

DIALOGISMO DOS MORTOS: NARRATIVA PÓSTUMA DE BRÁS CUBAS

Augusto Rodrigues da Silva Junior*

Resumo: A fusão da gargalhada desfigurante com uma negatividade cética discute o que há de mais significativo para o homem: a existência. A morte romanceada dialoga com a catábasis homérica, com a sátira menipéica e manifestações seculares, incluindo o conto “Bobók”, de Dostoiévski (XIX). A imagem de cadáveres falantes, em que o homem se reconhece no que tem de mais vicioso e irrevogável, revela o cosmopolitismo da miséria humana. Essa “anti-identidade”, confrontando o vazio e o silêncio do fim, tem a função cínica de quem sabe que morre. O objetivo deste trabalho é analisar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, convergindo liminarmente fantasia e realidade no mesmo sepulcro literário. A comparação com o texto do escritor russo permite perceber como Machado rompeu com os limites do *romance usual* e anunciou uma linguagem galhofeira e melancólica capaz de decompor as eternas contradições humanas.

Palavras-chave: Morte. Cinismo. Machado de Assis. Memórias póstumas. Dostoiévski. Bobók.

Abstract: The blending of a disfigured burst of laughter with a sceptical negativity clearly evinces what is the most meaningful thing for man: existence itself. A romanticized *Death* dialogues with a homeric *catabasis*, with a “menipéica” satire and with centurial manifestations, including Dostoiévski’s tale “Bobók” (19th century) – there is the image of talking corpses, in which man recognizes himself as being something vicious and irrevocable, revealing the cosmopolitism of human misery. This “anti-identity” that links the emptiness to the silence of death itself, has a cynical function for those who know they are dying. The aim of this work is to analyze *Memórias Póstumas de Brás Cubas* through the convergence of illusion and reality at the same literary sepulchre. The comparison with the Russian writer’s text helps us understand how Machado de Assis broke up the limits of the typical novel of that period and introduced a playful and melancholic language, able to decompound the eternal human contradictions.

Keywords: Death. Cynicism. Machado de Assis. Posthumous Memories. Dostoiévski. Bobók.

Para analisar *Memórias póstumas, de Machado de Assis*, faremos uma leitura do conto *Bobók*, de Dostoiévski, obras escritas na segunda metade do século XIX e que revelam idéias, em lugares diferentes, e demarcam posições na periferia literária ocidental. Em literaturas que se formavam e se firmavam à roda dos padrões europeus ocidentais, é peculiar o fato de autores utilizarem defuntos tagarelas para construir suas narrativas.

Os estudos sobre morte fazem parte de questões muito atuais no campo das ciências humanas e da literatura. No âmbito da literatura comparada, a aná-

* Doutor em Literatura Comparada pela UFF – Universidade de Brasília

lise de obras que representam mortos falando traz uma novidade fundamental: permite perceber uma unidade orgânica, uma percepção carnavalesca do mundo e a expressão contínua de uma liberdade artística que difunde arte, discurso e finamento no mesmo conjunto narrativo. Tais peculiaridades demonstram que Machado de Assis criou um modelo artístico novo nesse conjunto, pelo fato de escrever um romance em que o próprio defunto é o autor.

Essa morte tagarela dialoga com a catábasis homérica, com a sátira menipéica, com o banquete alegre dos velórios medievais, com o decesso ambivalente e abundante em Rabelais e com as mais diversas manifestações na modernidade: *Diálogos dos mortos*, de Fénelon, por exemplo. No campo da prosa romanesca do século XIX, o conto *Bobók* funciona como contraponto para a análise desse livro na periferia da existência. O trespasse, acompanhado do riso e da melancolia, renova o espaço de estranhamento: a tagarelice, quando hipocondríaca, adverte que tudo perece; quando galhofeira, anuncia uma segunda existência no reino utópico da libertinagem transfiguradora do mundo. Em confluência, elas apontam para a efemeridade humana e confrontam o silêncio que resta depois do fim. Machado de Assis, no prólogo da 3ª edição, apresenta-se como leitor do defunto autor: “que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 512).

Façamos uma análise do texto russo iluminado pela narrativa brasileira e passemos, posteriormente, para a análise do universo machadiano de um defunto autor.

Dostoiévski escreveu em 1873 uma instigante sátira menipéica da modernidade: “Bobók” (2005). Ela serve de contraponto para a análise de *Memórias póstumas* pela proximidade temporal e pelo fato de o livro de Machado ser uma das obras mais significativas no âmbito da representação da morte. Textos escritos em países periféricos (pensando na hegemonia cultural-econômica européia até o século XIX) que revelam algo significativo no campo do imaginário: além de emprestar ares universais, a morte surge como possibilidade de voz e como percepção cosmopolita da realidade e das respectivas literaturas locais.

Objetivamente, o conto russo é a narrativa de um dia qualquer na vida de “uma pessoa”. Ivan Ivanitch, o personagem vivo, conta a história. Mas um jogo no prefácio não permite atribuir exatamente a ele a autoria criativa. Formalmente o conto se divide em cinco partes com asteriscos (***). Em linhas gerais, ele começa centrado nos conflitos pessoais e filosóficos do personagem;

depois, ele ouve uma conversa entre mortos no cemitério. A primeira parte lança índices de enformação do narrador: elementos de ebriedade, loucura, farsa literária, autoconsciência e autoria integram uma preparação do leitor para acompanhar, de forma dramática, os barulhentos defuntos.

O prólogo, por sua vez, explica menos e disfarça mais. Um comentário rápido sobre a publicação: “Desta vez eu publico as ‘Notas de uma pessoa’. Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.15). Traços menipéicos e autoconsciência se anunciam: um homem surge como editor de outra pessoa e simplesmente avisa ao leitor que não se responsabiliza pelo que foi publicado. Além da liberdade sepulcral, a liberdade literária duplica a polêmica. O texto tem um tom confessional extremamente demarcado e sua última frase denota justamente o anseio de levar ao jornal um texto que relatasse o que foi ouvido das covas. Uma tirada metalingüística fecha o intróito: “Acho que não é necessário nenhum prefácio” (*Idem*, 2005). Deduzindo isso, o leitor adentra no conto com o seguinte subtítulo: NOTAS DE UMA PESSOA. Nada mais impessoal e instigante do que essa anúncio evasiva. Um prefácio para isentar-se, um título que não intitula nada, um homem que delira, mortos que falam...

