

O Rio de Janeiro inscrito em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Simone Maria dos Santos Cunha
Juracy Ignez Assmann Saraiva

Recebido em 30 mai 2012 – Aprovado 25 set 2012

Resumo

O texto literário, como manifestação artística, remete ao contexto histórico em que foi produzido. Nesse sentido, as referências espaciais contribuem para a instalação da verossimilhança textual e traduzem significações simbólicas, expressando ritos e valores sociais. Este artigo investiga a significação que menções a objetos e à espacialidade, presentes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, introduzem no romance de Machado de Assis, permitindo depreender aspectos da sociedade carioca do final do século XIX, bem como posições axiológicas por eles conotadas. A partir da análise, conclui-se que Machado de Assis não é um mero descritor de cenários, mas um acurado crítico que, ao inscrever a cidade do Rio de Janeiro em seu romance, se posiciona diante de seu contexto histórico-social e o avalia.

Palavras-chave: Literatura; Machado de Assis; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; espaço urbano.

Introdução

A literatura conjuga, enquanto representação, presente e passado, o aqui e o lá. Ela transita por todas as épocas e por espaços reais e imaginários que a inserem em um contexto, aproximando o leitor do texto devido às estratégias da enunciação e dos recursos persuasivos empregados pelo escritor, o que permite ao leitor uma visão ampla do contexto sócio-histórico-cultural a que a obra se reporta.

A partir desse ponto de vista, a análise da espacialidade referenciada em um texto literário permite que o leitor estabeleça relações entre ficção e realidade, o que é importante não só para a compreensão, mas também para a contextualização do texto, uma vez que as referências espaciais podem introduzir significações simbólicas. Isso só acontece, porém, quando o tratamento dado à espacialidade se diferencia de uma mera descrição de cenários e introduz um leque de informantes e de índices que provocam o leitor a decifrar as significações inerentes à diegese e a complementar suas lacunas.

Esse procedimento está presente na obra de Machado de Assis que — em seu processo de composição — busca a representação plástica do espaço diegético e sobrecarrega as referências espaciais como ruas, praças, igrejas, praias, de significações simbólicas. Em vários textos do autor, percebe-se o olhar do narrador ou das personagens sobre a espacialidade carioca, agregando sentidos à tessitura de fios que entrelaçam esses agentes ficcionais ao espaço diegético.

O presente artigo visa demonstrar como referências espaciais de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cuja versão em livro é publicada por Machado de Assis em 1881, não só esclarecem o modo de ser das personagens, mas também contribuem para dar vazão à crítica do escritor em relação à sociedade de sua época. Como outras narrativas, também essa se constitui de uma rede intrincada de relações, de que não se excluem os lugares e os objetos. Conforme Abraham A. Moles (1972, p.10), eles são extensões de culturas por se inscreverem “no plano das mensagens que o meio social envia ao indivíduo ou, reciprocamente, que o *homo faber* subministra à sociedade global” (MOLES, 1972, p.10). Segundo o autor, “o objeto portador de formas comunica não só pela sua exterioridade, mas também pela sua materialidade” (MOLES, 1972, p.12). Dessa forma, juntamente com as referências a lugares, assumem o papel de informantes e índices, integrando-se à ambientação romanesca. Entretanto, a funcionalidade das referências espaciais está interligada aos demais elementos composicionais, sendo possível vincular o espaço ao tempo e conjugar ambos para estudar as personagens e suas relações chegando, assim, a uma interpretação do texto.

Memórias Póstumas de Brás Cubas inicia-se com o esclarecimento do narrador que conta sua vida do além-túmulo. Por estar contando suas memórias quando a opinião pública já não faz diferença, o defunto-autor distancia-se dos fatos narrados, pois está acima das críticas e enxerga além das aparências. A morte o liberta e permite avaliar não só a sua existência (SARAIVA, 2009, p.48), mas, a partir da análise de suas próprias atitudes, o modo de agir da sociedade em geral.

Objetos e lugares na circularidade da significação

Sob o ângulo da história, *Memórias póstumas* é composto pela vida de Brás e resulta das lembranças com que ele recupera ações, pessoas, cenários, objetos. Por meio do recurso à memória, Brás Cubas percorre o Rio de Janeiro, nomeando locais públicos e privados. Sob o ângulo do discurso, ou do processo de enunciação, a narrativa é marcada pela presença ostensiva do narrador, que se apresenta como um defunto-autor, que provoca seus leitores e ridiculariza a sociedade de onde provém enquanto circula pelos espaços da cidade. Portanto, nesse romance, a análise das referências espaciais, aliada ao estatuto do narrador, confirma a ideia de que “os espaços podem representar forças adversas ou positivas”¹ (BACHELARD, 1996, p.19) e de que os objetos contribuem para a construção da rede de significados da narrativa.

O primeiro espaço, a chácara do Catumbi, é referido quando o defunto-autor explica como aconteceu sua morte; o segundo é o cemitério, ao qual foi acompanhado por onze amigos. A partir da condição de defunto-autor, o adjetivo “bela”, com que ele caracteriza a chácara, passa a receber dupla significação: denota a riqueza do lugar, mas também o investimento em uma vida de aparências, na qual as convenções sociais são o mais importante. A denúncia dessas convenções só pode ocorrer após a morte quando, despreocupado com as aparências sociais, Brás Cubas se revela integralmente, visto que

transcende o limite circunscrito à biografia do sujeito e, radicado no espaço estático e imutável da morte, transcreve o vivido, apreendendo-o já, não como processo de introspecção, mas como um ato resultante da divisão do eu em outro, e que se funda sobre o ponto finito da trajetória. Sendo a morte a possibilidade da mudança, é também a possibilidade da compreensão, da avaliação e do julgamento; portanto, a biografia do herói prescinde do disfarce, e ele pretende mostrar-se na sua ambivalência, distinguindo o que aparentava ser do que efetivamente foi (SARAIVA, 2009, p.46).

Assim, o ponto finito da trajetória de Brás permite depreender um processo de inversão da categorização dos espaços, aparentemente, positivos – representados pelos locais em que Brás viveu importantes momentos, como a chácara do Catumbi

¹ Essa ideia justifica-se pela análise da espacialidade – para a imaginação todo o espaço é o vivido “não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação” (BACHELARD, 1996, p.19).

e a casinha branca da Gamboa – quando confrontados ao espaço, aparentemente, negativo do cemitério.

