UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

MORTE E DECOMPOSIÇÃO BIOGRÁFICA EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Augusto Rodrigues da Silva Junior

NITERÓI, 2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR

MORTE E DECOMPOSIÇÃO BIOGRÁFICA EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

ORIENTADOR: Prof. Livre Docente PAULO AZEVEDO BEZERRA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada.

Niterói, 2008

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva Junior, Augusto Rodrigues da.
Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* / Augusto Rodrigues da Silva Junior. – 2008.
216 f.
Orientador: Paulo Azevedo Bezerra.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008.
Bibliografia: f. 197-219.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias Póstumas de Brás Cubas. I. Bezerra, Paulo Azevedo. II. Universidade Federal Fluminense. III. Título.

CDD B869.3009

MORTE E DECOMPOSIÇÃO BIOGRÁFICA EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Livre Docente Paulo Azevedo Bezerra – Orientador
Universidade Federal Fluminense

_____

Profª. Drª. Lúcia Helena
Universidade Federal Fluminense

_____

Prof. Dr. José Antônio Andrade de Araújo
Universidade Federal Fluminense

_____

Profª. Drª. Marta Ribeiro Rocha e Silva de Senna
Fundação Casa de Rui Barbosa

_____

Profª. Drª. Denise Brasil Alvarenga Aguiar
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Luís Martins Monteiro (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

_____

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (Suplente)
Universidade Federal de Minas Gerais

Poetas e Coveiros de todo o mundo, uni-vos!

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa inglória, porque implica suprimir o nome de muitas pessoas. O agradecimento é também um ato autobiográfico do meu percurso como leitor e do percurso desse texto que se protege a si mesmo, na medida exata de suas desmedidas e limitações. Reconheço que cada palavra da tese, por mais ínfima que seja, é devedora do cuidado e apreço de cada pessoa do meu caminho e não reflete a amplitude de minha dívida.

Isto posto, agradeço a Brás Cubas, Quincas Borba e Joseph Knecht, pelos anos de companhia e fidelidade, defuntos tão caros desse percurso que já dura vinte anos.

Agradeço, sem ordem hierárquica, a Dom Quixote e Sancho Pança, Panurge e Frei Jean, Hamlet, MacBeth e Mercúcio por tudo o que eles me ensinaram e por tudo aquilo que eles negam e afirmam.

Agradeço a três mulheres, das quais sou devoto e eterno cavaleiro andante. Com amor, Medéia, Lady MacBeth e Hedda Gabler.

Um agradecimento especial a Godot, o ser mais presente nos últimos anos e certamente o mais parecido com Brás e Quincas. Meu mentor e meu "Super-Id" nesse eterno caminhar.

Outras pessoas também são importantes: Dom Casmurro, Conselheiro Aires; Marco Polo e Kublai Khan, Marcovaldo e Palomar; Baleia e Fabiano; Riobaldo e "Meu Tio Iauaretê"; Mattia Pascal; Vladimir e Estragon; Tomas Sabina e Tereza; Os irmãos Karamazov e Raskolnikov e tantos habitantes de meu Hades daimoniano.

Agradeço a todos os autores que contribuíram para minha parca formação: Cecília Meireles, Ziraldo, Vinícius, Machado, Lima Barreto, Drummond (meu avô espiritual), Bandeira, João Cabral e Murilo Mendes. Agradeço também a J. Godoy Garcia, Ruy Espinheira Filho, Pessoa, Montale, Rilke, Else Lasker, T. S. Elliot e tantos outros que omito nesse cemitério canônico.

Nessa caminhada específica, como leitor, muitas pessoas estiveram ao meu lado, e muitas delas o destino enterrou – no sentido espiritual e no sentido funéreo. Agradeço:

A Patrícia "Knecht" Arruda, minha melhor amiga e leitora. Uma grande mulher e socióloga e companheira infinita no infinito de depois.

Aos meus sobrinhos Matheus, Pedro, Yasmim e Amanda, a amizade e os sorrisos de cada dia.

