

**CAPÍTULO TRÊS**  
**BRÁS CUBAS: UMA REPRESENTAÇÃO**  
**DO HERDEIRO ESCRAVOCRATA**  
**NO ROMANCE BURGUEZ**

---

NARA ANDEJARA GOMES DO VALE  
Doutoranda e Mestre em Literatura e Práticas Sociais  
Universidade de Brasília (UnB)  
E-mail [ngomesdovale@gmail.com](mailto:ngomesdovale@gmail.com)

DOI [10.56372/desleiturav12i12.183](https://doi.org/10.56372/desleiturav12i12.183)

**Resumo:** Neste artigo propõe-se discutir a definição do gênero literário romance burguês e suas especificidades no contexto latino-americano e aprofunda-se esse tema por meio de uma análise da forma e do conteúdo do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. A questão da herança escravocrata também será abordada, pois se trata de um aspecto definitivo na composição do romance em questão, em que o narrador-personagem rememora os principais acontecimentos de sua vida, por um lado, admitindo primariamente sua mediocridade e, por outro, trazendo à tona pensamentos presunçosos que demonstram os mecanismos de manutenção de uma classe senhoril ignóbil.

**Palavras-chave:** Literatura. Romance burguês. Realismo. Machado de Assis.

**Abstract:** This article proposes to discuss the definition of the bourgeois novel and its specific characteristics within the Latin American context and delves deeper into this theme through an analysis of the form of the novel *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, by Machado de Assis. The issue of the slaveholding legacy will also be addressed, as it is a defining aspect in the composition of the novel in question, in which the narrator-character recalls the main events of his life, on the one hand, openly admitting his mediocrity, and on the other, bringing to light pretentious thoughts that reveal the mechanisms by which an ignoble ruling class sustains itself.

**Keywords:** Literature. Bourgeois Novel. Realism. Machado de Assis.

## INTRODUÇÃO

A crítica sobre a produção literária de Machado de Assis é extensa, se divide entre muitas linhas de pesquisa e, assim como os escritos ficcionais desse autor, se apresenta em fases distintas. Inicialmente, notou-se que Machado de Assis era um indivíduo erudito, que compunha histórias ambientadas na cidade do Rio de Janeiro e que se destacava pela maneira com que manipulava a influência da tradição da prosa da literatura europeia e de autores como Diderot, Sterne ou Xavier de Maistre para representar a matéria local. A recepção de suas obras foi majoritariamente positiva: “aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele” (Candido, 2023, seção 1.1).

Observava-se que Machado de Assis dominava assuntos universais, como a vaidade, os ciúmes, as relações amorosas, a loucura, o ceticismo e as superstições, entre outras complexidades do espírito. No entanto, na segunda fase de sua vida literária, fica mais evidente um aspecto que já estava latente em seus primeiros escritos: sua capacidade de representar as relações sociais particulares na sociedade brasileira de sua época, revelando a crueldade dos indivíduos de classes mais abastadas por meio da ênfase em costumes que dissimulam a exploração do outro como principal fonte de renda.

Ainda é válido destacar que, somente em um período mais avançado da crítica sobre Machado de Assis, nos anos de 1930, surgiram leituras mais investigativas sobre o que poderia estar coberto em seus textos, algo muito além de um uso prodigioso da língua portuguesa ou das referências externas. Assim, Antonio Candido aponta que, Augusto Meyer e

Lucia Miguel Pereira chamaram a atenção para os fenômenos de ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exi-

gente, graças a qual a normalidade e o senso das conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo (Candido, 2023, seção 1.2).

Apesar de haver muitos contos de Machado de Assis que representam a tensão entre homens escravizados e escravizadores — além de descreverem a violência que pautava o regime escravocrata — a análise deste texto se volta a um romance de Machado de Assis. Em uma história que se transmite em um formato mais alongado, com digressões do narrador detentor de herança material e simbólica escravocrata, é interessante observar a dissimulação presente nas ideias e ações do homem branco na sociedade brasileira.