Consciente de que o conto “está” publicado em um jornal, esses artificios introdutórios fazem parte de uma estratégia, pois “Bobók” é uma resposta à crítica ao romance anterior de Dostoiévski (*Os demônios*). Segundo Bezerra (2005), foi uma via artística para polêmicas literárias russas e ataques sofridos pelo autor. Sem entrar nessa questão, nos concentraremos naquilo que ela tem de disfarce literário e que incide nessa longa tradição de defuntos tagarelas, prática universal que polemiza com as contradições e fragilidades do ser humano. A negação de assumir exatamente quem escreve, o fato de o personagem “nunca estar sóbrio” (tradição homérica e rabelaisiana), ser chamado de louco, escritor medíocre e co-participante da vida jornalística o aproximam dessa tradição. Ambos são dados a delírios e filosofices, tiveram pretensões literárias que não se realizaram efetivamente (segundo eles) e estão ligados à morte risível. As histórias são contadas de um “cemitério”. A diferença é que o primeiro está vivo, e o segundo está morto.

O conflito do personagem com suas publicações ínfimas, suas traduções de livros medíocres, seu estilo cada vez mais truncado são marcas pessoais e, ao mesmo tempo, discussão autoconsciente do estilo do conto (que o leitor tem em mãos). Aliás, o comentário do amigo que o visitou (mesmo artifício

utilizado por Cervantes para não assumir o prólogo do seu *Quixote*) serviria perfeitamente ao estilo difuso de *Memórias póstumas*: “Teu estilo, diz ele, está mudando, está truncado. Truncas, truncas, e sai uma oração intercalada, após a intercalada vem outra intercalada, depois mais alguma coisa entre parênteses, depois tornas a truncar...”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.18). Esse estilo fragmentário, algo entrecortado, define exatamente a opção difusa de relativizar idéias e deixar que outros falem. O artifício de falar algo que alguém disse aponta para a forma dialógica de Dostoiévski percebida por Bakhtin (2002b). No espaço curto do texto e na situação solitária de Ivan os diálogos com os vivos se dão apenas na lembrança (o “não” do editor – p.16); (o conhecido que fala sobre ele – p.21). Seu contato com os vivos reside no espaço-tempo do enterro e posterior afastamento.

Ivan Ivanitch discute razão e loucura fazendo uma crítica ferina àqueles que julgam “racionalmente”. Questionando a subjetividade desse “enquadramento” sobre quem seria louco ou quem seria normal, o narrador-personagem integra-se à tradição menipéica, herdada de Erasmo, que tem seus correlativos machadianos na situação ambígua do amigo Quincas Borba e que foi transformado em fábula moral científica em “O Alienista”. Além da morte, a loucura e a bufonaria são práticas cínicas de desfigurar a moeda dos preceitos que conduzem a massa. O narrador conta uma “anedota espanhola” de caráter emblemático para o todo da narrativa: uma história francesa sobre a primeira casa para loucos. Ela serve para destronar qualquer julgamento e prenuncia o relato de algo delirante.

Depois do comentário do amigo (leitor), ele concorda que trunca cada vez mais e estende essa perspectiva à sua pessoa – fundindo psicologicamente homem e estilo: “O amigo está certo. Uma coisa terrível está acontecendo comigo. O caráter está mudando, a cabeça doendo. Começo a ver e ouvir umas coisas estranhas. Não são propriamente vozes, mas é como se estivesse alguém ao lado: “Bobók, bobók, bobók”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.18). E ele se pergunta: “Que *bobók* é esse? Preciso me divertir” (*Ibidem*). Logo em seguida, ocorre a primeira quebra (marcada por ***) e inicia-se a passagem dos defuntos.

Na continuação, aquilo que parecia ranço subterrâneo e casmurrice de aborrecido ganha contornos risíveis. O personagem se apresenta, discute questões polêmicas, assume sua condição autoral (seis livros publicados!), seus textos negados (uma novela e um folhetim) e anuncia seus *avôs espirituais*.

Um deles explicita-se na vontade de traduzir as máximas de Voltaire. O outro aparece de maneira velada – Sócrates:

Acho que o mais inteligente é quem ao menos uma vez por mês chama a si mesmo de imbecil – capacidade de que hoje não se ouve falar! Antes ao menos uma vez por ano o imbecil sabia sobre si mesmo que era imbecil, mas hoje, nem isso. E confundiram tanto a coisa que a gente não distingue o imbecil do inteligente (*Idem*, p.17).

Prosificando a famosa frase do templo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo”, ele atualiza o preceito grego, evoca o possível precursor do cinismo e remete-se à figura basilar na construção da sátira menipéia e do dialogismo de Dostoiévski (BAKHTIN, 2002a, 2002b, 2002c, 2003): Platão, o autor dos diálogos socráticos.

Nessa fala, há também o mesmo princípio utilizado por Brás Cubas, de indeterminar o que é razão e o que é loucura, artifício usado para criticar intelectuais e idéias do seu tempo. De forma titubeante, muitas questões são trazidas no âmbito do discurso sério e melancólico. Mas a primeira frase da segunda parte prenuncia o tom cemiterial da narrativa: “Saí para me divertir, acabei num enterro”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.18).

No cemitério, o tom introspectivo continua no descompasso de Ivan Ivanitch no trato com as pessoas. Apesar de ter carregado o caixão (o que demonstra proximidade com o enterrado), ele afirma categoricamente que as pessoas o teriam convidado somente “por extrema necessidade”. Comentário, diga-se de passagem, cínico, uma vez que é uma crítica às atitudes formais obrigatórias para a manutenção das boas relações em comunidade. Essa postura nos leva ao personagem-narrador de “Memórias do subsolo”. Seu sarcasmo feroz, os amigos apenas lembrados, o auto-retrato de um casmurro inserido normalmente nas atividades sociais, que insiste em se pintar como alguém que se situa “no subterrâneo”. Temos outro ponto de contato: o fingimento autoral. Nos dois textos há um personagem “inventado” e prenunciado por um prefácio que instaura o jogo literário. Esses contos e o livro de Machado, apoiados na leitura de Augusto Meyer, caracterizariam uma ânsia marginal do homem integrado. Tédio e tagarelice que se expressam no universo literário de homens ligados à humanidade da forma mais simples, no cotidiano e, de maneira ontológica, na expressão literária.