Às minhas avós Lola e Terezinha o ensino da leitura da existência e o apreço aos livros. Aos tios, pelas lições de humanidade que tanto preservo. Principalmente, Tia Fia, Tia Nen, Tio Gilson, Tio Lívio e Tia Márcia e Tio Paulo. Agradeço aos meus irmãos Áttila, Aline, Fernando e Flávio e aos primos Juliano, Ricardo, Thaís, Nicolau. De todos obtive apoio moral, paciência e o amor contínuo (que importa mais). A meus pais: leitores *gauches* de um admirável mundo novo.

Agradeço à "Tia" Adelina (minha professora da 4ª série), até hoje amiga, confidente e professora, tão dedicada, tão sábia, e que me dará uma estrelinha pelo doutorado.

Agradeço aos amigos Eduardo, Helena (Samuel e Ju), Flávia, Bruna, Letícia, Família Cavalcante, Regina Bento, Michelle e Heverson.

Agradeço a todos os amigos fiéis de minha "Cidade Natal", o Itatiaia.

Agradeço ao Dr. Luís Inácio pela amizade e cultivo, acima de tudo, da verdade e da justiça.

Agradeço aos professores Maria Zaíra Turchi, Ofir Bergemann, Vera Tietzmann, Luiz Mauricio Rios, Zênia de Faria, Laércio N. Bacelar, Custódia Selma Sena, Fernando C. Gil, Maria Luíza Bretas e a todos que me ensinaram a ser um professor leitor.

Agradeço às pessoas que ainda habitam minha galeria afetiva *in memorian*: meu avô-morto José Lívio, meu avô-morto Paulo Rodrigues, meu tio-morto e artista Jorge Maia, minha Tia-Freira Zairinha e meu melhor amigo Francis Braga (o maior conhecedor da minha verdade!).

Agradeço às pessoas de meu cemitério espiritual na memória respondível do silêncio: Nilson "Noslin" Carvalho, Família Couto de Brito, Manoel Souza e Silva e Jorge Avelino.

Sou muito grato ao amigo e mestre Paulo Bezerra pelas lições (carnavalescas e ambivalentes) sobre Machado, Dostoiévski e Bakhtin. Sua capacidade dialógica e sua leitura cuidadosa de todo e qualquer texto, não apenas orientaram essa tese, mas me possibilitaram um amadurecimento inestimável como homem devotado ao cultivo da literatura. Sua trajetória de vida pessoal, acadêmica, intelectual constitui um exemplo a ser seguido, como homem de nosso tempo e, principalmente, como pensador da cultura brasileira. Além disso, conhecê-lo me permitiu perguntar tudo que sempre quis saber sobre Dostoiévski!
Sou grato também ao amigo e Professor Luís Filipe Ribeiro pela paciente recepção e por ser cúmplice de minhas ansiedades intelectuais. Pelas discussões sobre o romance realista (Balzac, Stendhal e Flaubert), pela leitura cuidadosa de meu projeto (e primeiro capítulo da Tese) e, principalmente, pela crítica dialógica em tempos de tanta sabedoria. Seu pensamento machadiano, na linhagem de Augusto Meyer, certamente permeia meus passos de aprendiz.
Sou muito grato à Professora Marta de Senna, pela solicitude e abertura para o diálogo, dentro dessa "fraternidade machadiana". A importância de suas lições de Autoconsciência, a facilitação ao acesso de uma imensa bibliografia sobre Sterne, o *"Self-conscious Genre"* e as lições (em seus textos) e em nossas conversas, são incalculáveis.
Sou grato também à Professora Lucia Helena pelo diálogo e devoção acadêmica. Nosso percurso, literalmente autobiográfico, começou no "Seminário: Somos todos pós-românticos?", prosseguiu no doutorado com as discussões cuidadosas e "tropicais" sobre Manoel A. de Almeida, José de Alencar e Machado de Assis quando fui seu aluno. Além disso, sua presença como crítica engrandece meu trabalho.
Agradeço aos professores Denise Brasil Alvarenga Aguiar e José Antônio Andrade de Araújo pela leitura e pela presença na Banca. Espero que esse trabalho seja o prólogo de uma amizade duradoura.
Agradeço ao Professor Ronaldes de Melo e Souza, a leitura peculiar de meu projeto e as indicações parabáticas para uma crítica autônoma sobre as intermitências da morte que fala.
Agradeço também à Professora Célia Pedrosa pelas lições de poesia. No pouco tempo de convivência aprendi muito sobre crítica, "olhares" e profissionalismo acadêmico.
Devo agradecer profundamente à Nelma (nossa "Secretária Mor da pós") e sua equipe, pela atenção, paciência e facilidade para resolver "pepinos" acadêmicos.
Agradeço às amigas capitais Lenise Sampaio, Márcia Nunes e Tânia Siqueira pelo apoio e torcida e pelas respectivas revisões dos resumos em inglês e francês.
Agradeço à amiga de longa data, Professora da PUC-RJ e Diretora da Veredas Produções Culturais, Clarisse Fukelman, pelas indicações de leitura, quando eu era ainda apenas um rapaz do sertão enveredando pelas ruas do Rio de Janeiro nos idos de 93 e pelo incentivo ao doutorado do outro lado da Baía de Guanabara.
Agradeço aos Professores da UnB João Gabriel Teixeira e Roberto Moreira, grandes amigos e devotados estudiosos da sociologia, as horas de discussão sobre cultura, literatura e música populares brasileiras. O retorno "cíclico" à Comunidade Kalunga não é por acaso...
Agradeço também aos Professores da UnB, João Vianney Nuto e Hermenegildo Bastos, pela participação em disciplinas do doutorado, o que me permitiu aprofundar meus conhecimentos e ampliar minha experiência em redutos universitários.