Ao longo da formação da literatura brasileira, somente no século XIX, o gênero romance assume espaço considerável nas produções dos escritores, os quais souberam se apropriar das possibilidades desse gênero para representar os costumes da sociedade da época. Quanto a isso, Antonio Candido observa que as

contradições profundas do Romantismo encontraram neste gênero o veículo ideal. A emoção fácil e o refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal – tudo nele se fundiu, originando uma catadupa de obras do mais variado tipo, que vão do péssimo ao genial (Candido, 2017, p. 110).

No entanto, a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* está em um estágio mais avançado em relação aos primeiros romances de autores brasileiros, pois mobiliza tanto estética quanto embasamento filosófico desenvolvidos no meio intelectual europeu para representar uma realidade brasileira particular de uma forma inovadora. Assim, tal livro concretiza o processo de amadurecimento formal do gênero romance burguês no âmbito nacional.

## O ROMANCE BURGUEÊS

Definir, de forma concreta, o gênero romance é uma tarefa que demanda um olhar de longo e de curto alcance, direcionado à análise da forma em questão, do contexto que está sendo representado e da particularidade de algumas obras literárias que, pela vasta capacidade de expressão do mundo e da experiência humana em constante movimento, podem ser consideradas modelos do conjunto ao qual pertencem. György Lukács, nessa perspectiva, apresenta argumentos para atestar que a forma do romance deriva da epopeia, mostra como se desenvolveu o estudo sobre esse gênero na visão de teóricos e romancistas burgueses e oferece uma teoria própria, segundo a tese de que a literatura reflete — em um movimento dialético — a realidade objetiva.

No ensaio “O romance como epopeia burguesa”, texto que faz parte do conjunto de escritos estéticos luckasianos com influência marxista, o autor húngaro mostra que os registros inicialmente escassos de estudos sobre desenvolvimento da literatura prosaica no mundo burguês são, na verdade, sintomas de uma das contradições primordiais da sociedade burguesa em relação à arte, haja vista que essa classe precisou lutar para superar os valores da cultura medieval em seu período de ascensão e, depois de se estabelecer em uma posição mais privilegiada, ateu-se às manifestações ideológicas conservadoras e não mais revolucionárias. Assim, inicialmente, a forma romance foi entendida como parte daquilo que deveria ser renunciado, pois estava ligada ao mundo feudal, de modo que somente no período da filosofia clássica burguesa, na segunda metade do século XIX, foram organizadas formulações mais profundas sobre o gênero.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, filósofo da estética clássica alemã, foi um dos primeiros a se referir ao romance como uma espécie de “epopeia burguesa”. Ele expõe essa definição ao mesmo tempo que destaca a tensão entre o caráter poético da sociedade primitiva e o caráter prosaico da moderna. A razão de existir essa distinção entre formas literárias compatíveis, cada qual responsável por representar a busca pela totalidade em um período, é o iso-

lamento do indivíduo no mundo moderno, pois, com o declínio da sociedade primitiva, “o homem perde sua anterior atividade espontânea, e a submissão ao moderno Estado burocrático, vivida como a submissão a um organismo coercitivo externo, priva-o de qualquer atividade deste tipo” (Lukács, 2009b, p. 196-197).

Desenvolvendo-se a teoria do romance de Hegel e o que se produziu a respeito disso no idealismo clássico — cuja maior contribuição foi a revelação acerca da relação direta entre o gênero romance a sociedade burguesa —, essa questão do romance esteve presente em toda a trajetória intelectual de Lukács, pois, em sua teoria estética e filosófica, o crítico buscou, por meio desse tema, o esclarecimento de profundos questionamentos sobre a vida, sobre a produção e sobre os efeitos da obra de arte na história humana. Mesmo nos textos de sua juventude, como *A teoria do romance*, György Lukács já direcionava seu pensamento às circunstâncias do desenvolvimento do gênero: “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (Lukács, 2009a, p. 55). No desenvolvimento inicial de sua teoria, Lukács percebeu a importância da forma estética e, posteriormente, isso o levou a perceber como as formas artísticas são históricas e, por isso, vão se tornando cada vez mais complexas a fim de encarnar as contradições de sociedades, cujas estruturas e relações sociais objetivas são fruto da prática humana.