Dentro da aura realista, o conto mostra a prática do enterro na Rússia do século XIX. Destacando os preços das coisas, as diferenças entre túmulos, a

parte material do cemitério, demarca a diferença entre as pessoas aos olhos dos que ficam. Como na sociedade, as sepulturas pertencem a classes diferentes. Maior a pobreza, pior a localização do túmulo – perante a igreja. Ao contrário do século (III d.C.) em que os *Diálogos* de Luciano de Samósata foram escritos, o cemitério no século *d’As flores do mal* é uma instituição e também demarca diferenças sociais entre os enterrados. O clima do velório é alegre e ambivalente: o banquete com salgadinhos, bebidas e *kutyá*, um cereal que simboliza a ressurreição e a doçura da nova condição. O fúnebre instaura-se nas sepulturas cheias de água e lodo, nos rostos macilentos e amedrontadores (há “expressões amenas, como há desagradáveis”), e nos “sorrisos geralmente maus”. Tudo, perpassando a visão de Ivan, que diz: “Não gosto; sonho com eles”. (DOSTOIEVSKI apud BEZERRA, 2005, p.19). O medo cósmico dos cadáveres e o asco advindo do Iluminismo também são correntes no universo dostoiévskiano. O personagem nega o contato social e depois de tomar sua bebida deixa o réquiem e fica no cemitério a meditar. Meditação que tem lá seu método: depois de ouvir vozes, de confessar sua alteração de personalidade e de andar ouvindo algo parecido com uma voz que dizia “bobók”, ele parte para a filosofice tumular e dorme – “modo interino de morrer”. (ASSIS, 1992, vol. I, p.540).

O moralismo do cinismo antigo e menipéico é introjetado por meio de uma reflexão sobre a “admiração do nada”. Referente à Quinto Horatio Flaco (*Nil admirari*), o famoso autor das “Cartas aos Pisões” foi um poeta que pregava o *carpe diem* e uma vida alegre e despojada. Herdeiro do Epicurismo, seu ponto de contato com o cinismo (embora os epicuristas, juntamente com os cétricos pirrônicos, o negassem) são os preceitos de liberdade, auto-suficiência, satisfação dos desejos e desprezo pelas atitudes sociais dotadas de falsidade e protocolo.

As tradições tagarelas alimentam seu cinismo moderno: os personagens defuntos, ao proclamarem uma nova ordem, ao sugerirem volúpia, ao prometerem contar “suas biografias” sem segredos no contexto cemiterial do conto, dialogam com o mal do século. Dostoiévski alia o antigo e o novo no mesmo patamar. Esse culto do nada será ainda mais radical por parte de Machado, que escolhe um morto e não um vivo para contar sua história.

Os termos mais usuais para designar a ida de Odisseu ao Hades são necromancia, *catábasis* ou sacrifício para a evocação. À porta desse mundo distante para obter um oráculo, mais especificamente evocar o adivinho Tiré-

sias, surge a oportunidade de os mortos falarem. O sentido da ação épica era saber a melhor forma de voltar para Ítaca. Seguindo as orientações de Circe, o *Astucioso* aporta no Oceano Profundo onde correm os rios Piriflegeteonte e Cocito, afluentes do Estige. Nessa região, onde o sol não brilha, ele faz sacrifícios e sombras avultam. Anciões, jovens, donzelas e inúmeros guerreiros feridos (ainda ensangüentados) são as primeiras almas avistadas e pertencentes às pessoas que morreram “antes do tempo” (de morte violenta, inesperada ou suicídio) e que não foram enterradas em ritos funerários. Nesse grupo de almas condenadas a vagar nos arredores encontra-se Elpenor. Depois, um conjunto de figuras conhecidas (e enterradas) na história e no imaginário grego vem falar com Odisseu: passagens de lamento, lucidez sepulcral e saudade da vida. Para a fundação de uma historiografia literária de defuntos tagarelas, os cantos IX, X, XI e XII podem ser considerados os diálogos de fundação. Sem incorrer em anacronismos, isso reafirma os pontos de contato entre a *Odisséia* e os gêneros posteriores que representam seres macabros. Mesmo com todas as diferenças é inegável sua contribuição como gênese de uma prosaica moderna, juntamente com as manifestações orais, populares e filosóficas: o romance romano, a sátira menipéia e outras *catábasis*, como a *Eneida* de Virgílio e a *Divina Comédia* de Dante.

Esses elementos predominaram nos *Diálogos dos mortos*, de Luciano de Samósata, com o acréscimo radical da filosofia cínica. A personificação de figuras históricas e “mitológicas”, desprezíveis e macilentas, profundamente apegadas ao que antes eram, conjuga não só a performance de posturas e hábitos a serem criticados, bem como a mistura de gêneros (elevados e populares). A *catábasis* de Odisseu, pelo que ela tem de familiar e profana, é considerada uma realização precursora dos diálogos e dos mistérios medievais. A diferença formal entre os homéricos e os menipéicos está no fato de os primeiros serem em verso e os segundos representados de forma dramática. Da epopéia, um panteão necropolense impregnado de paradoxos oferece o artifício paródico e satírico em cada cena reconfigurada parodicamente por Luciano: figuras famosas são eleitas para destrinchar os vícios, as ilusões e para rir das lamentações sepulcrais. Os principais escolhidos para o papel socrático de condutores e contraventores são: Menipo e Diógenes, Caronte, Hermes, Cérbero, dentre outros. Além das imagens sagradas e seres históricos, há tipos objetivamente inventados (Térpsion, Zenofantes, Calidenides, Ptoiodoros etc.) para confrontarem vícios e tolices. Com isso o autor constrói com humor macabro e naturalista o rompimento com o sério épico, o elevado e o ético. Fato interessante

é a ausência de Odisseu dentre os personagens criticados. Um dos motivos principais é que Luciano situa seus mortos tagarelas em um tempo ligado ao tempo da narrativa épica. Ou seja, os mortos estão no *Hades* enquanto Odisseu volta para casa. Somente Dante dedicará um canto ao *Astucioso*. Além de dar voz ao incansável marinheiro, ele aparecerá falando, entre gregos e romanos, no “Inferno Hadeseano” da *Comédie* – o canto XXVI do “Inferno” é todo dedicado a “Ulisses”.

Partindo dessa força que a representação cínica tem na Antiguidade, na Idade Média e na Modernidade, podemos nos aproximar de *Bobók e de Memórias póstumas de Brás Cubas* pelo que as obras têm de liberdade de expressão, despojamento que a condição cemiterial oferece e presença paradoxal da vaidade cínica. A visão mordaz e o riso desfigurador possibilitam revisar o passado e os valores. A gargalhada sepulcral, para o leitor e expectador, tem profundidade moral porque aponta para a inconsciência e o absurdo das ações e sentimentos humanos – ilusões e lutas que culminam com a *descida* inevitável para a cova.

