

O imigrante Português: representações na literatura brasileira

Leila Medeiros de Menezes*

O Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houve de mau na nossa sociedade. (EÇA DE QUEIRÓS)

Pus a nu as chagas daqueles que vivem mais abaixo. Minha obra não é obra de partido e de propaganda: é uma obra de verdade. (EMILE ZOLA)

A opção por iniciarmos nossas reflexões a partir de dois fragmentos de obras de Zola – representante maior da literatura naturalista mundial e Queirós – representante da literatura realista em Portugal prende-se ao fato de os mesmos serem considerados referência para dois grandes nomes da literatura naturalista e realista brasileira, quais sejam: Aluísio de Azevedo e Machado de Assis, respectivamente.

Em se tratando de uma comunicação que se propõe promover o diálogo da história com a literatura, tornam-se necessárias algumas considerações a respeito do movimento literário que dará o tom às nossas reflexões.

O Realismo surge na França, na segunda metade do século XIX, com a publicação do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1857. Em Portugal, o realismo toma corpo com a publicação do romance *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queiros, no ano de 1875. O Naturalismo, radicalização do Realismo, surge com a publicação do romance *Thérèse Raquin*, de Émile Zola, em 1867.

No Brasil tais movimentos evidenciam-se a partir da publicação de duas obras que serão o foco de nossa análise: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis e *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, representando respectivamente o Realismo e o Naturalismo na literatura brasileira.

O Realismo caracteriza-se basicamente por alguns pressupostos: objetivismo, como uma negação ao subjetivismo romântico – vê-se o mundo como ele é, com todas as suas mazelas e contradições; materialismo, como negação do sentimentalismo característico do período anterior, o período romântico da literatura; observação e

* Leila Medeiros de Menezes – Mestre em História política pela UERJ. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

análise de fatos do cotidiano, preocupação com o tempo presente, com a contemporaneidade – exatidão para localizar o tempo e o espaço; descrições minuciosas que dão “veracidade” aos fatos narrados; uma dose de ironia em relação ao comportamento humano.

O fio narrativo do realismo é conduzido pela análise psicológica de determinadas personagens; evidenciando-se, assim, toda uma crítica à sociedade, em relação ao comportamento humano. Segundo Coutinho,

O Realismo retrata a vida contemporânea. Sua preocupação é com homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e fracassos da vida do momento. Esse senso do contemporâneo é essencial ao temperamento realista, do mesmo modo que o romântico se volta para o passado ou para o futuro. Ele encara o presente, nas minas, nos cortiços, nas cidades, nas fábricas, na política, nos negócios, nas relações conjugais, etc. Qualquer motivo de conflito do homem com seu ambiente ou circunstâncias é assunto para o realista. (COUTINHO, 1999:10)

Visto dessa maneira, podemos considerar o romance realista como obra documental, uma vez que pode ser “lido” como o retrato de uma época. É nesse ponto que o diálogo história-literatura encontra seu ancoradouro em nossas reflexões.

A comunicação se propõe, então, a tomar o olhar desses dois escritores realistas – Machado e Azevedo - a respeito da imigração como “um problema histórico a ser explorado e analisado”; constituir-se-ão o *corpus* de nossas análises. A conjuntura na qual ocorreu a chamada Grande Imigração foi também aquela na qual o realismo consagrou-se como movimento literário em território brasileiro. Como não podia deixar de ser, a imigração foi pano de fundo e, muitas vezes, tema central na pena de muitos escritores brasileiros, nos diferentes momentos do realismo.

Nas duas obras o imigrante assume papel fundamental no cotidiano da vida urbana. Suas ações e relações podem ser consideradas verdadeiros instantâneos da cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, transformando-se em autênticas crônicas de costumes.

Objetivamos analisar de que forma os imigrantes portugueses, inseridos em diferentes classes sociais, foram representados na “realidade” da vida – caminhos e descaminhos – que teciam em terras estrangeiras.