Brás situa sua morte no tempo e no espaço – duas horas da tarde, sexta-feira, agosto de 1869, na chácara do Catumbi – ao mesmo tempo em que retoma seus 64 anos vividos como solteiro e seus trezentos contos. A referência ao dinheiro e à chácara do Catumbi, bens por ele elencados, juntamente com apólices que deixara para o amigo que fez o discurso no cemitério, soam como o saldo de uma vida, contrapostos à carência de amigos, visto que apenas onze foram ao cemitério. Portanto, o saldo financeiro positivo contrapõe-se ao déficit humano, à falta de amor e de amizade, pois, até na hora do enterro, o “amigo” que pronuncia o discurso, o faz em pagamento à herança de vinte contos. Logo, sob a perspectiva de uma leitura linear, o espaço do cemitério, que se conjuga à natureza, ressaltada no discurso do amigo como sombria, devido às “nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo”, sugere que a tristeza da morte se complementa com a “chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste” (ASSIS, 2010, p.551) do momento do enterro.

Entretanto, essa ambientação que opõe o cemitério como espaço negativo à chácara do Catumbi, sinônimo de beleza e poder econômico, passa a ser positiva, pois o espaço de inserção na morte oportuniza ao defunto-autor enxergar além das aparências e libertar-se das convenções sociais. Conseqüentemente, a “bela” chácara do Catumbi traz conotações negativas por representar um espaço de opressão, que concentra o egoísmo e uma tradição familiar em que as pessoas valem por suas posses e posição social.

A valorização dos bens materiais pode ser comprovada pelos objetos que compõem a chácara do Catumbi e a menção à riqueza da família Cubas fica explicitada no jantar de comemoração à queda do Imperador Napoleão Bonaparte, em 1814, ocasião em que a família pretende angariar a simpatia de D. João VI, declarando endossar sua linha política. Os objetos então utilizados constituem informantes de riqueza e de tradição familiar: a velha prataria, herdada do avô Luís Cubas, as grandes jarras vindas da Índia, as toalhas de Flandres, os castiçais, as arandelas. Paralelamente, o cuidado com a limpeza, a quantidade de alimentos e o grande número de convidados devem afirmar a importância da família perante a sociedade.

O desejo de ascensão social da família também está expresso nas pessoas convidadas, que representam a alta sociedade, – “o juiz-de-fora, três ou quatro oficiais militares, alguns comerciantes e letrados, vários funcionários da administração, uns com suas mulheres e filhas” (ASSIS, 2010, p. 560-561) – e as vestimentas e adornos desses como a “longa cabeleira de rabicho, casaca de seda, uma esmeralda no dedo” (ASSIS, 2010, p. 561) do Dr. Vilaça, todos índices do luxo dos convidados. Paralelamente, a explicação de Brás de que a família queria com “tal jantar que o ruído das acla-

mações chegasse aos ouvidos de Sua Alteza², ou quando menos, de seus ministros”(ASSIS, 2010, p. 560) confirma ser esse o desejo construído sobre os pilares da ostentação e sugere a ausência de uma tradição aristocrática, conforme pode ser depreendido na história familiar.

A árvore genealógica dos Cubas inicia-se com um tanoeiro, Damião Cubas, nascido na primeira metade do século XVIII, “natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, licenciado Luís Cubas”(ASSIS, 2010, p. 552). A partir desse rapaz é que verdadeiramente começa a ser confessada a descendência dos avós de Brás Cubas, “— porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha” (ASSIS, 2010, p. 552). Os membros da família desmerecem seu fundador e só louvam ao avô Luís Cubas, porque já nascera com posses herdadas do pai, desvalorizando, assim, o trabalho e agindo como parasitas sociais.

Raimundo Faoro explica o duplo expediente utilizado pelo pai de Brás para forjar o nome: “Primeiro deslocou a origem dos Cubas para o licenciado Luís Cubas, [...]segundo, atribuiu o apelido Cubas a uma jornada da África, onde um cavaleiro teria arrebatado trezentas cubas aos mouros” (FAORO, 1976, P.14). Essa atitude do pai de Brás revela que a família faz parte de uma “burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida” (FAORO, 1976, P.14). Entretanto, segundo Juracy Assmann Saraiva, o narrador denuncia “o engodo do nome – Cubas – forjado pelo pai, cuja imaginação transformara o ascendente tanoeiro em herói” (SARAIVA, 2009, p. 58), ao narrar o expediente que conferiu “ao nome o brilho necessário à sua aceitação” (SARAIVA, 2009, p. 58). Além disso, segundo a autora, “é o pai de Brás Cubas quem define o objetivo a ser dado à existência” (SARAIVA, 2009, p. 58): “Teme a obscuridade, Brás, foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (ASSIS, 2010, p. 574). O objetivo de ser socialmente aceito transparece nos extensos nomes dos padrinhos de batismo de Brás, que pertencem a famílias tradicionais, e cuja pronúncia é ensinada ao menino na tentativa de associar a tradição deles à família dos Cubas, para transferir-lhe uma distinção que não possuem.

A casa da infância de Brás, a chácara do Catumbi, além de traduzir o poder econômico, presentifica, pelos brinquedos do menino-diabo, o exercício da opressão: “Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo³”; e verdadeiramente

² O imperador dá a nota e o tom a toda época, símbolo da pirâmide e de suas camadas, as estratificações o tornam “ponto de referência”. Estar perto ou longe dele define o prestígio (FAORO, 1976, p.39).

³ Brás recebeu precocemente a alcunha sem sofrer castigos: “E porque se supunha essa criatura estranha, cheia do instinto de todos os pecados, com a tendência para a preguiça e a malícia, seu corpo era o mais castigado dentro de casa. Depois do corpo do escravo, naturalmente” (FREYRE, 1968, p.67-68).

não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso” (ASSIS, 2010, p. 559).