Agradeço às Instituições Públicas de Ensino desse País. Desde os três anos de idade freqüento as cadeiras das Escolas e Universidades que, com toda a precariedade e limitações, permitiram minha formação, o acesso às bibliotecas e o prazer de conhecer pessoas e leitores por esse Brasil, nacional por adição.

Rio de Janeiro, Goiânia, Brasília (2003-2008).

Morre-se em qualquer parte.
(Brás Cubas – Machado de Assis)

Vida é luta!
(Quincas Borba – Machado de Assis)

Palavras, palavras, palavras...
(Hamlet – Shakespeare)

RESUMO

O fato mais notável na vida de Brás Cubas é a sua morte. Tal peculiaridade ilustra a criação de um modelo por Machado de Assis: um defunto autor. A análise do *Ao leitor* discute os sentimentos e razões daquele que escreve para os vivos e verifica em que medida a autoconsciência contribuiu na construção oblíqua e dissimulada da obra, uma autobiografia que apresenta o ser em transformação e que permite avaliar a importância de outros personagens (o Pai, Virgília e Quincas Borba) na formação do biografado. Por fim, a análise de um conjunto de defuntos falantes, comprova a unidade orgânica dessa tradição, mapeia diferentes percepções carnavalescas e a expressão da liberdade discursiva. A morte romanceada dialoga com a catábasis homérica, com a sátira menipéica, com o banquete nos velórios medievais, com a alegria abundante em Rabelais, com manifestações da modernidade, incluindo o conto *Bobók*, de Dostoiévski (XIX). A fusão da gargalhada desfigurante com uma negatividade cética, discute o que há de mais significativo para o homem: a existência. Fundindo liminarmente fantasia e realidade, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* rompem com os limites do *romance usual* e anunciam uma linguagem galhofeira e melancólica que decompõe as eternas contradições humanas.

Palavras-chave: morte, romance, narrativa autoconsciente, autobiografia, cinismo, discursos dos mortos.