Esse discernimento sobre a relação entre a arte e o processo histórico tomou forma após aquela que ficou conhecida como “virada ontológica” de György Lukács, nos anos 1930, quando seu olhar crítico se expandiu em relação ao romance como objeto de estudo. Isso porque ele soube usar suas percepções em relação ao estado degradado do sujeito moderno — e ao sentimento de melancolia causado pela impossibilidade de se fazer conexões de forma autêntica com o mundo — para nutrir a teoria de que as personagens típicas do romance traduzem os dramas da vida cotidiana moderna. Os estudos de Lukács buscam compreender de que forma as contradições do mundo capitalista estão nos sentimentos de

tristeza e desterro dos personagens na arte moderna, sem deixar de apontar as possibilidades de superação dos estados de alienação.

No entanto, mesmo que a vida do homem no mundo capitalista torne-o individualista e desumanizado e que esse seja um sistema de organização social hostil à arte, a forma romance encontra formas de inaugurar suas próprias tendências e ferramentas para figurar a realidade, mesmo que muitas vezes monótona, com profundidade psicológica. Esse grande feito da arte, de assumir uma nova forma para um novo mundo, resulta no indício de que a própria história humana não chegou a um limite intransponível. Quanto a isso, Lukács afirma: “O romance abre caminho para um novo florescimento da épica, de cuja dissolução nasce, gerando com isso possibilidades artísticas novas que a poesia homérica ignorava” (2009b, p. 202).

A realidade social que gera o nascimento do romance burguês também escurece o horizonte para novas epopeias. No mundo moderno, a tentativa de construir uma história na busca por um objetivo da mesma forma como se fazia nos tempos antigos resultaria em uma história inverossímil, pois, antes, a ação na epopeia era espontânea, uma vez que não havia uma cisão entre o herói e a sociedade e não seria necessário buscar nas memórias dilaceradas as raízes dessa separação incontornável. Uma questão prática que ilustra esse problema é que no formato épico clássico não se usavam digressões, as quais já aparecem em *Don Juan*, de Lord Byron. Acerca disso, diz Ana Cotrim:

O romance, como gênero que responde à perda da imanência do sentido à vida, tem a função de recriar a totalidade perdida. Seu objeto é a luta contra a inessencialidade do mundo e a impossibilidade de ação da alma. O herói do romance, à diferença do herói da epopeia, é problemático: em lugar de carregar em si o sentido do conjunto social ao qual pertence, luta contra o vazio das estruturas do mundo social que não mais lhe pertencem (Cotrim, 2011, p. 574).

Em vez de se concentrar unicamente na herança estética transmitida da forma artística épica para a romanesca, György Lukács salienta as diferenças, isto é, aquilo que foi adaptado na

literariedade para melhor corresponder à vida social em uma sociedade burguesa, pois “é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado” (Lukács, 2009b, p. 193). Dessa forma, para entender-se a forma do romance, acima de tudo, é preciso entender a importância da ação, pois

todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da ação. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível (Lukács, 2009b, p 205).

E se, na narrativa burguesa, a ação revela as contradições da organização social, ela, então, revela a luta de classes. No entanto, essa tarefa não é das mais fáceis para os romancistas, pois é preciso que eles encontrem formas de representar objetivamente as forças abstratas que atuam na sociedade capitalista. A própria tentativa de descrever essas forças já esbarra no caráter desumanizador da ideologia do mundo burguês, porque neste não se atribui explicitamente responsabilidade sobre as formas de exploração e apropriação a um sujeito ou instituição determinada, o que cria uma sensação de fantasmagoria. O romance burguês realista, portanto, esclarece de alguma forma que o destino da personagem tem raízes profundas nas condições sociais e históricas determinadas pelo capitalismo.