Dentre as brincadeiras narradas pelo defunto autor estão maldades como ter quebrado a cabeça de uma escrava porque esta negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitar um punhado de cinza ao tacho e dizer à “mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça” (ASSIS, 2010, p. 559); esconder chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, “e outras muitas façanhas” (ASSIS, 2010, p. 559), consideradas “mostras de um gênio indócil [...] expressões de um espírito robusto” (ASSIS, 2010, p. 559). Brás é admirado pelo pai, que, ao mesmo tempo em que o repreendia em público, o beijava às escondidas, atitudes que forjam o adulto, já que o menino egoísta e voluntarioso cresce sem conhecer um limite às suas vontades.⁴

Um dos brinquedos que revela o individualismo de Brás é o espadim, presente que ganha do padrinho na época da queda de Napoleão. O narrador afirma:

Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão (ASSIS, 2010, p. 560).

O espadim – “peça obrigatória do vestuário dos fidalgos da Corte brasileira ao longo do Primeiro e do Segundo Reinado⁵” é uma extensão de Brás e de seu individualismo, pois é um objeto utilizado para ostentar a posição social. Durante sua vida, ele não se preocupa com problemas da sociedade e, sim, com a satisfação de seus desejos pessoais. Conforme Faoro, na ficção machadiana o foco é o “destino individual, psicologicamente visualizado” (FAORO, 1976, p.40-41) do homem, e o narrador remete a um “contínuo processo de desmascaramento” das ações, “em proveito dos mecanismos íntimos e ocultos da alma” (FAORO, 1976, p.40-41). Logo, “na guerra das coisas está o conflito dos homens, simbolizados, materializados e objetivados” (FAORO, 1976, p.40-41).

Para Faoro, “a bandeira particular e o espadim são a verdade do homem; a bandeira pública e a espada de Napoleão são o disfarce, a casca e o pretexto das ações” (FAORO, 1976, p.40). Portanto, os objetos que funcionam como extensão das personagens – no caso de Brás, o espadim e, no caso de Napoleão, a espada – também revelam significados do mundo exterior. Ao colocar, no mesmo patamar, o espadim de Brás e a espada de Napoleão, Machado manifesta a crítica à sociedade, mostrando que os indivíduos se preocupam com aparências e com sua realização pessoal, deixando os ideais coletivos de lado. Ele também introduz uma

⁴ Segundo Gilberto Freire, “Tamanho é o prestígio do homem feito, nas sociedades patriarcais, que o menino, com vergonha da meninice, deixa-se amadurecer, morbidamente antes do tempo” (FREYRE, 1968, p.67-68). Ele “sente gosto na precocidade que o liberta da grande vergonha de ser menino”. A razão é a identificação do menino antes da “idade teológica da razão” com anjos do céu e “dos seis ou sete anos aos dez” ser denominado “menino-diabo, ou seja, criatura estranha que não comia na mesa nem participava de modo nenhum da conversa da gente grande” (FREYRE, 1968, p.67-68).

⁵ Texto explicativo disponível em Espadim. Catálogo da exposição “Armas que não fazem guerra”/MHN.

referência histórica que contribui com a revelação do ambiente social: a renúncia de Napoleão, ocorrida em 06 de abril de 1814.

A época histórica também é caracterizada por Prudêncio, escravo que retoma o drama de seres humanos tratados como animais de carga, referido por Gilberto Freyre⁶, e representa o tratamento dado aos negros no século XIX, durante a escravidão. Brás lista Prudêncio como um objeto ou um brinquedo apto a realizar seus desejos:

Prudêncio, um moleque de casa, era o 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, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2010, p. 559).

Para Brás, Prudêncio é apenas um objeto, o cavalo que aceita tudo passivamente, até um cordel nos queixos, como freio. O cordel indicia a submissão de Prudêncio e, ao mesmo tempo, o tolhimento à liberdade humana. Entretanto, sua utilização como cavalo não é um comportamento singular, ao contrário, demonstra um costume comum à sociedade da época imperial, que utilizava negros como meio de transporte de pessoas e, principalmente, de carga. Em sua infância, Brás reproduz comportamentos sociais, já que uma das funções dos negros era servir para “o regalo dos meninos⁷”. No entanto, mesmo depois de homem feito, Brás continua tratando Prudêncio sem humanidade, referindo-se a ele como objeto. Assim, entre as coisas levadas para a Tijuca, nas primeiras semanas após a morte da mãe, Prudêncio é o último a ser mencionado, como para assinalar que ele é mais uma coisa sem valor, como se verifica no enunciado a seguir: “No sétimo dia, acabada a missa fúnebre, travei de uma espingarda, alguns livros, roupa, charutos, um moleque, — o Prudêncio do capítulo XI, — e fui meter-me numa velha casa de nossa propriedade” (ASSIS, 2010, p. 571).

Na partilha da herança deixada pelo pai, Prudêncio é considerado objeto de troca não só por Brás, mas também pelos demais membros de sua família. Enquanto repartem os bens, inclusive os escravos, Sabina, a irmã de Brás, e Cotrim, marido dela, ficam sabendo que Prudêncio fora libertado pelo pai há dois anos. Cotrim pergunta, sarcasticamente, se o pai também não libertara a prata — “porção mais grave da herança” — igualando as coisas materiais a um ser humano (ASSIS, 2010, p. 582).

Ao reproduzir a metonímia da prata, empregada por Cotrim, Brás Cubas brinca com o leitor, fazendo-o prestar atenção na personificação do objeto, que tem mais valor que os seres humanos, pois é o símbolo que registra a elevada posição social ocupada pela família Cubas. O desejo dos dois irmãos pela posse da prata é tão grande que acaba gerando a discórdia e a alternância entre os valores monetários da casa — trinta contos, trinta e cinco,

⁶ Freyre apresenta situações que mostram a utilização de escravos negros como cavalos, no transporte de pessoas e de cargas: “Havia também para o transporte de pessoas ou de fardos, os chamados negros de ganho: pretalhães munidos sempre de rodinhas e às vezes vestidos só de tangas, prontos a acudir aos *psius* de quem quisesse se utilizar de seus serviços” (FREYRE, 1968, p.500-501).

⁷ Freyre explica: “os cavalos eram reservados aos cavaleiros, aos nobres, aos senhores proprietários, autoridades ou militares e os negros, juntamente com mulas, bois, burros e carneiros serviam para o transporte de cargas, de senhoras e também para o regalo dos meninos” (FREYRE, 1968, p.502).

cinquenta, cinquenta e oito, sessenta – expondo a ganância e o egoísmo de cada integrante da família. Assim, a denominação de “casa velha” no diálogo com Cotrim, indica o falso desdém de Brás para com a casa que é objeto de seu desejo: “—Você sabe que as casas, aqui há anos, baixaram muito. Olhe, se esta vale os cinquenta contos, quantos não vale a que você deseja para si, a do Campo? — Não fale nisso! Uma casa velha” (ASSIS, 2010, p. 562).