Enquanto tece considerações sobre o bem e o mal e depois de derubar um pedaço de “sanduíche” no chão (dialogismo com o cristianismo e menção simbólica da morte como fecundação), o personagem se deita (aterissagem) em um “longo bloco de pedra com formato de caixão de mármore”. (DOSTOIÉVSKI, apud BEZERRA, 2005, p.21). Apesar de ele não “descer” para o reino dos mortos, sua posição horizontal o aproxima dos defuntos. O movimento de deitar e dormir simboliza uma *catábasis* modernizada que conjuga a realidade (o local em que se passa a história) e a fantasia (defuntos tagarelas). Note-se, concomitantemente, a construção psicológica: antes de os mortos começarem a conversar, o personagem reclama da sua condição medíocre como escritor e mostra-se descontente com a sociedade da qual faz parte. Depois, para completar, sua ânsia de se divertir o leva a um enterro. Após beber uns tragos, enterrar alguém, de repente ouve as vozes – ele que andava ouvindo a tal palavra “bobók”.

O primeiro diálogo é tipicamente luciânico. Há um (ex) general (Piervoiêdov) preso ainda a essa condição e um “subalterno” (Kliniêvitch) alimentando esse apego à hierarquia. Isso, no decorrer das conversas, torna-se uma introdução interessante, visto que mostra um morto vaidoso que será criticado posteriormente e que servirá de contraponto para a nova ordem (cínica) proclamada pelos demais. Simbolicamente, o fato de sua lápide ser

citada dialogicamente e seu nome ser o primeiro destacado serve para lembrar que os nobres também morrem. Jogando cartas imaginárias e discutindo questões morais ligadas ao dinheiro, à hierarquia e ao pecado (o que por si só é destronante, visto que restos mortais ainda falam e a “vida continua por inércia”), o submisso e bufão Kliniêvitch anuncia, como na menipéia, que uma nova ordem reina porque estão todos mortos. Antes da nova quebra (***) o narrador faz um comentário e, como Odisseu no Hades, fica sabendo de coisas dos vivos reveladas por mortos tagarelas. Está sempre se indignando com as revelações dos “podres” da sociedade.

Continua a discussão sobre excrescências, mau-cheiro e imagens escatológicas dos corpos em decomposição. O baixo-corporal aflora e a cultura popular passa a fazer parte das conversas. Os mortos começam a falar mais, e um deles repete: “Eu ainda gostaria de viver, não, eu ainda gostaria de viver!” (DOSTOIEVSKI apud BEZERRA, 2005, p. 24-25). O apego à matéria, confessado no “Delírio” de Brás Cubas, no lamento de Aquiles ao conversar com Odisseu, leva-os, aos poucos, a aceitarem a nova ordem nesse “vale de Josafá”. Os mortos de Ivan estão no cemitério e parodiam um local bíblico, “símbolo profético” que recorda um julgamento religioso não realizado no conto que segue o julgamento moral cínico que os defuntos luciânicos entoam ao se infernizarem e se divertirem.

Visto que há uma predominância dos homens nos discursos de mortos, uma figura feminina chama a atenção no conto de Dostoiévski. O outro caso se dá na *Odisséia*. Mais especificamente a mãe do herói é uma defunta reveladora. Em “Bobók” ela conclama o carnaval, a festa dos corpos e a “volúpia lasciva do nada”.

Na primeira parte só o narrador falava. Na segunda, narrador e diálogo menipéico. Nesse momento a voz sepulcral predomina e a intervenção reflexiva do narrador acentua-se:

Não, isso eu já não posso admitir! E olhe que esse é um morto moderno! Entretanto, vamos ouvir mais e sem pressa de concluir. Esse fedelho novato – lembro-me dele ainda há pouco no caixão – é a expressão de um frango assustado, a mais asquerosa do mundo! Mas vejamos o que vem pela frente. (DOSTOIEVSKI apud BEZERRA, 2005, p.28).

Co-participante desse diálogo, ao falar com o leitor o conduz ao cemitério para ouvir a conversa. Essa passagem lembra o fato de o personagem ter ouvido ruídos estranhos antes dos acontecimentos. Motivado por esses

fatos, pelo contato com cadáveres, no espaço cemiterial e depois de um trago é possível sugerir que ele delira. Índices cada vez mais presentes apontam para uma farsa satírica. A intervenção estética, por parte da “Outra Pessoa”, abre fendas na interpretação.

Na quarta passagem, a mais curta, o vivo obtém mais informações sobre a realidade. Uma vez que os mortos “contam tudo” (entre eles) em meio à algazarra, um coro escatológico e carnavalesco, o personagem identificava os falecidos e percebe que os novatos acordavam. O interesse do ouvinte aumenta porque eles tratam de questões da ordem do dia. Definindo-se pelo que eram em vida, o apego dos mortos à vida pregressa e aos nomes (como na sátira menipéia) está presente no embate de classes. A diferença se consolida com a presença do general Piervoievodov, o conselheiro da corte, ainda servil, mas com ares extremamente bufos. Um engenheiro de quinta categoria acorda e continua uma discussão em vida sobre “remanejamento de ocupantes de cargos” – o que interessa ao personagem-ouvinte. Mas o mais interessante é o desprezo total e o tédio por parte de um bajulador que acorda, aos poucos, o conselheiro Tarassiévitch. Além de desprezar os mortos, é alvo do ódio de Ivan, que faz o papel de acusador cínico, sugerindo que ele seria um conselheiro da corte que lisonjeava os outros em troca de favores.

Essa passagem sofre a intervenção do narrador no primeiro parágrafo. Ela redefine sua postura cínica moderna de dizer que todo ato pessoal é motivado por um interesse próprio e escuso. Em *Memórias póstumas* as acusações pessoais acontecem, por exemplo, nos casos do casamento articulado pelo pai, na usura de Marcela, na ambição malograda de D. Eusébia e sua Eugênia romântica e grotescamente coxa, nos atos de Cotrim e L. Neves em busca de status e aumento da riqueza e, ainda, no noivado da medíocre e pobre Eulália. Com isso, o narrador fustiga os seres e erige filosofias: a teoria infante do espadim, a teoria do nariz e o regozijo humanista inerente aos “vencedores”. Porém, os personagens cínicos de Machado e de Dostoiévski não se elogiam e não pregam de forma virulenta (como os cínicos luciânicos) uma verdade. Trazem, de forma truncada e difusa, o ataque aos valores estabelecidos, insistem em uma gama elevada de gêneros literários e referências filosóficas, proclamando uma *areté* invertida cujos preceitos envolveriam os atos, os discursos e, principalmente, o apego à vida que leva cada indivíduo à luta.

Na última parte o diálogo menipéico predomina. O narrador se ausenta e os mortos praticamente conversam o tempo todo, sem comentários por parte de Ivan Ivanitch, que fecha divertidamente o diálogo com um espirro.