ABSTRACT

The most remarkable fact in Brás Cubas' life is his death. Such peculiarity illustrates the creation of a peculiar method used by Machado de Assis: the deceased author. The author's analysis of "*To The Reader*" debates the feelings and reasons of the one who writes to alive people and verifies how much the Self-conscience Genre contributed in the oblique and concealing construction of the work; an autobiography that presents someone in transformation and that allows people to evaluate the importance of the biographer's formation on the other characters (e.g. The father, Virgília, and Quincas Borba). Finally, a talking deceased group of people analysis proves the organic unit of that tradition, maps out different carnival perceptions, and the discursive freedom expression. The authorial death dialogues with: *epic catabasis*, the *menipeica satire*, the feast during the medieval funerals, the abundant happiness in Rabelais, and manifestations of modernity, including the tale *Bobók* written by Dostojévski (XIX). The fusion of the disfigured laughing with the septic negativity, discusses what is the most significant for a human being: its existence. Converging out set fantasy and reality, "*Memórias Póstumas de Bras Cubas*" breaks the *usual romance* limits and announces the ironic and melancholic language that decomposes the eternal human contradictions.

Keywords: death, novel, Self-concious Genre, autobiography, cynicism, discours of deceaseds.

RESUMÉ

Le fait plus remarquable dans la vie de Brás Cubas a été sa mort. Cette particuliérite illustre la création d'un modèle particulier par Machado de Assis: un défunt auteur. L'analyse du prologue (*Au lecteur)* est en train de discuter les sentiments et les raisons de celui dont écrit pour les vivants et vérifie dans quelle mesure la conscience de ce qui se passe autour de soi (la technique de la narration différée) a contribué dans la construction oblique et dissimulée de *l'œuvre*, une autobiographie qui présente l'être en transformation et qui permet d'évaluer l'importance d'autres personnages (le Père, Virgília et Quincas Borba). À la fin, l'analyse de l´ensemble de défunts parlants, il montre de manière claire et évidente l'unité organique de cette tradition, il démontre les différentes perceptions et l'expression de la liberté du discours. La mort romanesque dialogue avec la *catabasis* homérique, avec la satire cynique chez Luciano, avec le banquet dans les veillées médiévales, avec la joie abondante chez Rabelais, avec des manifestations de la modernité, et en train de inclure le récit *Bobók*, de Dostoiévski (XIX). Le fusion de l'éclat de rire que défigure avec une négativité sceptique, discute ce qu´il y a de plus significatif pour l'homme: l'existence. En convergeant d´une façon préliminaire fantaisie et réalité,l'œuvre rompt avec les limites des romans usuelles et annoncent une langue moqueur, enjouée et mélancolique qui décompose les éternelles contradictions humaines.

Mots clés: mort, roman, narration différée, autobiographie, cynisme, discours des morts.

SUMÁRIO

COMPELLE INTRARE **12**

I – ÚLTIMO **15**

1.1 – INTERAÇÕES DIALÓGICAS NO PRÓLOGO 15
1.2 O VOCABULÁRIO CRIATIVO DO AO LEITOR: DE BRÁS CUBAS A QUIXOTE 27
1.2.1 Palavras póstumas de Brás Cubas *27*
1.2.2 O homem à roda de si mesmo: viagem sem sair do lugar *34*
1.2.3 Opiniões e desvarios de um cavalheiro opiniático *41*
1.2.4 Do engenhoso e abundante prefácio que trata do romance, da publicação e dos mais variados fingimentos literários *52*
1.3 ÚLTIMO: FIM E COMEÇO DE UMA HISTÓRIA ABERTA 59

II – BRÁS CUBAS RESSUSCITADO **62**

2.1 1805-1869 62
2.2 PRIMEIRA FASE: O MENINO É PAI DO HOMEM 71
2.3 SEGUNDA FASE: OS AMORES DIFÍCEIS 81
2.3.1 Mulheres Póstumas de Brás Cubas *85*
2.3.2 Virgília redescoberta *95*
2.4 O HUMANITISMO NÃO É UM HUMANISMO 103
2.5 O FIM DA VIDA – O COMEÇO DO LIVRO 122