A análise de Lukács sobre o realismo fantástico no ensaio em questão mostra que a capacidade de uma obra literária para revelar o conjunto intrincado de determinações particulares e universais não depende exclusivamente da verossimilhança com o mundo externo à obra. Isso porque o escritor cria um mundo em que “realista é o modo da escrita, o traçado preciso dos detalhes necessários em sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nestes detalhes” (Lukács, 2009b, p. 216).

Assim, por um lado, as transformações do mundo e a nova ordem social imposta pelo capital provocaram o surgimento de um novo gênero literário, por outro lado, esse gênero dá a chave de interpretação para as contradições do mundo transformado. A ascensão burguesa fez com que não fosse mais possível viver como nos tempos feudais e tampouco representar o mundo com o formato do *pathos* antigo.

## O ROMANCE BURGUEÊS LATINO-AMERICANO

A literatura acompanha os processos de desenvolvimento da atividade humana nas especificidades do local e da época em que é produzida. György Lukács, ao analisar os escritos estéticos de Marx e Engels, percebe que “A essência e o valor estético das obras literárias bem como a influência exercida por elas constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência” (Lukács, 2011, p. 89). Portanto, a singularidade de uma obra literária não se deve unicamente à inspiração ou ao talento do artista, ela também é resultado das influências do mundo externo, o qual é transfigurado em objeto estético, cujo historicismo é inegável. O crítico literário uruguaio Ángel Rama concorda com Lukács ao assumir que o escritor escreve, invariavelmente, a partir de sua época, e que, assim, o tempo concreto constitui um dos fatores determinantes da obra. Ademais, Rama acrescenta importantes considerações à teoria lukacsiana a respeito do romance e de sua relação com as determinações históricas ao falar sobre as circunstâncias históricas, sociais e culturais da América Latina e identificar os caminhos da criação artística no espaço e no tempo contemporâneo.

Na introdução do ensaio *Dez problemas para o romancista latino-americano*, Ángel Rama indica dois tópicos importantes para a pesquisa sobre literatura. O primeiro trata da influência de períodos revolucionários na criação literária e quanto a isso assinala que o gênero romance é “um símbolo soterrado, equiparado ao período de independência política, posto que o gênero surge em terra ame-

ricana – *O periquito Sarnento*, de Lizard, de 1816 – contemporaneamente ao processo revolucionário” (Rama, 2001, p. 48). O outro tópico relevante que o autor levanta em seu texto expõe o elo entre a vida concreta humana e sua consciência, assim ele afirma: “temos que a única dimensão autêntica do ser escritor é ser escritor latino-americano, e são os valores peculiares dessa situação que determinam os restantes, universais, e não o contrário” (Ibidem, p. 49).

A fim de entender quais as particularidades do romance latino-americano, Rama começa a avaliar os escritores. E toma como ponto de partida a condição econômica desses, pois percebe que, além de publicarem obras literárias, são “profissionais universitários, mestres, professores, burocratas, jornalistas” (Rama, 2001, p. 51), portanto, não conseguem dedicar tempo integral à escrita. Ao conciliar essas tarefas, os autores brasileiros produzem uma literatura possível, sujeita a erros técnicos e formais.