Os tipos continuam espelhando algum defeito moral na sociedade. Um conde (Piotr Pietróvitch), como o aristocrata Brás Cubas, mescla o cinismo de uma “pseudo-alta sociedade” com o desejo sepulcral de “desfrutar tudo o que for possível” naquele instante. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.30). Desprezando o que fora em vida, apreende rapidamente a nova ordem e revela seu passado biográfico como falsificador de dinheiro (semelhante a Diógenes). Confessa que o mau cheiro saía dele (*Idem*, p. 25) porque fora enterrado em um caixão pregado e barato.

Kliniêvitch, o cínico por excelência, continua conclamando uma nova ordem e tentando organizar aquele lugar necessitado de “vida e de graça”. (*Idem, Ibidem* p.31). Anuncia um corrupto defunto, o conselheiro secreto Tarassiévitch, que teria desviado dinheiro de viúvas e órfãos e molestado algumas “orfãzinhas lou-ri-nhas”. Ele também concorda com Kliniêvitch e proclama que passem o tempo (inexato) com alegria e sinceridade: “Na vida há tanto sofrimento, tanto martírio e tão pouco castigo... eu desejei finalmente aquietar-me e, até onde percebo, espero até neste lugar desfrutar de tudo...”. (*Idem, Ibidem*, p.32).

Em seguida, Lebieziátnikóv começa a tecer um elogio do cinismo. Pautado nos ensinamentos do “filósofo doméstico, naturalista e grão-mestre, Platon Nikoláievitch,” ele explica como os mortos continuam conversando do outro lado:

— [...] lá em cima, quando ainda estávamos vivos, julgávamos erroneamente a morte como morte. É como se aqui o corpo se reanimasse, os restos de vida se concentram, mas apenas na consciência... Isto não tenho como lhe expressar — é a vida que continua como que por inércia (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.33-34).

O fantástico no conto dialoga com a filosofia da Antiguidade. Paulo Bezerra desenvolve a compreensão dessa passagem mostrando as correlações com *Fedro*, de Platão. (BEZERRA, 2005, p.117-120). Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* essa questão não é explicada, ao passo que na menipéia russa eles encontram uma referência para essa *parrhesia* sepulcral. Platão criticava Diógenes pela verve anedótica, tendo chamado-o de “Sócrates enlouquecido”, mas ele e os Cínicos gregos apreenderam dos diálogos a reflexão por meio do jogo com a linguagem. A idéia de que o corpo e a alma estavam mutuamente relacionados tem base socrática. Dostoiévski suprime a “Ilha

dos Bem-aventurados” (*Fédon*) e insiste no “Vale de Josafá”, feito de lodaçal e odor cemiterial.

Ivan Ivanitch, com os ensinamentos cadavéricos, constrói um conhecimento contrastante. Expectador da eternidade, ele conhece mais do que os seres comuns e é dotado de uma filosofia da contingência (cínica-menipéica) que reduz os fatos da existência aos atos do homem que morre. Afirma-se como um autor de novelas e folhetins que mantém sua retórica romanesca e erige uma filosofia literária discutindo as condições materiais, sociais e psicológicas da existência.

Logo depois, ainda na fala de Kliniêvitch, a palavra título repetida na cabeça do personagem volta à tona (exemplo latente da vida que continua a discursar por inércia): “Há, por exemplo, um fulano aqui que se decompôs inteiramente, mas faz umas seis semanas que de vez em quando ainda balbucia de repente uma palavrinha, claro que sem sentido, sobre um tal *bobók*: ‘*Bobók, bobók*’; logo, até nele persiste uma centelha invisível de vida”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.34). Criticando o fedor moral que exala de cada corpo, ele conclui que esses poucos meses de vida devem ser aproveitados “da maneira mais agradável possível”, pois depois disso: *bobók* (*favas, nada, silêncio*).

O conto encaminha-se para o fim com os mortos proclamando os ideais cínicos de que devem dizer somente a verdade, que não devem se envergonhar de nada, porque é impossível não mentir, “pois vida e mentira são sinônimos”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.35). E eles proclamam que contem suas biografias. Depois disso todos se põem a falar animadamente. Fazem gracejos voluptuosos, riem do general com sua mania de grandeza e ainda preso ao seu *espadim* (retomando o primeiro diálogo):

[...] Ergueu-se uma berraria demorada e frenética, motim e alarido, e só se ouviam os guinchos impacientes e quase histéricos de Avdótia Ignátievna.

— Quando é que vamos começar a não ter vergonha de nada!

— Oh-Oh-Oh! A alma anda verdadeiramente atormentada! — ia ouvindo a voz do povão e...

E eis que de repente espirrei. Aconteceu de forma súbita e involuntária, mas o efeito foi surpreendente: tudo ficou em silêncio, exatamente como no cemitério, desapareceu como um sonho. Fez-se um silêncio verdadeiramente sepulcral. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.37).

Um coro de defuntos fecha a sátira menipéica russa. Com o espírito rabelaisiano, Ivan espirra e provoca um silêncio sepulcral. O clima de fantasia dilui-se na fala do personagem, que diz que tudo desapareceu como se fosse um sonho. Ele, que se deitou no túmulo, que andava ouvindo *bobók*, que era um escritor criticado, nos conta essa história “absurda”. O desfecho revela um homem menos casmurro e mais divertido. Sem entender por que silenciaram, uma vez que não poderiam ser denunciados, os mortos desse conto não têm disposição nenhuma de falarem com os vivos. A mínima presença de um causou silêncio profundo. Diante disso, ele conclui filosoficamente que os mortos devem ter algum segredo que escondem dos mortais e se despede: “Bem, queridos, refleti, ainda hei de visitá-los”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.37). A frase é ambígua. Pode significar uma nova visita ao cemitério, enquanto vivo, ou sugere que logo chegará morto para participar da conversa. Isso é provável porque Kliniêvitch diz, pouco antes, que estavam para chegar “um folhetinista” e um “redator-chefe”. Ironicamente essa sugestão também é paradoxal, pois no plano do literário poderia ser o resultado de uma pendenga entre Ivan e o redator que lhe negou o folhetim; ou, ainda, uma inserção paródica da figura de Dostoiévski: autor e redator do jornal em que o conto foi publicado.

