza e precisão a fantasia da elite meritocrática, revelando o profundo teatro da desfaçatez de classe. Como formula Roberto Schwarz, trata-se de uma elite que não hesita diante da apropriação de corpos, vidas e símbolos; que usufrui sem culpa, herda sem responsabilidade e narra o mundo a partir de um centro de poder que ela mesma naturaliza. Brás Cubas, nesse universo, é menos um indivíduo com dilemas e mais a voz simbólica de uma estrutura: o herdeiro que ri da própria ruína porque jamais precisou construir nada, pois tudo sempre lhe foi dado — inclusive o direito de zombar do mundo que ajudou a degradar.

A MEDIOCRIDADE DO NARRADOR HERDEIRO E O PARASITISMO DA ELITE

A construção do personagem Brás Cubas em *Memórias Póstumas* é, como mostra Roberto Schwarz, uma chave de leitura para entender a elite brasileira como uma classe parasitária, cuja identidade está profundamente enraizada na aparência e na encaenação social. Embora herdeiro de fortuna e posição, Brás Cubas não realiza nada de significativo: fracassa como político, como intelectual, como amante e como sujeito histórico. Sua existência é marcada por um tédio aristocrático que se disfarça de refinamento, mas que, em sua essência, revela uma mediocridade estrutural. É justamente essa mediocridade que demanda a constante validação do olhar alheio. O personagem se movimenta não por projetos próprios, mas para preservar sua imagem diante do mundo que o espelha — o mundo da corte, da etiqueta, da fama vazia.

Schwarz observa que a elite brasileira do século XIX é formada por indivíduos que naturalizam seus privilégios, usufruindo deles sem qualquer sentimento de culpa, ao mesmo tempo em que sustentam um discurso liberal apenas na aparência, conciliando-o com práticas arcaicas como a escravidão. Trata-se, segundo o crítico, de uma classe dirigente que, embora apegada aos valores do mundo civilizado, infringe sistematicamente seus princípios mais básicos para preservar uma ordem social excludente e desigual.

Brás Cubas encarna com precisão essa contradição: fala com desenvoltura sobre ideias modernas, ironiza a si mesmo como se fosse lúcido, mas permanece profundamente vinculado a um sistema de valores que exclui, submete e consome os outros como instrumentos de sua vaidade. Sua obsessão pela própria imagem e pelo reconhecimento público — como no projeto do emplasto ou na relação adúltera com Virgília — traduz uma busca não por sentido, mas por relevância simbólica. Ele deseja ser lembrado, ser nome, ser figura pública, mesmo que nada de substancial tenha a oferecer.

Essa dependência das aparências torna-se ainda mais perversa quando se observa que sua posição social não advém do mérito, mas da herança. Como herdeiro, ele encarna a elite que consome os frutos do trabalho alheio sem contribuir com a ordem social. Trata-se de uma figura que, na leitura de Schwarz, vive acima da realidade que a sustenta, mascarando sua nulidade com os adornos da cultura, da elegância e da falsa modéstia. Brás Cubas, portanto, não é apenas um homem medíocre; ele é o retrato simbólico de uma classe que naturaliza sua superioridade sem base ética ou funcional, vivendo da manutenção de um sistema que estetiza a desigualdade e transforma a própria irrelevância em pose.

Nesse contexto, a literatura de Machado de Assis, ao dar voz a esse narrador morto que zomba do mundo e de si mesmo, revela a estrutura de um país onde o poder não precisa justificar-se, apenas manter-se. Brás Cubas é o parasita elegante que se orgulha da própria ociosidade, enquanto o país real — dos Prudências, das Eugênicas, das Plácidas — continua a girar em torno de uma elite que se sustenta, como o osso dos cães de Quincas Borba, por pura e cruel aparência de valor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sob a chave do “narrador herdeiro” permitiu evidenciar como Machado de Assis constrói, por meio de uma forma narrativa singular, uma

crítica contundente à elite escravocrata do século XIX. Ao articular forma e história, o romance subverte a lógica do herói burguês e desmonta, com ironia e distanciamento, os mecanismos simbólicos que sustentam os privilégios dessa classe: a volubilidade, o cinismo funcional e a indiferença afetiva.

As relações interpessoais de Brás Cubas — com subalternos ou pares de classe — expõem uma desfaçatez que, como conceitua Roberto Schwarz, naturaliza o privilégio sem culpa. Por meio de uma primeira pessoa soberana e manipuladora, o narrador se apropria da memória, da linguagem e das experiências dos outros, reduzindo-os a funções narrativas. Sua voz não é só expressão individual: é extensão do poder de classe, capaz de estetizar o fracasso, mascarar a mediocridade e perpetuar a desigualdade sob o verniz do humor refinado.

Essa estrutura narrativa revela o gesto da elite escravocrata: dominar não apenas corpos, mas sentidos e representações. O que se constrói, portanto, é uma memória colonizada, contada a partir de quem sempre teve voz — e que, mesmo depois de morto, continua decidindo o que deve ser lembrado e como deve ser interpretado.

A partir das contribuições de Lukács, Rama, Candido, Arlenice Almeida da Silva e Schwarz, compreende-se que a forma romanesca reinventada por Machado responde à crise de uma modernidade periférica, onde elites arcaicas se apropriam do projeto civilizatório. O narrador herdeiro simboliza essa apropriação: ri de si mesmo e do mundo sem abdicar de nada — figura da ruína de um país que nunca se fundou sobre bases igualitárias.

Assim, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* revela-se uma alegoria da exclusão: sob a elegância do estilo e o humor corrosivo, o romance desestabiliza sentidos e convida o leitor a confrontar as máscaras sociais da elite brasileira.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA DA SILVA, Arlenice. *A escrita crítica de Antonio Candido: dialética e literatura*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2006.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Via Leitura, 2015.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1982.

DE PAULA, Felipe Oliveira. O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em duas versões complementares. *Estação Literária*, Londrina, v. 9, p. 264-272, jun. 2012.

LUKÁCS, Georg. “O romance como epopeia burguesa”. In: _____. *O romance*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 193–243.

RAMA, Ángel. *Dez problemas para o romancista latino-americano*. Organização de Flávio Aguiar e Sandra Vasconcelos. Tradução de Raquel la Corte e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 49–110.

SCHWARZ, Roberto. “Complexo, moderno, nacional e negativo”. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.