Outro objeto valioso para Brás é a sege e, junto com ela, o boleeiro. Esse também é desejado por Cotrim que menciona sua funcionalidade, novamente demonstrando que ele e Sabina consideram os escravos por seu valor utilitário e comercial. Para Cotrim, o lucro é tudo, o dinheiro é soberano, e a irmã de Brás o acompanha nessa atitude: “—Ora, mano, deixe-se dessas coisas, disse Sabina, erguendo-se do sofá; podemos arranjar tudo em boa amizade, e com lisura. Por exemplo, Cotrim não aceita os pretos, quer só o boleeiro de papai e o Paulo...” (ASSIS, 2010, p. 562).

No mundo de Brás e de sua família, no qual os objetos têm mais valor do que os seres humanos, ele pretende criar um medicamento milagroso denominado “Emplastro Brás Cubas” (ASSIS, 2010, p. 552), sinônimo de fama e destinado ao alívio da melancolia, que se constitui em extensão metonímica da personagem. O narrador enumera objetos que apelam para a sensorialidade visual do leitor⁸: “jornais, mostradores, folhetos, esquinas” (ASSIS, 2010, p. 552), caixinhas de remédios, que sugerem a conquista da fama com a produção do emplastro. Além disso, o desprendimento, decorrente da situação de defunto, permite que o narrador avalie a intensidade de seu amor-próprio e a excessiva valorização dos bens materiais.

A ideia de Brás é comparada a uma medalha, já que o emplastro é visto como um índice de glória, de distinção, de coroação de um mérito pessoal, e a dualidade que ela representa marca tanto a busca de riqueza quanto a de promoção pessoal. O sucesso do emplastro com o nome Brás Cubas traria fortuna e fama e selaria a distinção da família. Porém, a medalha encerra um duplo, uma vez que também representa outra faceta: o emplastro é descrito por Brás como “medicamento sublime” e “anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2010, p. 552), logo, é um engodo para as pessoas que se deixarem iludir, embora signifique lucro para Brás, cuja melancolia será curada com a chegada da fama e do poder econômico. Essa condecoração sintetiza, pois, os sonhos acalentados pela família Cuba se o apego aos objetos que caracteriza a personalidade de Brás em contraposição ao desapego aos seres humanos.

Outros espaços da trajetória de Brás que caracterizam a polaridade entre o negativo e o positivo referem-se ao sítio de Eugênia e à casinha da Gamboa, leito de amor de Brás e Virgília. O primeiro remete, segundo a perspectiva do protagonista, ao negativo. Brás Cubas conheceu Eugênia na época em que morara na Tijuca⁹, após

⁸ O termo leitor está sendo utilizado para designar o narratário, inscrito no texto, e percebido nos questionamentos do narrador.

⁹ “A Tijuca de Machado de Assis era o Alto da boa Vista e a Floresta da Tijuca de hoje [...] A mata atlântica que hoje há no Alto foi toda devastada no início do século XIX para dar lugar a plantações de café, provocando períodos de seca no Rio de Janeiro. Como consequência, o imperador ordenou que fossem desapropriadas as fazendas para fins de reflorestamento, transformando-as em chácaras para os ricos e hotéis para os menos ricos. Ir à Tijuca (ou ao Alto) descansar ou caçar passou a ser obrigatório para todo carioca de alguma posse” (GLEDSON, 1999, p.35).

a morte da mãe. Lá, desde sua chegada, a ambientação semantiza algo triste, fúnebre, sendo apta para registrar a solidão dele.

A ambientação romanesca é formada por contrastes que mostram Brás perdido diante da morte da mãe. Espaço e objetos se conjugam a oposição morte-vida: o sol vai embora e cede lugar às sombras da noite; as trevas velam a montanha e a cidade, locais opostos, porém, para Brás, cobertos pela mesma mortalha da morte; a espingarda aponta para o instinto primitivo do homem em oposição aos livros que representam a elevação da alma. Morte e vida, o físico e o espiritual são contrapostos em dois espaços: o arvoredo, que remete à natureza terrena; o céu, que presentifica a natureza divina. Brás, em meio a isso, divide-se entre a solidão, no alto da montanha da Tijuca, e a cidade, local de bulício. Entretanto, após sete dias, Brás, já cansado da solidão, decide voltar à vida e, em uma apologia à criação, coloca “no baú o problema da vida e da morte, os hipocondríacos do poeta, as camisas, as meditações, as gravatas, e ia fechá-lo” (ASSIS, 2010, p. 672), quando recebe de Prudêncio a notícia de que uma conhecida tinha se mudado para a casa roxa vizinha. E é nesse contexto, em uma ambientação fúnebre, que a casa roxa de Eugênia se opõe à casa branca da Gamboa, local dos encontros com Virgília.

A cor da casa de Eugênia indicia doença, tristeza, morte; além disso, a palavra roxa faz um trocadilho com coxa, presentificando Eugênia, cuja beleza se conjuga a um defeito físico. Porém, embora a casa seja roxa, a chácara na qual vivem a moça e a mãe possui árvores, flores, tanque de patos e de lavar, denotando o predomínio da natureza em um espaço simples, sem luxos, apenas com recursos necessários para a subsistência. A casa é uma extensão de Eugênia, cujo vestido branco, de cassa, sem enfeites, comum a única joia, um botão de madrepérola, é índice de pureza e de simplicidade.

O apelido de “flor da moita” (ASSIS, 2010, p. 575), que Brás atribui a Eugênia, conduz a um mistério, no caso, a concepção dela fora do casamento. Pobre e sem dotes, mas com qualidades morais, é vista por Brás como passatempo. Ela não possui posição social ou tradição familiar e o fato de ser coxa, uma “Vênus Manca” (ASSIS, 2010, p. 577), é um pretexto para Brás não se interessar por ela, mesmo sendo bonita e honesta.