III – A MORTE TAGARELA **123**

3.1 ODISSÉIA – O CANTO DA DESCIDA 128
3.2 DIÁLOGOS CÍNICOS DOS MORTOS 140
3.3 A MORTE NO CONTEXTO LITERÁRIO DE RABELAIS 152
3.4 VIDA LONGA À MORTE MODERNA 166
3.5 MORTOS DO SUBTERRÂNEO – BOBÓK 175
3.6 CRÍTICAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS 187

IV – ÚLTIMAS PALAVRAS **194**

BIBLIOGRAFIA DE MACHADO DE ASSIS E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS **196**

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA E TEÓRICA **207**

COMPELLE INTRARE

A presente tese é dedicada ao estudo da morte na literatura. Visa a decomposição biográfica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e analisa a obra sob o ângulo de visão do romance difuso, comparando-o com representações da literatura ocidental.

Para a leitura desse livro difuso e dialógico, no qual a autobiografia inclui a voz do morto, analisaremos o seu prólogo no primeiro momento. Nessa abertura, que é também o último capítulo (fronteira entre vida e morte) vislumbra-se o todo da obra. Historicamente, expectativas, filiações, negações e a manipulação de citações fundem-se às artimanhas dos narradores e suas tentativas de induzir e conquistar leitores. Isso nos levou à comparação com autores basilares (Cervantes, Sterne e Xavier de Maistre). Além disso, as opções estilísticas e idéias do universo literário de Machado de Assis afloram nesse espaço de fantasia e realidade. Os gêneros evocados no *Ao leitor* rompem com os limites do *romance usual* e anunciam uma linguagem galhofeira e melancólica capaz de decompor as eternas contradições humanas.

No capítulo II, para enxergar o que há de humano e contraditório nas atitudes daquele que viveu no Rio de Janeiro entre 1805-1869 veremos como memórias alheias interferem em seu percurso vital. Entendendo essa narrativa autobiográfica, que apresenta o ser em transformação na modernidade, mostraremos sua presença viva (que a narrativa autoconsciente e a difusão sepulcral disfarçam). Por outro lado, esse exercício nos permitiu enxergar a participação de outros personagens na sua formação (enquanto homem) e como autor de memórias. Nesse caso, as presenças de Bento Cubas, Virgília e Quincas Borba servirão para pensar a biografia desse embusteiro.

Os estudos sobre morte fazem parte de questões muito atuais no campo das ciências humanas e da literatura. No campo da "literatura comparada", a análise de um conjunto 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 espaço. 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. No campo da prosa romanesca do século XIX, o conto *Bobók* (Dostoiévski) 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: quando hipocondríaca adverte que tudo perece; se 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, um gênio na periferia da literatura ocidental, criou um defunto autor "que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 512)[1].

Essa decomposição assistida de um defunto autor começou no ano de 1997, quando nos propusemos, ainda na graduação, a estudar o processo de construção de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* sob o viés paradoxal da razão e da loucura. Para isso, mapeamos o amadurecimento progressivo de Machado de Assis e a "presença" do Humanitismo nos escritos anteriores a 1880. Trabalho limitado pelas características monográficas e imaturidade, ao menos serviu de parâmetro para a definição do objeto da tese: debruçar-se sobre o livro sepulcral em busca de seus despropósitos e senões. Por outro lado, ainda nesse percurso, estudar Italo Calvino (no mestrado) foi importante por dois motivos: o afastamento institucional do autor brasileiro e a reflexão sobre idéias e ansiedades de nosso tempo. A partir da leitura de um autor (europeu) cosmopolita, também considerado "moralista" e que preserva características autoconscientes e dialógicas, pudemos reavaliar a atualidade machadiana. O livro *Palomar*, de cunho biográfico, que trata da questão de "como aprender a estar morto" ecoa de forma subterrânea nessas páginas.

[1] Prólogo da terceira edição.

Outro dado relevante para esse trabalho é a constatação de que a fragmentação dos livros machadianos passa a ser repensada a partir da década de 1970. Mais especificamente no caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o livro de Alfredo Bosi *Brás Cubas em três versões* (2006) incide nessa questão: o fato de o romance sepulcral englobar várias vertentes e organizá-las pelo viés de um defunto. Embora sejam trabalhos diferentes, sua interpretação mostra a presença da decomposição autoconsciente, biográfica e sepulcral de um personagem à roda de si mesmo, da literatura e da vida.