No entanto, a literatura brasileira se destaca no contexto latino-americano porque apresenta um sistema bem definido, entendido em relação ao processo histórico de um país onde antes mesmo de ser proclamada certa Independência — em termos incertos, é válido dizer —, já havia aquilo que Antonio Candido nomeia como “literatura empenhada”, a qual representava a “língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento” (Candido, 2017, p. 29). As primeiras manifestações literárias, seguidas de tentativas cada vez mais próximas de um espírito de nacionalidade, mostraram que a particularidade do local orientada pela estética europeia seria capaz de gerar um novo formato de literatura, inaugurando uma tradição. Nesse sentido, Rama afirma que:

O fato de praticamente ser um continente à parte, de dispor de uma língua própria, somado à longa decadência de Portugal, à miscigenação racial original do país, contribuíram fortemente para desenvolver os traços nacionais, instaurando uma literatura das mais diferenciáveis, autônomas, “nacionais” que o continente já produziu (Rama, 2001, p. 65).

O escritor latino-americano não consegue evitar a influência europeia em suas produções, porque a formação social e cul-

tural de seus países foi transposta no período da colonização e não se pode apagar tal fato histórico. Além disso, algumas questões da forma e do gênero romance estão ligadas ao sistema econômico capitalista, pois o mundo do capital é perfeitamente compatível com a representação da realidade em forma romanesca, por isso mesmo o termo romance é utilizado junto ao adjetivo burguês. No século XIX, ao complexo da literatura realista foram incorporados grandes romances, que se tornaram modelos do ápice da forma do romance burguês, ao captar o impasse da vida cotidiana no contexto de decadência ideológica e isolamento dos indivíduos e ao figurar as contradições desse novo mundo através do destino das personagens.

No entanto, esses modelos, assim como tudo na história da literatura, não podem ser exatamente repetidos fora de seu contexto de criação. Na arte, diferentemente de outras ciências que buscam entender o funcionamento do mundo, cada obra é perfeita em si e não é preciso atualizá-la com o passar do tempo. E, assim que ela está pronta, sua vivacidade tampouco se encerra nas páginas de sua edição, pois, em meio aos seus elementos de composição e conteúdos, são fomentadas formas, transformadas, que organizam uma nova composição, como se fosse uma imagem diferente estruturada com as peças de um antigo quebra-cabeça e as peças inéditas fornecidas pelas mudanças sociais.

Portanto, o gênero romance burguês, modernista, no contexto latino-americano, adquire suas próprias nuances à medida que se desenlaça dos imperativos europeus clássicos, constitui sua própria tradição e revela sua sensibilidade sem igual. Na crítica brasileira, Antonio Candido dedicou-se aos estudos sobre a consolidação da literatura durante toda sua vida, de tal modo que deixou como herança intelectual um conjunto de textos teóricos que ensinam sobre a relação entre a história do país e a arte escrita. Além disso, os questionamentos e as análises desse autor sobre romances fundamentais para se compreender as relações típicas do contexto brasileiro, como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo,

instigam a novas pesquisas tanto jovens estudantes quanto críticos experientes.

A não superação do longo período colonial, a impregnação da situação de dependência e as influências culturais massificadas de outros países ainda contaminam a literatura brasileira. Assim, é possível identificar em muitas obras medíocres boas intenções, e até indícios do que poderia ter sido uma realização estética desmistificadora, encobertas pela timidez de autores que acabam recorrendo à imitação de técnicas estrangeiras. Isso não quer dizer que a literatura nacional deva oferecer algo completamente novo, para ser considerada independente, mas que essas influências poderiam muito bem ser adaptadas.

Os escritores brasileiros, entre os períodos do Romantismo e do Modernismo, depararam-se com certa urgência de encontrar uma forma particular para representar o meio social no objeto literário. Em um período inicial, esteve representado nos romances o sentimento de uma época em que ainda se acreditava em uma possibilidade de progresso material e intelectual condizente com as riquezas de recursos do país. Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento*, nomeia esse período de “consciência amena do atraso” (Candido, 2017, p. 172).

A literatura produzida depois dos anos 30, mais especificamente a regionalista, consegue superar o mero descritivismo da natureza local e adquirir um aspecto realista, sem perder a tonalidade brasileira. É o que aponta Antonio Candido, ao avaliar como a “consciência do atraso catastrófico” do país — período em que se adquire consciência do subdesenvolvimento — levou os escritores a formularem obras que encaram a pobreza em contradição à diversidade natural não mais de uma forma passiva, “tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais” (Candido, 2017, p.171).