A casa roxa da Tijuca, apreciada negativamente por Brás, contrasta com a casa branca, da Gamboa, que se configura em uma extensão de Virgília, e expressa para Brás “o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional” (ASSIS, 2010, p. 595). Além disso, por ser branca, e com numerosas janelas, indica um espaço livre de suspeitas, apesar de concentrar o segredo e a intimidade, enquanto a cor vermelha das janelas conota a paixão instaurada naquele espaço ornado com trepadeiras e um belo jardim. Percebe-se, pois, a valorização da casa como espaço íntimo, pois ali os

amantes constituem “um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição...” (ASSIS, 2010, p. 595).

Para o protagonista Brás, a chácara do Catumbi e a casa da Gamboa são espaços louvados¹⁰: o primeiro, uma extensão da família Cubas; o segundo, como já referido, uma extensão de Virgília. De acordo com o narrador, a moça é caracterizada, aos quinze ou dezesseis anos como “a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa”, “bonita, fresca”, “clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos, muita preguiça e alguma devoção, — devoção, ou talvez medo; creio que medo” (ASSIS, 2010, p. 573). Ela é referida como o seu grão de pecado da juventude, o “travesseiro de seu espírito”, o repouso de todas as sensações más, “enfadonhas, ou até dolorosas” (ASSIS, 2010, p. 591).

Virgília é descrita pelo narrador-defunto como pouco religiosa, embora os objetos de seu quarto denunciem a presença da religiosidade. As atitudes dela, porém, desmentem essa aparência, instalando-se o contraste entre os objetos religiosos, dispostos no espaço do quarto, e o pecado do adultério. Conforme o narrador, Virgília utiliza a religião apenas como uma espécie de proteção nos momentos de medo, além de confirmar uma característica recorrente àquela sociedade. Ela representa, em determinado momento da vida de Brás, o caminho para a conquista de um lugar na Câmara dos deputados e a ascensão social da família Cubas. Assim, Virgília contrapõe-se à Eugênia, pois, enquanto a primeira conjuga os sonhos de poder econômico e de posição social, a segunda conota a simplicidade, a ausência de posses e de um lugar de destaque na sociedade. O casamento com Virgília, filha do Conselheiro Dutra, traria riqueza e emergência social e política para Brás Cubas, já o casamento com Eugênia acabaria com os sonhos de ascensão e o levaria, no máximo, a uma vida simples no campo, onde pudesse manter escondida a “flor da moita” (ASSIS, 2010, p. 575), que, embora fosse bela, era pobre e coxa e não possuía tradição familiar. Portanto, Brás atribui valores simbólicos¹¹ opostos às duas mulheres: Virgília não se configura em uma unidade semântica apenas no momento que se correlaciona com o significante “poder econômico e posição social”, mas também quando se sistematiza em “eixo oposicional” (ECO, 2000, p.21) com outra unidade semântica: Eugênia¹². Ela indica, pois, certo status social e adquire valor simbólico, o que faz com que se torne o significante de uma unidade semântica que não é tão somente a mulher, mas também riqueza, status, poder.

O trajeto de Brás é marcado, igualmente, pelo encontro e desencontro com outras personagens, na maioria das vezes, por ele consideradas como fonte de lucro ou de satisfação pessoal. Caracterizadas pelos ambientes em que vivem e pelos objetos que as circundam, essas personagens constituem índices da personalidade de Brás, como é o caso de Marcela que “gostava muito das

¹⁰ Os espaços louvados ou amados são espaços de posse, defendidos contra forças adversas, que possuem um valor de proteção e valores imaginados que se tornam dominantes (BACHELARD, 1996, p.19).

¹¹ Umberto Eco explica como a troca familiar e como a troca das mulheres pode ser considerada um processo semiótico. Elas não se constituem apenas em “corpos, com os quais os maridos mantêm relações sexuais para engendrar a prole”, logo, “todo homem não pode copular com toda mulher”, pois “existem convenções que obrigam o homem a escolher” uma ou mais mulheres, conforme regras rigorosas”. Isso acontece devido ao “valor simbólico da mulher que a opõe, no interior de um sistema, a outras mulheres,” especialmente na escolha da esposa, quando “deixa de ser apenas um corpo físico (bem de consumo) para tornar-se um signo que conota um sistema de obrigações sociais” (ECO, 2000, p. 20).

¹² “Assim, tanto no nível social quanto no funcional, o objeto, enquanto tal, reveste já função significante” e “todo fenômeno cultural pode ser estudado em seu funcionamento de artifício significante” (ECO, 2000, p.22), logo, a cultura pode ser estudada em sua integralidade também sob o ponto de vista semiótico.

nossas antigas dobras de ouro [...] juntava-as todas dentro de uma caixinha de ferro, cuja chave ninguém nunca jamais soube onde ficava; escondia-a por medo dos escravos” (ASSIS, 2010, p. 564).

O apego a antigas dobras de ouro, a objetos finos como “alfaias, espelhos, jarras, baixela, — uma linda baixela da Índia, que lhe doara um desembargador” (ASSIS, 2010, p. 564), e a posse de móveis de jacarandá¹³, de uma casa própria nos Cajueiros representam o valor que Marcela dá aos bens materiais, mas também conotam seu preço como cortesã de luxo. A visão da baixela faz mal a Brás, pois é a extensão dos amantes que ele não quer enxergar, devido ao desejo de acreditar que é o único a gozar dos prazeres que o corpo de Marcela oferece.

O defunto-autor evidencia a degradação moral de Marcela ao narrar um episódio em que, como adolescente apaixonado, não pudera presenteá-la com um caríssimo colar. Afirmando que o amor deles não precisava de estímulos materiais, pois, embora já tivesse vendido aparências, guardava a realidade para os escolhidos, Marcela, de forma sutil, induz Brás a comprar o colar. Além disso, para deixar Brás enciumado, ela lhe conta que, dois anos antes, amara o alferes Duarte, que raramente lhe dava algo de valor, pois “só lhe aceitava sem relutância os mimos de escasso preço, como a cruz de ouro, que lhe deu, uma vez, de festas” (ASSIS, 2010, p. 564). Assim, tanto o colar quanto a cruz são índices da depravação de Marcela e denunciam o fato de ser mentirosa. Apesar disso, na concepção de Brás, Marcela não é uma cortesã, e ele continua apaixonado e a presenteia com a melhor joia da cidade: um pente de marfim com três diamantes grandes encastoados, comprado na Rua dos Ourives. Essa compra gera mais um empréstimo, o derradeiro, uma vez que o pai o afasta de Marcela, embarcando-o contra a vontade em um navio para a Europa. Contudo, com a visão iluminada pela passagem do tempo, o narrador complementa que Marcela só o amou enquanto ele tinha dinheiro para manter seus luxos: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (ASSIS, 2010, p. 565). Esses quinze meses e onze contos de réis significam o valor de troca: Marcela vende seu amor a Brás e ele paga-lhe com joias e dinheiro.