Propomos uma análise enunciativa, referenciada na Análise do Discurso francesa, com base nos trabalhos de Dominique Maingueneau e Patrick Charraudeau, a fim de que possamos identificar e problematizar as diversas vozes de imigrantes que habitam esses enunciados, bem como as cenografias por eles produzidas, que atuam significativamente na produção de múltiplas identidades. Estabeleceremos, assim, o diálogo entre História e Literatura.

Discutiremos o primado do interdiscurso (MAINGUENEAU, 2005), conceituação na qual o autor aprofunda a questão da heterogeneidade enunciativa. Pretendemos a partir deste conceito, desdobrar questões acerca da alteridade e da produção de identidades. Cremos pertinente também, recorrer às reflexões do mesmo autor sobre cenografias, pensando de que maneira os enunciados são encenados, ou ainda, quais cenas são postas em jogo quando os discursos são produzidos.

Torna-se necessário esclarecermos, de início, que compartilharemos da idéia de que a linguagem é uma forma de ação no mundo e não somente uma dimensão onde este seria refletido (BAKHTIN,2004). Partindo de tal premissa, vislumbramos na linguagem uma dimensão transformadora, fator que nos levou a privilegiar o âmbito discursivo a fim de problematizar a questão do imigrante na literatura brasileira.

Queremos também pontuar nossa filiação ao princípio dialógico da linguagem (BAKHTIN, 2004), ou seja, um discurso caracteriza-se essencialmente pela presença do outro em seu interior.

Identificar a presença desse outro, ainda que invisível, no interior de todo discurso, torna-se necessário, visto que como destacamos anteriormente, esta é a condição primeira do interdiscurso, o que revela uma relação de alteridade.

Nossa própria hipótese do primado do interdiscurso inscreve-se nessa perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, que amarra, em uma relação inextricável, o Mesmo do discurso e seu Outro. (MAINGUENEAU, 2005:33)

Com isso a noção de alteridade assume papel de destaque nas análises enunciativas, visto que é somente através do outro que constituo meu lugar de fala. As identidades, por sua vez, constituem-se ao longo do tempo em relação com o seu outro. Como afirma Maingueneau, é essencialmente pela sua constante relação com o outro que uma formação discursiva define a sua identidade (MANGUENEAU, 2005).

Nas nossas reflexões, utilizaremos outro conceito da Análise do Discurso, que cremos pertinente para a discussão do nosso *corpus* – o conceito de cenografia. Por cenografia compreenderemos não o recorrente significado do termo, mas sim sua apropriação e conceituação feita pela Análise do Discurso. Sob esse prisma o texto é concebido não como um conjunto de signos inertes, ao contrário é visto como o rastro de um discurso em que a fala é encenada (MAINGUENEAU, 2001: 85).

Como veremos mais adiante, a noção de cenografias, colabora em nossas análises, bem como em nossas reflexões, pois, como afirma Maingueneau, “/.../ todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima.”(MAINGUENEAU, 2001:86) As personagens das narrativas ao produzirem uma determinada cenografia vão, sem dúvida, legitimar seus caminhos, tendo em vista que os enunciados ao serem elaborados produzem cenas que os legitimam. Como veremos, *O Cortiço* é a expressão dessa legitimação.

Na articulação entre as coordenadas constitutivas do discurso, quais sejam: enunciador, interlocutor, lugar e tempo, Podemos identificá-las como sendo um EU que se dirige a um TU num determinado AQUI (lugar = topografia) e AGORA (Tempo = cronografia) (MAINGUENEAU, 1997).

Trabalhar com a obra literária nos permite iluminar, ou, fazendo uma analogia com DUBY, arejar as fontes históricas, desvendando os mecanismos de funcionamento da sociedade. Tomando emprestadas as palavras de Antonio Candido, referindo-se a Aluísio de Azevedo, na obra *De cortiço a cortiço*, temos que “todas as vezes que um grande artista nasce é como se o mundo fosse criado de novo, porque nós começamos a enxergá-lo como ele o mostra.” (CANDIDO, 2001: 15) Assim, a literatura assume aquele caráter documental ao qual já nos referimos anteriormente.

No romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, a própria cidade do Rio de Janeiro torna-se uma personagem, bem como o cortiço também o será. Na narrativa, são denunciadas as transformações ocorridas na paisagem urbana da cidade, com a substituição da mão de obra escrava pela força de trabalho dos imigrantes, em especial do imigrante português. No percurso narrativo, as figuras humanas vão tecendo um painel da sociedade, formada por diferenças e diferentes: portugueses recém chegados, lavadeiras, policiais, operários, capoeiristas mulatos, brancos empobrecidos.

O imigrante português é retratado no romance, através de dois protagonistas concorrentes: Miranda e João Romão. Os dois vão representar duas facetas do comportamento humano e de posição na sociedade. O primeiro (Miranda) “negociante português, estabelecido na Rua do Hospício com uma loja de fazendas por atacado” (AZEVEDO, 2010: 17), representa o comerciante bem sucedido, vai fixar residência ao lado do cortiço, em um sobrado aristocrático.

Justamente por essa ocasião vendeu-se também um sobrado que ficava à direita da venda, separado desta apenas por aquelas vinte braças; de sorte que todo o flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as suas nove janelas de peitoril. Comprou-o um tal Miranda... (AZEVEDO, 2010: 17)

O segundo, João Romão, um ganancioso comerciante de secos e molhados, uma dentre as várias atividades que exercia com o propósito de acumular riqueza, de origem portuguesa, andava sempre “em mangas de camisa, tamancos, sem meras, olhando para todos os lados, com o seu eterno ar de cobiça, apoderando-se, com os olhos, de tudo aquilo de que ele não podia apoderar-se logo com as unhas”. Possuía também uma pedreira, uma taverna e um terreno razoável, onde foram construídas “casinhas” de baixo custo para alugar; tais “casinhas” (num total de noventa e cinco) foram o ponto de partida do grande cortiço de São Romão. Na entrada principal fora colocado um grande portão que encimava uma tabuleta amarela, onde podia ser lido: “Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras” (AZEVEDO, 2010: 26).

“Não obstante, as casinhas do cortiço, à proporção que se atamancavam, enchiam-se logo, sem mesmo dar tempo a que as tintas secassem. Havia grande avidez em alugá-las; aquele era o melhor ponto do bairro para a gente do trabalho” (AZEVEDO, 2010:25-26) E o cortiço passa a se fazer presença marcante na narrativa, a partir daí, pouco a pouco vai-se personificando.

Podemos considerar João Romão como a metáfora do lucro a todo custo, “... tudo o que rendia a sua venda e mais a quitanda, que usurpou de sua companheira, seguia direitinho para a caixa econômica e daí então para o banco” (AZEVEDO, 2010: 15). Seu principal objetivo é o enriquecimento, não medindo consequências para os seus atos, “possuindo-se de tal delírio de enriquecer que afrontava resignado as mais duras privações” (AZEVEDO, 2010:11), a ponto de dormir sobre o balcão da própria venda, utilizando um saco de estopa cheio de palha como travesseiro.

João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro de Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.

Miranda não se conformava em “ter um cortiço debaixo de sua janela”, declarava que aquele malvado, o João Romão, havia “estragado” sua casa e tirado o sossego dele e da sua família. “Travou-se então uma luta renhida surda entre o português negociante de fazendas por atacado e o português negociante de secos e molhados”. (AZEVEDO, 2010: 22)

O cortiço, localizado no bairro de Botafogo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro, acaba por se projetar na obra mais do que as próprias personagens humanas, assumindo caráter de centralidade narrativa: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo”. (AZEVEDO, 2010: 40) Dessa forma, transforma-se em organismo vivo, personificando-se, sendo muitas vezes tratado como personagem.