Tentando aproximar o movimento crítico do objeto, essa tese também é multifacetada e o fio que liga os capítulos é o mesmo que liga os homens: a morte. Essa imagem do ser que sabe que morre e que continua discursando é a realização de um fato inusitado: a experienciação da ausência de si mesmo no mundo. Neste trabalho, uma memória do gênero mostra que *Memórias póstumas de Brás Cubas* pertence a uma tradição muito maior: a tradição cultural e literária de discursos dos mortos – uma *archaica* longeva da qual a sátira menipéia é uma das principais manifestações. No universo difuso e rabugento o olhar cemiterial retrata a existência passada e a existência no reino desconhecido do nada, fundindo realidade e fantasia. Com isso, mescla a gargalhada desfigurante e a negatividade cética com o que há de mais significativo: viver. Existir enquanto recordação, na lembrança dos outros e na memória coletiva, na condição autoral e humana de quem conta uma história.

I – ÚLTIMO

1.1 – Interações dialógicas no prólogo

Definindo um caminho para a leitura das *Memórias póstumas de Brás Cubas* como um romance autobiográfico começaremos pelo *Ao leitor*. Introdução e último capítulo é um texto fronteiriço entre o ser rememorado e o defunto autor. O instante em que uma poética prenuncia-se e difunde as relações dialógicas entre Machado de Assis e sua obra. Nomes e trejeitos pertencentes à prosa ocidental anunciando uma forma que movimenta traços humorísticos e melancólicos, procedimentos e gêneros. A partir desse processo estilístico na abertura do livro e fechamento do caixão o todo é antevisto e revisto.

No prólogo estão delineados os modos de angariar e enganar o leitor, as reflexões sobre a criação literária pelo autor de carne e osso e pelo Brás Cubas escritor. Os elementos da narrativa que objetivam a interação dialógica com outros escritores e destinatários hipotéticos antecipam réplicas e conjugam o cruzamento de vozes. Essa estratégia literária infiltra-se nos interstícios dos outros discursos e prevê sua inserção no cânone. Da posição que se fala há sempre um olhar crítico e movente, desdobrado da visão do outro com seus inúmeros valores articulados. Assim, a autoconsciência narrativa faz do prefácio um microcosmo que revela o macrocosmo.

Na relação material e editorial sua presença justifica expectativas, filiações e negações. Os prefácios assinados pelos escritores, bem como aqueles assinados e estilizados por projeções de autor, marcaram a história dessa prática introdutória. Apresentando

ansiedades, explicações e sentimentos diante de uma platéia, são manifestos que elucidam quem foi o autor, as inquietações de uma época, configuram artimanhas e se integram à trajetória do gênero. Os intróitos são verdadeiras poéticas da condição autoral e do disfarce. Cartão de visitas ambivalente, traz as matérias explícitas sumariamente mascaradas pelo tom confessional e fingidor. Uma voz farsista prepara o leitor, dialoga com a obra e conduz a uma polifonia em que os indivíduos são sujeitos da própria consciência.

Os livros escolhidos para o exercício de uma diacronia invertida são: *Viagem à roda do meu quarto*; *As aventuras e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e *As aventuras do Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Essa escolha advém dos seguintes motivos: Cervantes, pela condição fundadora do gênero. Os outros, são pistas autoconsciente deixadas pelo defunto, também tributários dos disfarces de Cid Hamete: o narrador Tristram Shandy (Sterne); e o introspectivo personagem-narrador de Xavier de Maistre. Para Bakhtin (2002a) [que não estudou Machado], eles estariam inseridos na tradição humorística moderna e para Marta de Senna (1998) no legado da narrativa autoconsciente. Augusto Meyer, Eugênio Gomes, José Paulo Paes e Antonio Candido também pensaram nas ligações entre esses autores. Valendo-se de menções truncadas o defunto tenta manipular "ao máximo a recepção do leitor" (SENNA, 2003) e a matéria narrada transforma-se em uma fronteira entre os mundos estético e ético. O movimento realidade/ficção ganha nuances inabituais. Sem esquecer que o livro também faz parte da realidade, o universo incerto e silencioso da morte confronta-se com a lógica racional dos vivos.