Ao voltar da Europa, Brás reencontra Marcela, porém, a figura opõe-se à anterior, pois, além de perder a beleza, ela decrepita, atrás de um balcão de uma ourivesaria, já não vive em meio ao luxo, mas espera que alguém queira comprar as joias que recebera com a venda do corpo. A descrição do espaço que a circunda combina com a imagem que Brás tem dela à primeira vista, ao passar pela Rua dos Ourives:

[...] consulto o relógio e cai-me o vidro na calçada. Entro na primeira loja que tinha à mão; era um cubículo, — pouco mais, — empoeirado e escuro. Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento

¹³ Nas casas-grandes de sítio e nos sobrados, a mesa de jantar era quase sempre de jacarandá (madeira nobre das casas-grandes, igrejas, cômodas patriarcais e cômodas das sacristias). (FREYRE, 1968, p.37).

não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíam-lhe a flor das graças [...] Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? Essa mulher era Marcela. (ASSIS, 2010, p. 578-579).

O cubículo empoeirado e escuro e a figura da mulher contrastam com o brilho do diamante que adorna seu dedo: o primeiro se opõe à claridade e ao brilho do segundo; a figura disforme, grotesca, descuidada contrasta com a luminosidade e a forma da pedra – beleza polida, cuidadosamente lapidada. O contraste entre o local, sua dona e a joia remete à oposição entre as duas facetas de uma mesma mulher em momentos distintos: no primeiro, Marcela, apesar de bela, vive de forma impura e coberta de joias; no segundo, sem a beleza anterior, vive da venda de joias. A vida deforma o exterior da cortesã, e o diamante constitui o único índice que revela a Brás que é a mesma Marcela, após sofrer o processo de lapidação do tempo. Ironicamente, Brás a reencontra graças à perda do vidro de seu relógio, instrumento que mede o tempo, e que, nesse caso, une o passado ao presente. Nesse sentido, o relógio também remete ao coração de Brás, cuja paixão já fora amortizada pela ação do tempo e pelas novas experiências da Europa.

Marcela explica a Brás que recebera a loja da Rua dos Ourives de um de seus amantes e, para mantê-la, vendera tudo o que tinha. Por ironia do destino, a loja, com poucos fregueses, completa a desgraça da cortesã, transformando-se em um local decrépito como sua alma, conjugando-se o espaço à personagem, em uma extensão do ser.

Após findar seu romance com Virgília, Brás enamora-se de outra mulher, Eulália, também chamada de Nhá-Loló, que falece com dezenove anos, devido a uma epidemia de febre amarela¹⁴. Ao citar a causa da morte da moça, estabelece-se um vínculo com a realidade do Rio de Janeiro do século XIX. Dessa forma, as mulheres da vida de Brás são Marcela, o amor tresloucado da adolescência; Eugênia, a quem ele recusa o enlevo amoroso; Virgília, “um diabrete angélico” (ASSIS, 2010, p. 581) a quem dedica sua paixão, e Eulália, que a morte retira de seu caminho. O espaço que caracteriza predominantemente a cada uma delas é a casa, pois no século XIX, a vida social das mulheres¹⁵ era restrita aos espaços domésticos, às comemorações religiosas, aos teatros, e só andavam pelas ruas do Rio de Janeiro para fazer compras.

Brás encontra Eulália no Teatro São Pedro, com o pai, assistindo óperas; outras vezes, como ela morava nos Cajueiros, a acompanha à missa na capela do livramento e descem juntos o morro, “ainda nu de habitações, salvo o velho palacete do alto,

¹⁴ De acordo com o artigo da Biblioteca Virtual Adolpho Lutz, *Um lugar ao sol, doenças e epidemias no Rio de Janeiro (1850-1880)*: “Desde o tempo dos vice-reis, e mais ainda na primeira metade do século XIX, o Rio de Janeiro foi uma cidade insalubre”, acometida da primeira grande epidemia de febre amarela no período de dezembro de 1849 a 1850.

¹⁵ Aos poucos, a mulher começou a aparecer aos estranhos no Rio de Janeiro. Em 1832 um viajante ainda se queixava das casas de “muros altos, janelas pequenas e portas ainda mais estreitas” onde um estrangeiro dificilmente entraria porque “lá dentro imperavam maridos ciumentos e brutos.” Alguns anos antes, moças nem à festas de casamento compareciam, não se via mulheres da sociedade em passeios públicos ou ruas, apareceram de rosto descoberto em bailes e teatros (FREYRE, 1968, p.38-39).

¹⁶ A Rua do Ouvidor era a mais famosa, ocupada principalmente por comerciantes franceses. “Nela se encontravam damas de pouca virtude” (MAURO, 1991, p.22). “É na Rua do Ouvidor que acontecem os galanteios da classe alta, que podem, ou não, levar ao adultério de verdade” (GLEDSON, 1999, p.15).

¹⁷ Conforme a matéria Revitalização da Praça Tiradentes - site da Prefeitura do Rio, “o ponto de encontro entre atacadistas, agricultores e vendedores era um grande rocio (ou roça abandonada), a meio caminho entre o cais do porto e a zona rural” do Rio, ao largo do Morro do Castelo.

¹⁸ Em festejos públicos do tempo do Império era normal conchamar a população a acender luminárias de óleo de baleia nas ruas.