Os tanques de lavar roupa, nesse organismo, tornam-se seu coração, nele pulsando encontros, desencontros, brigas e conciliações: “Daí a pouco, em volta das bicas, era um zum-zum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” (AZEVEDO, 2010: 40). Mais do que tudo, é um microcosmo urbano, onde se encontram as principais nacionalidades estrangeiras presentes na capital federal.

O fragmento de texto que se segue, ilustra bem a centralidade assumida pelo cortiço na obra de Azevedo:

E durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia, ganhando forças, socando-se de gente. E ao lado o Miranda assustava-se, inquieto com aquela exuberância brutal de vida, aterrado defronte daquela floresta implacável que lhe crescia junto da casa, por debaixo das janelas, e, cujas raízes, piores e mais grossas do que serpentes, minavam por toda parte, ameaçando rebentar o chão em torno dela, rachando o solo e abalando tudo. (AZEVEDO, 2010: 27)

O cortiço aqui é objetivamente comparado a uma estrutura biológica que determina o caráter moral de seus moradores; a narrativa nutre-se das marcas básicas do realismo, como bem explicitam Zola e Queirós citados na epígrafe. Em síntese: por a nu as chagas dos desprivilegiados ou, lembrando Queirós, revelando a “*anatomia do caráter*”.

Além das personagens citadas: Miranda e João Romão, podemos chamar a entrar em nosso campo de análise um outro imigrante português, trata-se de Jerônimo. Operário que consegue se empregar na pedreira de João Romão. Ele e sua esposa Piedade, também portuguesa, mudam-se para o cortiço.

Sua trajetória vai diferenciar-se da trajetória de João Romão. Enquanto esse enriquece inescrupulosamente como nos diz Azevedo: “Desde que a febre de possuir se apoderou dele totalmente, todos os seus atos, todos, fosse o mais simples, visavam um interesse pecuniário. Só tinha uma preocupação: aumentar os bens”. (AZEVEDO, 2010: 24); aquele degrada-se continuamente, cultivando a preguiça e os prazeres da carne. Jerônimo começa a apresentar mudanças de caráter e de postura, a partir do momento em que se encanta por Rita Baiana, beleza máxima daquele aglomerado. Aquele português trabalhador e honesto, pouco a pouco, vai se transformando em um verdadeiro malandro e preguiçoso, abasileirando-se, conforme posicionamento de época.

Rita Baiana era uma mulata de sangue quente que mudou a cabeça e os valores de Jerônimo, fez com que ele abandonasse seus princípios, a ponto de brigar com Firmo, namorado de Rita, esfaqueando-o. Firmo é internado em um hospital e quando recebe alta, Jerônimo, junto com uns “amigos” vai ao cortiço vizinho, o “Cabeça de Gato”, e mata Firmo a pauladas, tornando-se assassino.

Os dois cenários que se evidenciam na obra – o cortiço, onde vivem os pobres coletivamente, e o sobrado do comerciante Miranda e sua família – acompanham, pelo avesso, a expansão da área urbana do centro do Rio, em direção à zona sul da cidade.

A descrição abaixo ilustra bem a explosão imobiliária e o crescimento da cidade naquele momento:

Entretanto, a rua lá fora povoava-se de um modo admirável. Construía-se mal, porém muito; surgiam chalés e casinhas da noite para o dia; subiam alugueis, as propriedades dobravam de valor. Montara-se uma fábrica de massas italianas e outra de velas /.../. Abriam-se novas tavernas; nenhuma, porém, conseguia ser tão afreguesada como a dele [João Romão].
(AZEVEDO, 2010:24)

A cenografia urbana em *O Cortiço* permite que ousemos caracterizar a obra como um romance de cenário e localização tipicamente cariocas. Percebemos claramente flagrantes da cidade e da sociedade em franco processo de transformação, onde a malha urbana cresce continuamente e o afluxo de imigrantes, com destaque para portugueses, italianos e espanhóis, torna-se massiva, como pode ser observado pelos números fornecidos pelo Censo de 1890. Podemos, por fim, ousar trazer para o espaço urbano o contraste da casa grande e senzala, nas cenografias dicotômicas do cortiço e do sobrado.