Enfim, a última palavra, nessa menipéia cemiterial, é de Ivan Ivanitch: “O *bobók* não me perturba (vejam em que acabou dando esse tal *bobók!*)”. (DOSTOIÉVSKI apud BEZERRA, 2005, p.37). Indignado com a perversão do mundo, incluindo os últimos lampejos dos seres, ele fica desolado e retorna à condição de homem do subterrâneo. Mas a gênese dialógica desse personagem escritor aparece logo em seguida: “Circulo em outras classes, escuto em toda parte. O problema é que preciso escutar em toda parte e não só de um lado para fazer uma idéia”. (*Idem*, p.38). Seu conhecimento é plural. Ouve todos para poder criar. Deixa falar vivos, mortos e, por meio de sua pena, busca “algo consolador” nesse século frustrante e depravado. Sabe que voltará porque deseja ouvir sua biografia verdadeira: “é uma questão de consciência”. Uma questão literária, pois são relatos que ele pode escrever e transformar em um conto para “levar ao *Grajdanin*; lá também publicaram o retrato de um redator-chefe.¹ Pode ser que publiquem” (*Ibidem*). Ouvindo as outras histórias, poderá escrevê-las e continuar sua carreira. As últimas palavras atam o nó literário e farsista. O texto que ele levará ao jornal é exatamente aquele que está publicado e que na epígrafe anuncia que é a história de uma “outra pessoa”.

¹ “Bobók”, no plano biográfico, surge do confronto folhetinesco com Paniutim, uma polêmica de Buriênin com Mikhailóvski e a crítica a *Os demônios* e a Dostoiévski – redator-chefe do *Grajdanin*.

Isso faz de “Bobók” uma autêntica representação daquilo que Bakhtin chama de “cultura de fronteiras”, em que o verdadeiro ato de criação está sempre a mover-se nas fronteiras “do mundo estético, da realidade do que é dado”. (BAKHTIN, 2003, p.190). É daí que decorre a estrutura assentada em uma contigüidade entre um plano do real imediatamente verificável e outro universo que se vai disfarçando nos tons fugidios e inseguros da narração. Essa voz truncada desenvolve um discurso polêmico no qual se cruzam diversas vozes e o comportamento dialógico alterna procedimentos discursivos para alcançar um plano imaginário e simbólico em um campo mais amplo da cultura.

Em termos de composição prosaica a plenitude do método escolhido pelo narrador, uma perspectiva retórica e menipéica, atinge o que chamamos de realidade e fantasia. Forçando a realidade, o escritor constrói uma verdade fundamental do mundo e do homem. Por meio da representação artística o personagem manipula duas temporalidades distintas: a dos fatos narrados e a da narração em si mesma (a ser publicada e já publicada – nas mãos do leitor). O caráter em transformação, enquanto conta a história, permite que ele se modifique internamente e modifique a sua compreensão do mundo. Essa experiência sutil e fundamental rumo à consciência efetua-se às vistas do leitor (que também se transforma): a imagem de autor cria a própria obra e, ao mesmo tempo, sendo personagem integra sua estrutura, cria outros personagens, dialoga e interage com eles. Torna-se “uma categoria estética, é um elemento do processo composicional”. (BEZERRA 2005, p.77). As ações estão ligadas à vida e ao processo de busca de uma identidade literária por parte de Ivan Ivanitch. Sua trajetória de autor pouco reconhecido à ouvinte dos mortos liga-se pelo termo mais rasteiro: *bobók*. Essa palavra resume as póstumas memórias ouvidas e transformadas em relato literário; ela liga o real ao fantástico, o improvável ao artístico. Traduzindo a palavra-título *Fava*, temos algo ínfimo, símbolo da efemeridade, de rasteirice, de insignificância perante a Natureza. Nessa repetição, nesse delírio que ouve vozes, que ouve “Fava, fava”, reside a ressurreição (carnavalesca) por meio da palavra.

Certamente “Bobók” é uma das mais autênticas menipéias, como a definiram Bakhtin e Bezerra. Os elementos da fantasia e da realidade (espacial, temporal e até aural) são constantes e apontam para os escombros simbólicos das *Memórias póstumas de Brás Cubas* – a mais radical manifestação dessa tradição porque o defunto é o próprio autor, transformando dialogicamente os mortos tagarelas anteriores.

Em o *Discurso e a cidade*, Antonio Candido instaura dois tipos de posturas literárias em prosa: autores que partem da realidade para retratá-la, e aqueles que optam pela fantasia para erigir suas obras. A partir disso conclui que os autores que escrevem tentando retratar a vida como ela realmente seria, acabam fantasiando mais; e aqueles que partem de um universo “absurdo” traduzem de forma muito mais profunda as contingências da época em que foram escritas. Os tributários de uma concepção realista são ancorados pela história e pelos elementos sociais para reproduzirem a realidade, filtrada, por sua vez, pela própria visão de mundo dos autores. Os que desejam *transfigurar* o real instauram, com essa mesma realidade, conexões indispensáveis para construir a inteligibilidade. Entre comportamentos e imagens envoltas em um halo irreal, os elementos vagam livremente em paragens indefinidas. (CANDIDO, 1993, p.11).

Ao optar por um defunto memorialista, Machado conjuga as duas facetas. Apresenta um caráter experimental que cria uma “impressão de verdade”, aproximando e expandindo a fantasista porque há um narrador cadavérico, e utiliza a abordagem realista porque retrata questões nacionais e sociais de maneira peculiar na imagem de um aristocrata. Candido [sem referir-se a Machado nessa obra] relaciona essas abordagens artísticas a momentos na história literária e demonstra como os textos “realistas-naturalistas”, guiados pela força de retratar a verdade, reinventam algo diverso. Os textos de fantasia, fugindo dos fatos reais, “são capazes de transmitir um profundo sentimento da vida” justamente pelo compromisso com o imaginário e não com o documental:

[...] a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. Os textos [...], tanto os realistas, quanto os não-realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. (CANDIDO, 1993, p.11).

Machado foi tributário dessa coerência e convergiu na mesma organização poética marcas realistas e não-realistas, reordenando-as pela fatura da obra difusa. A impressão de verdade, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nasce da aura de fantasia propiciada pela máscara da morte e dialoga com a ordem reproduzida pelo romance autobiográfico situado no palco carioca do século XIX. A memória simbólica articula de maneira harmônica essas partes e promove um olhar “profundo da relatividade total dos atos”. (CANDIDO,

1995, p.33). Portanto, na convergência de continuidade e inovação, há um grau de duplicidade. O romance realista é representado na história (tempo) de um país (espaço) e no retrato de situações da época. Mas tudo é transmitido por um halo irreal de recordações sepulcrais que fundam, nos trópicos, uma obra dialogicamente capaz de “solapar a realidade”.