¹⁹ As ruas da Corte, desde Dom João VI, vinham se tornando as mais elegantes do Império [...]. Mas sem que a casa deixasse de ser casa e a rua de ser rua: dois inimigos”, conforme anúncio publicado no Diário do Rio de Janeiro, de 28/01/1821: “Vende-se huma preta de bons costumes, muito ágil para todo o serviço de huma casa, tem 16 annos de idade e sempre tem sido criada sem sahir á rua”. Esse anúncio revela “a diferenciação profunda que se estabelecia entre escravo de casa, ou de sobrado e escravo de rua”, o que se conservava no serviço das casas, em contato com os brancos como se fosse pessoa da família e o [...] exposto aos contactos degradantes da rua (FREYRE, 1968, p.47-48).

onde era a capela” (ASSIS, 2010, p. 620). Virgília frequenta bailes e o teatro, e é vista por Brás entrando em uma carruagem na Rua do Ouvidor¹⁶, acompanhada pelo marido. Já Marcela, Brás encontra pela primeira vez no “Rocio Grande¹⁷ na noite das luminárias”¹⁸ (ASSIS, 2010, p. 563) após a declaração da independência, em uma festa de primavera, saindo de uma “cadeirinha, airosa e vistosa, um corpo esbelto, ondulante, um desgarrar” (ASSIS, 2010, p. 563), aparência que se opõe à figura decadente da Rua dos Ourives.

As referências à independência, à noite das luminárias e à cadeirinha, um dos meios de transporte da época, contribuem para a formação do ambiente social de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Outros meios de transporte mencionados na narrativa são as seges, as carruagens, as caleças e os navios. Além dos meios de transporte, contribuem para a ambientação romanesca as cartas – que chegavam até a Europa – e os jornais, mencionados inclusive como instrumento de ativismo político. Logo, a narrativa afirma o que se passa no contexto social do Rio de Janeiro, onde a oposição entre os espaços internos e externos introduz significações. As casas eram consideradas refúgio e extensão das mulheres, e as ruas, as praças, o passeio público, locais reservados aos homens – que podiam circular por todos os espaços – e aos escravos, responsáveis pelos trabalhos de nível inferior¹⁹.

Nos encontros e desencontros de Brás pelas ruas, surge Quincas Borba, amigo de colégio, no Passeio Público. Esse reencontro é marcado por bens materiais: o dinheiro que Brás dá para Quincas, as roupas de ambos e, principalmente, o relógio, que marca as mudanças na vida dos amigos e é roubado por Quincas. Antes de encontrar com o amigo de infância, Brás passara pela Rua dos Barbonos, onde vira uma sege com um dos ministros, que também fora seu antigo colega de colégio. Ambas as passagens se articulam por uma relação de diferença: Brás encontra dois amigos de colégio, um que ascendeu socialmente, chegando ao alto cargo de ministro e utilizando uma sege como meio de transporte, outro que perdeu todos os bens e chegou ao último grau de miséria, o de mendigo, morando na rua, nos degraus da igreja.

No primeiro encontro, as roupas de Quincas causam estranheza a Brás e a descrição do narrador faz com que o leitor visualize a cena: “Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler...” (ASSIS, 2010, p. 589). Depois, reiterando o convite, o narrador prima pela enumeração dos detalhes, apelando à sensorialidade visual: “uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes, — ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho...” (ASSIS, 2010, p. 589). As vestimentas de Brás, por sua vez, causam admiração a Quincas, pela elegância dos trajés: “— O senhor trata-se, disse ele.

Jóias, roupa fina, elegante e...Compare esses sapatos aos meus; que diferença! Pudera não! Digo-lhe que se trata” (ASSIS, 2010, p. 590).

Além da indumentária, é grande o contraste dos espaços em que moram, devido à diferença social. As escadas da Igreja de São Francisco dão a Quincas certa elevação social dentro do quadro de miséria no qual vive, visto que ele não mora nas escadarias de uma igreja qualquer, mas em uma das mais ricas do Brasil, logo, não tem vergonha de convidar Brás a ir visitá-lo. Ainda, o nome da igreja possibilita a relação entre Quincas Borba e São Francisco de Assis: o santo, filho de um rico comerciante, optou pela pobreza para servir à sociedade; Quincas, também fora rico, mas, devido à perda dos bens, pretende se servir da sociedade, tendo em vista que o local onde mora é apropriado para boas esmolas, uma vez que pessoas da elite o frequentam. Constata-se que os bens materiais afastam os amigos Brás e Quincas, que pertenciam à mesma classe social. Brás vive dos bens de sua herança, e Quincas, de esmolas, contraste que os aproxima e afasta ao mesmo tempo, pois nenhum dos dois trabalha para seu sustento.

Tempos depois, um relógio, enviado por Quincas a Brás como reparação ao furto, reaproxima os dois amigos. O primeiro deixara de ser mendigo, devido a uma herança, e decide divulgar sua filosofia de vida, humanitas; o segundo decide criar um emplastro para curar a melancolia das pessoas. Dois projetos que, segundo a ambição de ambos, produziriam benesses para a sociedade, mas que de concreto nada trazem.

Além das casas e das ruas já mencionadas que marcam a vida de Brás, também há referência a outros espaços do Rio de Janeiro do século XIX: o Largo São Francisco de Paula, onde a sege o espera quando sai a caminhar até a Rua dos Ourives; a praia de Botafogo, na qual acha um embrulho com cinco contos de réis; o Hotel Pharoux²⁰, onde almoça; o Engenho Velho²¹, onde passeia com Quincas Borba. Todos são lugares reais do Rio de Janeiro, cuja menção confere verossimilhança à narrativa e contribui para a construção de sua significação. Não menos importantes do que os espaços são os objetos que os povoam, como a sege, a carruagem, o lampião da esquina, o lampião de azeite, o canapé, o espadim, a espada de Napoleão, o pente de marfim, informantes que remetem à época do Brasil Império e constroem a ambientação romanesca, além de denunciarem a reificação humana, pela insaciável busca de emergência social.

Conclusões

No processo de construção da narrativa, a menção aos espaços, inter-relacionada aos outros componentes textuais, denota a mudança de perspectiva do defunto-autor, uma vez que, após a morte, ele projeta a inversão de valores. A morte liberta-o da preocupação com as aparências e do desejo de nomeada e, por isso, a casa do Catumbi passa a ser vista sob um ângulo negativo,

²⁰ O famoso Hotel Pharoux pertenceu a um exilado político, o francês Pharoux, aqui desembarcado em 1815. “Em 1848, ele requereu a autorização para fazer melhoramentos no cais da atual Praça 15, chamada até o começo do século, Cais Pharoux” (CRULS, 1949, p.301).