No entanto, Machado de Assis, antes mesmo desse período mais desenvolvido de consciência sobre o país na literatura, consolidou-se como escritor realista, ao representar os proble-

mas da sociedade brasileira contidos na contradição entre a falsa aparência humanista dos pensamentos oriundos do liberalismo europeu e a realidade desumana da manutenção sutil do modelo escravocrata.

#### MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, DE MACHADO DE ASSIS

No livro, um romance de moral burguesa, em uma espécie de levantamento digressivo pós-morte, o narrador-personagem Brás Cubas recupera lembranças sobre a infância, as paixões da juventude e da maturidade, as negociações e acontecimentos inesperados no curso de sua vida. Para o leitor desprevenido, à primeira vista, essas memórias surpreendem pela sinceridade e pelo formato incomum ao estilo de literatura da época, pois apresenta digressões da personagem-protagonista narradora, a qual brinca com os capítulos, com a expectativa do leitor e com as próprias invenções filosóficas mirabolantes. Apesar da linguagem culta — que poderia remeter a certa compostura — Brás Cubas não leva a sério a si mesmo, nem leva a sério a narração dos fatos.

Hoje é possível que o leitor encare a obra de Machado de Assis avaliando que ele antecipou um estilo moderno com as abstrações brincalhonas do narrador e os capítulos inusitados, que podem conter desabafos insolentes ao leitor, “Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato” (Assis, 2019, p. 162), ou uma série de pontos que realmente suprimem o conteúdo do capítulo, deixando-se o leitor apenas com o conteúdo do título para entender o que se passou, como ocorre no capítulo 139, “De como não fui ministro D’Estado” (Assis, 2019, p. 380).

No entanto, Antonio Candido lembra que esse estilo consiste em um *arcaísmo*. A conservação do narrador presente na narrativa — no período em que grandes escritores, como Flaubert, preferiam deixar a história de seus romances serem apresentadas por afirmações objetivas, de um narrador onisciente velado — e os jogos dialógicos com o leitor ao início ou final dos capítulos:

Era uma forma de manter, na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso de Sterne, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e de brincar com o leitor. Era também um eco do *conte philosophique*, à maneira de Voltaire, e era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas (Candido, 2023, seção 1.3).

Também, ao contrário do que se imagina, a franqueza de Brás Cubas, diferentemente do que o próprio narrador sugere, não se deve exclusivamente ao fato de essa ser uma virtude de defunto. Brás Cubas foi educado pela família para ter um comportamento inconsequente, para procurar sempre tirar vantagem das situações, como se o mundo inteiro fosse seu de direito, para, afinal, ser um homem formado sob as diretrizes da má-educação ególatra. Trata-se, então, não de uma formação de caráter sem igual, mas de registro de continuidade de um ciclo patriarcal de mando e abuso. Para exemplificar isso, nada melhor que pensar na descrição que ele dá a seu tio João, “homem de língua solta, vida galante, conversa picaresca” (Assis, 2019, p. 57), o qual gostava de lhe contar anedotas “eivadas todas de obscenidades ou imundície” (ibid.). Brás Cubas narra sua história no romance de memórias tal como seu tio conta anedotas, isto é, orgulhosamente expõe suas aventuras como se fossem frivolidades e como se o plano de fundo escravocrata fosse parte da paisagem natural de seu país.

Além disso, a riqueza herdada de Brás Cubas surge, na verdade, de uma farsa. A importância do sobrenome da família se deve a uma invenção de seu pai, que para esconder que seu bisavô era um simples tanoeiro, espalha a história de que o apelido Cubas “fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros” (Assis, 2019, p. 26). Assim, aos poucos, o leitor entende que tudo que parece sorte ou herança concreta na vida da personagem deriva-se de uma invenção que, com o passar do tempo, adquiriu verniz de verdade.