Criando um clima psicológico e narrativo, com a naturalidade de um narrador que lança os ingredientes de forma aparentemente despreziosa e divertida, esse jogo dialético entre ficção e realidade integra-se em uma visão crítica e iluminadora do próprio jogo narrativo. (SENNA, 1998, p.25). Enquanto o humano é reconstituído na condição da decomposição biográfica, a decomposição do indivíduo na cova gera a universalidade.

Na análise da unidade dessa contradição coerente, que dá a impressão de verdade, *O discurso e a cidade*, de Candido, e a tese *O universo de Bobók*, de Bezerra, encaminham a intercessão entre os “diálogos dos mortos” de Dostoiévski e de Machado: o real e a fantasia se aproximam e promovem uma verdade que funciona justamente porque é aberta em si mesma, não pretende elevar-se, nem muito menos dizer a última palavra. Essa verdade literária, calcada na morte, dramatiza comicamente o fato de os heróis e os homens morrerem. Transformando uma *sophia mortis* em literatura, ambos conclamam a autoridade sepulcral para revelar a maior verdade do cinismo: a liberdade. A liberdade de fala. Isso está diretamente ligado às formas satíricas e paródicas da literatura cínica herdada pela prosa moderna. A liberdade de escrita, de retratar algo “inferior” e individual, foi propiciada pelo gênero romance.

Essa prosa do mundo aproxima o lógico e o ilógico – sem hierarquias pré-concebidas. Ao subverter o espaço e o tempo, a prosa passa a ser livre de qualquer injunção genérica. Essa ausência de ordem, dentro de uma outra ordem, livra-se de qualquer forma de reverência ou de imposição. Por isso, todo grande romance é único e inovador. Um grande autor nunca se repete. Essas descidas catabáticas provocam inversões e convidam para olhar o mundo com um novo olhar:

Como predomina a familiarização, como tudo é dado no contato imediato, não há qualquer restrição espaço-temporal para o enredo, que se desloca com total liberdade de fantasia do céu à terra, desta ao inferno, do presente ao passado etc. O reino de além-túmulo é o espaço de disputas e do congaçamento universal, e aí os protagonistas do passado absoluto, dos tempos lendário e histórico e “os contemporâneos vivos se encontram de maneira familiar para debates e até contendias”

(BAKHTIN, 1975, p. 469). Surge, assim, um modelo utópico de mundo ideal, onde cada indivíduo é dono de si mesmo e da sua palavra, que flui livre de qualquer injunção, uma vez que não há leis para reger o comportamento dos homens (BEZERRA, 1989, p. 64-86 apud BEZERRA, 2005, p.111).

Essa liberdade na criação, quando é proposta por mortos que falam, supera qualquer limitação axiológica. Na *Odisséia*, nos *Diálogos dos mortos* de Luciano, ou na alegria medieval carnavalesca dos banquetes e velórios dos cemitérios rabelaisianos (confrontando o catolicismo) essa visão de mundo permite extrapolar imposições e fazer do discurso tumular um instrumento de embate. Por isso, os narradores e os mortos modernos atentos para essa extrapolação foram capazes de reelaborar essa prática. Riso e melancolia, paradoxalmente arquitetados, formam o par vida-morte e vão além da sátira. Alcançam a essência individual do homem – faculdade renascentista que permaneceu em estado embrionário nos gêneros sepulcrais da Antiguidade.

Dostoiévski e Machado viraram hierarquias de cabeça para baixo e a equação Natureza-Deus-Ciência ganha novas conotações no século XIX. Cada época traduz tendências profundas do comportamento coletivo perante o acontecimento (ARIÈS, 2000, p.117-118) e todas expressam a vontade de poder do homem auto-suficiente que representa e transfigura a realidade porque deseja viver. Por isso, uma vez que a verdade não está ao alcance do homem, e aos vivos só é possível mentir, eles optam pela literatura fingidora que alcança a todos pela sua coerência inventiva.

A particularidade dos diálogos dos mortos reside no fato de serem motivados pela “fantasia audaciosa” da morte performática e da criação de situações extraordinárias que traduzem o real justamente porque o desfiguram. Por isso, a autoconsciência é presença constante na prosa sepulcral: o autor experimenta a idéia literária (como o cínico romano experimentava a idéia filosófica) e a transforma em matéria artística. Por isso, a citação, a interlocução com autores e textos é tão importante. Por isso, o ziguezague - o estilo truncado e difuso para alcançar questões além do próprio discurso - está presente, sobretudo, nas fendas liminares e nos silêncios ocasionais.

A opção pela morte falante faz com que a vida continue por fantasia. Olhando para o morto, autor e leitor apreendem a realidade e as eternas contradições humanas que nos conduzem ao dia fatídico. Por essa visada, atinge-se um saber universal (e inventivo) de algo que nunca foi efetivamente “expli-

cado”. O subterrâneo, o viés sepulcral, permitiu a esses autores periféricos romperem com as correntes tradicionais de suas literaturas nacionais e com representações européias. Eles puderam criar uma literatura autônoma e antecipadora de vertentes literárias e correntes científicas (como a psicanálise) em pleno século XIX. A autobiografia subterrânea é inusitada e auto-provocante. Por isso há necessidade de conjugar e de relativizar com disfarces literários e psicológicos a lógica de quem enuncia, de quem publica e de quem aceita o pacto da leitura. Paulo Bezerra, ao tratar “Do reino da menipéia e do fantástico”, e Antonio Candido, ao diferenciar obras “realistas” das “fantasistas”, são suportes importantes para essa leitura do romance machadiano que conjuga as duas premissas pelo olhar daquele que já morreu.

De certa maneira, uma passagem de Schnaiderman - interpretando um outro conto de Dostoiévski (“O Senhor Prokhardtchin”) - sintetiza o que Bakhtim, Candido, Bezerra e esse trabalho elucidam:

O real empírico mistura-se [...] ao simbólico, a realidade aparentemente chã é, muitas vezes, paródia, estilização de uma outra realidade, mas não apenas para iludir a censura, e sim num jogo de máscaras, de duplicação do mundo, de fragmentação da imagem numa totalidade múltipla e variada ao infinito, dinâmica e fluida, em que o real é a máscara de outro real, em que nada é definitivo ou estratificado. (SCHNAIDERMAN, 1982, p.67).