²¹ O Engenho Velho, nome derivado de um antigo e vasto engenho de açúcar dos jesuítas é um pedaço da atual Tijuca. A partir do século XVIII, a especulação imobiliária “retalhou a propriedade para dar lugar a belas chácaras. Machado, apesar de considerar o bairro pouco indicado para morada devido à lonjura”, achava-o excelente para passear com suas “casuarinas sombreando as chácaras” (GLEDSON, 1999, p.78).

atrelada apenas ao desejo de elevação social e ao poder econômico. Por outro lado, o cemitério, que é extensão da morte, passa a se configurar como espaço positivo, de libertação dos engodos e da falsidade. A velha prataria, as grandes jarras da Índia, as toalhas de Flandres, os castiçais e arandelas, vistos sob nova luz, mostram o desejo da família de aparentar uma tradição que não possuem. Já o escravo Prudêncio representa a crítica social machadiana ao problema da escravidão e à sociedade que considerava os negros como meros objetos.

Ao passar da vida para a morte e dispor da possibilidade de julgar seus atos pela escrita das memórias do além-túmulo, Brás atinge um discernimento tal que já não observa apenas a si próprio, mas a toda a sociedade. Portanto, a morte possibilita ao narrador a avaliação de suas atitudes e de sua forma de ser, libertando-o da hipocrisia humana e permitindo a revelação do que ele fora em vida, pois “se o conhecimento pessoal passa pela mediação de outrem, é preciso alcançar a experiência da alteridade para redimir o eu” (SARAIVA, 2009, p.46).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis recorre aos objetos e aos espaços que compõem a vida urbana para não só compor costumes e hábitos do Primeiro e do Segundo Império, mas também para mostrar a valorização dos bens materiais e da posição social em detrimento da valorização do ser humano. Essa atitude de denúncia é referida por Augusto Meyer ao afirmar que “o grande tema nos romances de Machado é a ‘alta sociedade’ carioca no Império e nos primeiros anos da República [...]. Se não houve propósito particular de fazer crítica social de sua parte, ela decorre do próprio espírito crítico em seu conjunto” (1964, p.170).

Consequentemente, a análise aqui efetuada comprova que Machado de Assis não é um romancista sem paisagem, sendo possível contestar comentários de críticos como Augusto Meyer que afirmam que ele “Não pintou (...) o Rio do seu tempo, nem a gente, nem o ambiente do seu tempo, senão para poder mais livremente cultivar a sua paixão da análise psicológica, desabafo indireto e velado, às vezes inconsciente, do seu pessimismo.” (Apud Luciano Trigo, p. 79).

Contestando a afirmação de Augusto Meyer, mas complementando-a, pode-se afirmar que o trabalho de Machado com a espacialidade não consiste em revelar paisagens, mas revelar a vida da sociedade da época, inscrita na ficção por meio da composição minuciosa dos elementos espaciais, aliada ao discurso aliciante do narrador.

Conforme Marta de Senna (2008, p.74), “Machado de Assis fascinou contemporâneos e os que até hoje lêem sua obra pelo modo como se apropriou do Rio de Janeiro em suas narrativas”. Mas como as imagens da espacialidade exprimem “condições ético-existenciais; situações socioculturais; estados emocionais diversos em momentos diferenciados da vida das personagens”

(SENNA, 2008, p.74), elas igualmente expressam o posicionamento crítico do autor. Portanto, a análise da significação das referências espaciais no romance permite concluir que Machado de Assis revela a sociedade imperial do Rio de Janeiro do século XIX por meio do encontro entre fantasia e realidade, instaurando uma acurada crítica social sobre o seu tempo.

Abstract

The literary text, such as artistic expression, refers to the historical context in which it was produced. Accordingly, spatial references contribute to install textual verisimilitude and translate symbolic significations, expressing rites and social values. This article investigates the meaning that references to objects and spatiality, present in Memórias Póstumas de Brás Cubas, introduced in the novel of Machado de Assis, allowing to infer aspects of Carioca society of the late Nineteenth and also axiological positions connoted by them. From the analysis, we conclude that Machado de Assis is not merely a descriptor of scenarios, but an accurate critical, to enlist the city of Rio de Janeiro in his novel, stands in front of his socio-historical context and assesses it.

Keywords: *Literature; Machado de Assis; Memórias Póstumas de Brás Cubas; urban space.*

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *Romances completos*. Porto Alegre: Pradense, 2010
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade*. Vol. I. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro. São Paulo: José Olympio Editora, 1949.
- DOENÇAS e epidemias no Rio de Janeiro. Biblioteca Virtual Adolpho Lutz. Disponível em: http://www.bvsalutz.coc.fiocruz.br/html/pt/static/trajetoria/volta_brasil/busca_doenca.htmAcesso em 25 jun. 2011.
- ECO, Umberto. Limites naturais: o umbral superior – duas hipóteses sobre cultura. In: *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectivas, 2000.

- ESPADIM. Galeria virtual : *Armas que não fazem guerra*. Museu Histórico Nacional. <http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria24/mh-g24a013.htm> Acesso em 2 jun. 2011.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 2. ed.
- FREYRE, Gilberto. *Introdução à história da sociedade patriarcal do Brasil. Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968. 4. ed. 1º tomo e 2º tomo.
- GLEDSON, John, CARRER, Aline; MENEZES, Pedro da Cunha e. *Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 1999.
- MAURO, Frédéric. *A vida cotidiana: O Brasil no tempo de D. Pedro II (1831-1889)*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1991.
- MAYER, Augusto. O romance machadiano. In: *A chave a máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.
- MOLES, Abraham A.; BAUDRILLARD, Jean; BOUDON, Pierre; LIER, Henri Van; WAHL, Eberhard. Objeto e comunicação. In: *Semiologia dos objetos: Seleção de ensaios da Revista "Communications"*. Petrópolis, R.J., 1972.
- REVITALIZAÇÃO da Praça Tiradentes. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_revitalizacao_pcatiradentes.shtm. Acesso em 08 jun. 2011.
- SARAIVA, Juracy Ignez Assmann. *O Circuito das Memórias: Narrativas Autobiográficas Romanescas de Machado de Assis*. -2. ed. - São Paulo, Edusp, 2009.
- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. 2. ed.
- TRIGO, Luciano. *O viajante imóvel*. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. São Paulo: Record, 2001.