Em determinada ocasião, quando tropeça em um embrulho misterioso, Brás Cubas leva-o para casa, descobre uma grande

quantia ali dentro e decide guardar para gastar com algo de seu profundo interesse. Posteriormente não sente a consciência pesar por causa do furto praticado. Em situação anterior, ao encontrar apenas uma moeda no chão, ele percebe que aquela “era de outro, daquele que a perdera, rico ou pobre, e talvez fosse pobre, algum operário que não teria com que dar de comer à mulher e aos filhos; mas se fosse rico, o meu dever ficava o mesmo” (Assis, 2019, p. 183). No caso da moeda, ele se esforça para encontrar o dono; no caso do pacote, se deleita com o presente do destino. Sendo assim, é evidente que sua moralidade é falsa e suas ações, antes de se preocuparem com o outro, se guiam pela possibilidade de ter mais vantagem.

Assim, os olhos de um decadente herdeiro da hipocrisia escravocrata apresentam o enredo do romance de Machado de Assis. Em sua obra, pode-se entender um plano de fundo que torna possível existir um Brás Cubas: o de um país cujo processo histórico foi fundado no regime escravista e ainda conserva traços desse regime.

No sétimo capítulo do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o leitor se depara com a narração de um delírio de febre, que apresenta — usando-se um termo também empregado pelo narrador — um espetáculo. Inicialmente o narrador, Brás Cubas, se faz de simplório e, em afinada forma satírica, sugere que o referido capítulo está à margem dos acontecimentos mais importantes de sua história: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração” (Assis, 2019, p. 38). No entanto, as alucinações descritas entregam justamente um material revelador sobre a consciência do narrador defunto enquanto representante de uma classe enriquecida pela herança do escravismo nacional.

Ainda que não haja menção explícita ao sistema baseado na escravização de pessoas, o qual durou oficialmente mais de três séculos no Brasil, a narração do delírio indica uma despreocupada relação com o sofrimento alheio. Brás Cubas é um espectador da história humana e quando é levado a encarar a grandiosidade

dos feitos através dos séculos, fica enfadado, desconfortável, entediado. Seu estado mais comum é o pleno conforto, pois teve uma vida medíocre, cercado dos melhores luxos possíveis, mas incapaz de alcançar sentimentos extremos ou de mergulhar numa experiência distinta.

Além disso, é de causar estranhamento que um homem tão culto seja incapaz de admitir qualquer entendimento sobre a dignidade humana do outro. Essa contradição pode ser nomeada como a desfaçatez de Brás Cubas, como representante de classe exploratória.

Tanto a história principal, do caso de Brás Cubas com a amante quanto os devaneios desse denunciam que o trabalho livre não existia naquele contexto, pois, além dos cargos políticos distribuídos a critério de aparências e indicações, qualquer pessoa que não pertencesse à contraditória classe burguesa até pouco tempo oficialmente escravocrata precisaria se sujeitar ao mando, muitas vezes sendo humilhada e ficando nessa posição pelo sentimento de impotência. É o caso de Dona Plácida, a qual, em troca do pecúlio de cinco contos, se submete à função de guardar a casa onde Brás Cubas e Virgília teriam encontros secretos.

A permanência dos horrores da escravidão no período abolicionista se dá pela dependência dos homens recém-alforriados em relação aos que os tinham como propriedade. Sem encontrar outra saída, muitas vezes ex-escravizados ficaram em torno de seus algozes para trabalhar, pedir esmolas e receber o mínimo necessário para a sobrevivência. Em posição social rebaixada, esses indivíduos nunca receberam a reparação necessária para sequer inseri-los na sociedade.