Com isso, intentamos definir os recursos utilizados por Machado de Assis para alcançar uma “impressão de verdade” (CANDIDO, 1993b) no leitor. Esse caminho é longo porque o homem sempre representou mortos falantes. Cada qual no seu universo ideológico, com idéias do seu tempo e do local em que o autor de carne e osso vivia, juntamente com a criatividade de dar a ver o que ainda não é consenso no plano humano e individual: a verdade sobre o que vem depois do fim, nenhum homem “comum” ainda voltou para contar. O exercício dessa *parrhesia* literária, no decorrer de tantos séculos, conota uma pulsão autoral: prender a atenção do público. Esses herdeiros de Odisseu e Diógenes, retóricos prosaicos afeitos aos subterrâneos, escritores que ouvem os mortos, defuntos autores que falam com os vivos pregam uma única verdade possível para eles: o discurso. O discurso por inércia nunca está abolido no cadáver. Tudo se transforma: cada idéia, cada época, cada regozijo desaparece, para que outras idéias, outras épocas e outras formas de regozijo tenham lugar: vida é luta e cada luta é uma edição que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva que Pandora dá de graça aos vermes.

O advento da técnica, a secularização das relações com a natureza e com a arte, a desmistificação da realidade são transformações que se acumularam durante anos e atingiram seu auge no final do século XIX. Essa inquietação está ligada à vertigem e ao desencantamento presente nas flores literárias do mal. O discurso sobre a morte, entre vivos e mortos, mortos e mortos foi alternativa para confrontar a massa que se movimenta e morre diuturnamente.

Machado de Assis, atento aos sentimentos do seu tempo, encontrou uma alternativa inteligente e cínica para fazer sua versão dos *pensamentos*. Nas suas páginas não é o homem que sabe que morre, mas a humanidade que se degrada... A epígrafe-dedicatória (ASSIS, 1992, vol. I, p. 511) afirma esse caráter rabugento, moderno e degradante:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

O verme, esse partícipe de um banquete contínuo, anfitrião da última festa, testemunha ocular do último capítulo de toda biografia, anuncia elementos da “ocupação funérea” a roer páginas do livro-vida. O paradoxo acentua os paradoxos humanos e Machado deixa que essa *personae* sepulcral desenvolva um tema corrente de sua poética difusa: a maldição da consciência individual cuja elaboração mais bem acabada estaria na escrita de *Memórias póstumas*. Por isso, o pessimismo, o ceticismo, o cinismo marcaram durante tanto tempo a interpretação desse livro e de toda a obra machadiana. Essas características coexistem com a ânsia vital e as atitudes mais comuns. O verme interlocutor, companheiro no silêncio sepulcral, é o “receptor” de tudo que fomos. Ele é uma “sombra tiresiana” que vem de outras eras, que conhece a origem da humanidade (“O delírio”) e, ao mesmo tempo, o seu fim.

A razão dessa imagem atirada “ao leitor” abre as cortinas de um longo solilóquio e revela o cosmopolitismo da miséria humana. Esse discurso dedicado a um verme-leitor, depois de se definir no título, no prólogo, parte para o confronto com o leitor vivo. Passa a descrever pejorativamente o homem – daí sua função de consciência de quem sabe que morre e que não volta.

Mas o amor do defunto pela vida é grande e sua derrota maior ainda. Escreve brutalmente para negá-la, enquanto a cada linha a afirma - recorda, revive e sente o peso dos ombros, a insustentável leveza do tempo: “Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.” (ASSIS, 1992, vol. I, p. 625). No capítulo “A um crítico” o defunto se explica, cita a si mesmo e traz o que era nimiamente desnecessário explicar (no “Ao leitor”):

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.” Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo. (ASSIS, 1992, vol. I, p.627).

Essa anti-identidade discursiva, em que nos reconhecemos no que temos de mais reprovável e vicioso, contrapõe-se aos tipos mortais que passaram pela vida do aristocrata: a tísica (desprezível), a coxa (orgulhosa), a cortesã (usurária), a mãe (melancólica), o pai (vaidoso), o filósofo (demente), a alcoviteira (miserável), a noiva-cadáver (febre amarela), o aristocrata (fracassado), o crítico (a olhar para o nariz em busca dos defeitos do livro). Cínico e autoconsciente insiste na imagem do nada e confessa ironicamente a inutilidade dos seus escritos e das explicações. Mas inutilidade e explicações incessantes enformam o diálogo. O defunto e autor se apresenta como sombra que recorda, “Ao leitor”, os fenômenos da natureza, a busca do descortinamento da razão, as luzes apagadas por um punhado de terra e os deuses evaporados no fim dos fins... A consciência da morte é um tumor, uma idéia fixa, um despropósito que enterra a cada dia os sonhos e os desejos. A essa frustração cada ser humano dedica seu tempo, sua energia, seu amor:

E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o undiscovered country de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido. Viram-me ir umas nove ou dez pessoas [...] o meu óbito era coisa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna

em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção.

— Morto! morto! dizia consigo.

E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, -- a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma. (ASSIS, 1992, vol. I p.513-514).

Da vida ao cadáver, do cadáver à vida, os escritores encontram nesse mistério um caminho para suportar um mundo confuso em que se misturam as misérias aparentes e as dúvidas subterrâneas. Obsessões, observações, ilações transformadas em texto, em imagens desfiguradoras, dialogando com tudo que se movimenta entre cadáveres, túmulos e lágrimas. Escrever sobre a morte é confrontar-se com o fim e transformar literariamente em “coisa nenhuma” esse ser que se convencionou chamar de humano e que sabe que morre. Não importa que sentido atribuamos a isso, a morte é o limite do discurso. Em “Bobók” e *Memórias póstumas de Brás Cubas* ela não é apenas isso, mas uma linguagem, um meio para dizer outra coisa sobre o eterno mesmo. Um dizer depois do discurso. Essa expressão estética consiste em uma busca da alegria, mesmo que mal fingida e melancólica. Essa postura de descrédito para com o mundo, com as certezas da técnica e da modernidade, ainda reconhece na arte um caminho para o devir. Se não há redenção por meio da realização humana (por isso o verme-leitor estampado), nem por isso todo esse radicalismo e desencantamento são extremos a ponto de fazer o homem silenciar.

Referências

- ARIÈS, P. *O Homem perante a morte*. 2. ed. Tradução de Ana Rabaça. Mira-Sintra; Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000, 2 vol.
- ASSIS, M. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 3 v.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002a.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002b.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002c.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A gênese do romance na teoria de Mikhail Bakhtin*. 141 f. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 1989.
- _____. Prefácio à segunda edição brasileira de *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Dostoiévski: “Bobók”*. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993b.
- _____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- MEYER, A. O Homem subterrâneo. In: _____. *Textos críticos*. (Org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski: prosa e poesia*. (O Senhor Prokhardtchin). São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SENN, M. de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

Recebido para publicação em 5 de julho de 2008.

Aceito para publicação em 15 de outubro de 2008.