Passaremos a nos ocupar agora da obra de Machado de Assis. O autor, ao contrário de Azevedo, que deixa a nu as relações sociais, em sua fase realista, apresenta mecanismos sutis de funcionamento da sociedade. Desnuda, por meio de alegorias, as engrenagens de funcionamento da sociedade da cidade do Rio de Janeiro do século XIX.

Filho de pai brasileiro, mulato e pintor de parede, e mãe portuguesa da ilha dos Açores, lavadeira de profissão, Machado, menino pobre que viveu no Morro do Livramento, zona central da cidade do Rio de Janeiro foi privilegiado por sua inteligência, vendo na literatura a oportunidade de ascensão social. A dedicação constante aos estudos, em especial aos estudos históricos (sua biblioteca particular pode comprovar esse seu veio), e à atividade de escritor garantiu-lhe um caminhar seguro em sua trajetória. Casou-se com Carolina Xavier de Novais, portuguesa culta e sua grande incentivadora. Portugal é presença marcante em sua vida e sua obra. Preocupado e comprometido com o seu tempo, dedica-se a analisar a psicologia humana, revelando, em suas obras realistas, a fronteira entre a loucura e a lucidez; a ironia social e política.

A genialidade Machadiana se revela, no conjunto de sua obra, pelas muitas inovações nas tramas narrativas. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra inaugural do Realismo brasileiro, Machado subverte os pressupostos narrativos, quando faz uso da metalinguagem, comentando a própria construção do texto com o leitor, promove, assim, o diálogo do narrador com o leitor, quase que orientando sua leitura: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo, vá direito à narração” (MACHADO, 2010: 65); quando inverte a ordem cronológica dos fatos, manipulando o tempo e rompendo com a linearidade da narrativa de forma exemplar: “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro /.../

e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci”. (MACHADO, 2010: 72). No caso especial de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o narrador-personagem decide começar a escrever suas memórias pela sua morte. A dedicatória do seu memorial é bem esclarecedora a esse respeito: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (MACHADO, 2011, dedicatória)

É o próprio narrador que se coloca em dúvida por não saber se é ‘um defunto-autor’ ou ‘um autor-defunto’: “Algum tempo hesitei se deveria abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (MACHADO, 2010: 55). Decidiu, então, por iniciar pela sua morte, rompendo com a linearidade narrativa e se assumindo como ‘defunto-autor’.

Iniciaremos nossas reflexões, chamando o próprio Machado para apresentar sua personagem maior:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de ‘rabugens de pessimismo’. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter os seus labores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (MACHADO, 2010:52)

Essas ‘rabugens de pessimismo’, pontuadas de deliciosa e ácida ironia, fazem de Brás Cubas um crítico exemplar da sociedade do seu tempo. Machado, mais do que qualquer outro escritor, alinhava em sua obra a intenção latente de revelar, através de alegorias contundentes, os mecanismos de funcionamento da sociedade carioca do século XIX, marcada por profundas transformações.

Brás Cubas abre as suas Memórias dirigindo-se ao leitor:

/.../ Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá do outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus. (MACHADO, 2010: 53)

A narrativa de Machado é profunda e sutil. O romance é escrito “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Faz uso constante da ironia para desnudar as relações que se estabelecem na sociedade, suas personagens vão pouco a pouco retirando as máscaras até revelarem sua verdadeira natureza. Nesse aspecto, a personagem Brás Cubas torna-se exemplar. Em sendo um ‘defunto-autor’, lá na eternidade, não precisa mais ter escrúpulos nas revelações, pode ser absolutamente franco e sincero. São palavras do ‘defunto-autor’:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirto que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo. (MACHADO, 2010: 103)