No romance, o narrador relata a história de Prudêncio, caso singular de um homem que fora escravizado e, ainda criança, torturado por Brás Cubas, também uma criança à época: “era meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia” (Assis, 2019, p. 55). Brás Cubas fala dessa lembrança como for-

ma de demonstrar como sua personalidade impositiva já poderia ser observada na meninice, quando era um “*menino-diabo*”.

Prudêncio reaparece na história, anos depois, quando Brás Cubas o reencontra casualmente na rua, estando ele adulto e alforriado. Em certo sentido, Prudêncio passou a ser um homem livre, mas, imprudentemente, toma a posição de algoz de outro homem, este escravizado por ele. Brás Cubas pede que Prudêncio interrompa a violência praticada em frente a uma multidão que se reunia para observar e logo sai pensativo com o que acabara de presenciar. Com divertimento, o narrador conclui que as pancadas antes dirigidas a Prudência tomavam agora um rumo contínuo.

Durante um trecho em que o narrador lembra da infância, ele cita distraidamente uma conversa paralela, que escutou durante um jantar, quando todos já estavam satisfeitos diante das sobremesas mais finas que se possa imaginar, na qual o sujeito informa

notícia recente dos negros novos, que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Luanda, uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de quarenta cabeças e outra carta em que... Trazia-as justamente na algibeira, mas não as podia ler naquela ocasião. O que afiançava é que podíamos contar, só nessa viagem, uns cento e vinte negros, pelo menos (Assis, 2019, p. 65).

A notícia de homens negociados como objetos soava desembaraçadamente durante uma reunião social banal. Tal situação brutal e explicitamente desumanizadora choca exclusivamente o leitor, mas tal efeito nem era pretendido pelo narrador, o qual só estava reproduzindo um fundo sonoro da cena em que ele, criança, se esforçava para encontrar uma forma de chamar a atenção dos adultos. Há uma contradição representada nesse trecho, mas ela é muito sutil.

Em todo o livro, não é possível dizer que Machado de Assis fez o narrador dizer algo, quando o escritor queria dizer o contrário. Trata-se de uma construção mais profunda do que um compêndio de frases irônicas. A narrativa de Brás Cubas carrega

o leitor consigo, busca aproximá-lo de suas reflexões filosóficas e pode até sugerir que a vida é algo relativamente simples.

A herança de Brás Cubas não é apenas material, é principalmente a capacidade de ignorar ou tratar como se fosse normal e inquestionável o horror da escravização. Ao ouvir primeiramente e depois lembrar de uma conversa em que se falava sobre o sequestro e a submissão de homens ao trabalho forçado, ele não chega nem a questionar o que isso seria, apenas escuta, não pensa sobre, ao contrário, pensa sobre o prazer de saborear a compota que está em sua frente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de arte, muitas vezes, precisa mostrar o que não queremos ver. Para captar a verdade da vida, o homem precisa ampliar sua consciência sobre a aparência das coisas e em relação à história de como elas chegaram até ali. Dessa forma, quando o momento histórico prevê a cada vez mais exacerbada mecanização do mundo e o descaso com a vida social, resta à ficção a difícil tarefa de enxergar o eixo da totalidade da história humana.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* não há uma lição de vida ou de moral ao leitor, pois nesse romance a realidade assume a complexidade devida e, por isso, não permite uma conclusão unívoca a seu respeito. Com um texto que trata de ambiguidades, contradições de ideias, relativismos, o autor delinea os confessados fracassos do narrador, o qual se sente à vontade na vida medíocre que lhe coube.

A obra de Machado de Assis é necessária para se interpretar o Brasil de hoje, pois sua forma resulta em uma obra universal, que não se esgota no contexto de sua época. Além disso, a questão da reparação histórica aos descendentes de pessoas escravizadas é extremamente atual e importante.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileiro: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. “Esquema Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Todavia, 2023. E-book.

COTRIM, A. “Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance”. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S. l.], v. 43, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8335>. Acesso em: 1 maio. 2025.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009a.

LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009b.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

RAMA, Ángel. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.