Machado utiliza-se de metáforas bastante expressivas – “trapos velhos, rasgões, remendos” – para falar-nos e revelar-nos a hipocrisia que perpassa as relações sociais. Brás Cubas, lá do além-túmulo, assume posição segura e confortável. E continua nosso memorialista: “O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude logo que pisamos o território da morte /.../” (MACHADO, 2010: 103) “Que diferença! Que desabafo! Que liberdade!” Do lado de lá, não há censura, não há limites, não há o “olhar agudo e judicial” da sociedade. Pode-se ‘sacudir’ tudo fora, pois já ‘não há plateia’, não há ‘juízo’

A hostilidade ao imigrante lusitano aparece representada na obra através da personagem Marcela, primeira paixão de Brás Cubas.

A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-mo ela mesma, (grifo nosso) num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado em Madri. (MACHADO, 2010: 85)

No fragmento, fica claro que há controvérsia com relação à origem de Marcela. Ela se declara espanhola talvez para fugir da hostilidade ao seu povo, situação latente e, por vezes, aparente na sociedade carioca à época, mas na verdade é de nacionalidade portuguesa. Tais contradições a respeito de suas origens vão se revelando pouco a pouco

na seqüência narrativa, a exemplo podemos destacar o momento em que Brás convida Marcela a ir com ele para Coimbra, a estudo, por determinação de seu pai:

- *Não posso – disse ela com ar dolente - , não posso ir respirar aqueles ares, enquanto me lembrar de meu pobre pai, morto por Napoleão...*

- *Qual deles: o hortelão ou o advogado?*

Marcela franziu a testa, cantarolou uma seguilha, entre dentes; depois queixou-se do calor e mandou vir um copo de aluá.

Na verdade, sua atitude demonstra claramente que tentou fugir do assunto. Marcela seria tomada como espanhola, segundo Facioli, por mais um capricho de ‘defunto-autor’. O fluxo de portugueses na cidade do Rio de Janeiro aumentou sobremaneira após a extinção do tráfico negreiro, transformando a composição demográfica da cidade, dessa forma, aumenta também a hostilidade popular contra esses imigrantes. (v. CHALOUN e PEREIRA, 2006: 7 e VITORINO, 1999).

A personagem é prostituta de luxo, porém tal entendimento não está expresso claramente na superfície do texto, mas sim no subtexto, nas entrelinhas. É através da ironia e do eufemismo que nos deparamos com tal revelação – Marcela ‘não possuía inocência rústica’ nem ‘escrúpulos’, não entendia a ‘moral do código’. É Brás quem faz a revelação máxima, com suave ironia: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos”. (MACHADO, 2010: 89)

A verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga do dinheiro e dos rapazes. (MACHADO, 2010: 85)

Na obra, podemos considerar o aqui (Brasil) e o lá (Portugal) cenografias referenciadas metafórica e alegoricamente. Tempos nos quais o realismo assumia a missão de descrever o cotidiano social brasileiro.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

AUTHIER-REVVUZ, Jaqueline. *Heterogeneidade(s) enunciativa(s)*. Cadernos de Estudos Lingüísticos, Campinas, n.19, p 25-42,jul/dez.1990.

AZEVEDO, Aluísio, *O Cortiço*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010;

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHALOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. São Paulo: CULTRIX, 2006.
- COUTINHO, Massaud. *A análise literária*. 11ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- DAHER, Del Carmen. Uma análise lingüístico-discursiva do pronunciamento de Getúlio Vargas aos trabalhadores em 1º de maio de 1938. *Matraga*, vol.14, n. 20. Rio de Janeiro, jan. / jul. 2007.
- FACIOLLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação de Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankim, 2002.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Pontes, 1997.
- VITORINO, Artur. “Escravidão, proletário e a greve dos compositores tipográficos de 1858 no Rio de Janeiro”. *Cadernos AEL: Sociedades operárias e mutualismo. Campinas: UNICAP / IFCH, v.6, n. 10/11, 1999.*)