Essa imagem oblíqua nos leva a Antonio Candido. Em *O discurso e a cidade* ele 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 aqueles 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. 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). Para ele, os textos "realistas-naturalistas", guiados pela força de retratar a verdade, acabam por forjá-la, reinventá-la. Os escritos de fantasia, fugindo dos fatos reais, "são capazes de transmitir um profundo sentimento da vida" 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 colocou na mesma organização poética marcas realistas e não-realistas, reordenando-os pela fatura 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 funda, nos trópicos, uma obra dialogicamente capaz de "solapar a realidade".

Criando um clima psicológico com a naturalidade de um narrador que lança os ingredientes de forma aparentemente despretensiosa e divertida, esse jogo dialético entre ficção e realidade integra-se em uma visão crítica e iluminadora do próprio jogo narrativo (SENNA, 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, reside nossa análise do *Ao leitor*: um discurso peculiar que figura antes do livro propriamente dito, mas é sempre escrito depois do fim. Ou seja, o livro deve estar "pronto" para escrevê-lo. Independente de "quem" o assine, ele tem o caráter autoconsciente e prepara o destinatário para o universo a ser adentrado. Instrumento de indução e de aproximação, filiação ou negação de "influências", promove conexões com as memórias cultural e literária: "ao imporem uma reflexão ontológica sobre o gênero a que pertencem, conduzem necessariamente a uma reflexão sobre a condição humana" (SENNA, 1998, p. 25-26).

A "conversa" antes de começar instala uma impressão de intimidade para agradar. Para isso, uma aura de displicência e de aparente insegurança aliada à consciência e domínio (do todo) conjuga sentimentos e razões globais e toca instâncias criativas que envolvem a publicação, o exercício metalingüístico e a vida. Com caracteres da totalidade do "que se vai ler", os traços sociais, a história e a voz biográfica aparecem funcionando e em conflito. Vejamos sua natureza e suas variantes. Dentre as mais diversas manifestações, vários nomes

re-significam esse pré-texto: invocação, pródromo, prolegômeno, preâmbulo, advertência etc. Sua aparente função de apêndice amalgama-se de tal maneira com o restante do livro, que, muitas vezes, impossibilita enxergar sua condição dúplice de autonomia e interatividade. Poucos textos tratam diretamente do assunto. Escolhemos *O artigo sobre os prefácios* de Carpeaux (1976) e o outro, um *Prólogo dos prólogos* de Borges (1985). A despeito da generalidade com que tratam do tema, vejamos considerações convergentes.

De outra maneira, a interpretação de Bakhtin (2002a) dos intróitos de *Gargântua e Pantagruel* no capítulo "O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais" mostra a importância dessa forma estilizada para iluminar a análise. Segundo o pensador russo, as idéias que constituem o interior dos livros estão prenunciadas nas suas aberturas. Além disso, mostra como concepções de mundo confrontadas com "alusões e ecos da atualidade política e ideológica" (2002a, p. 169) habitam a totalidade material. Seu caráter liminar acentua-se em grandes escritores e ilustra traços importantes na formação e concepção de gênero.

Os termos prefácio e prólogo, para Carpeaux e Borges, estão mais ligados à língua que utilizam, do que ao tipo de realização que definem. Para os dois, os traços estilísticos e estruturais estão integrados organicamente ao texto e ambos constatam a dificuldade de encontrar discussões sobre o assunto justamente pelo seu caráter marginal:

> Verifiquei que se trata de assunto totalmente inédito. Verifiquei que não existe no mundo livro nenhum sobre esse tema. Não há fontes nem referências. Os prefácios nem sequer têm verbete nas enciclopédias de termos literários. Como vou escrever sobre isso? [...] Só a [enciclopédia] espanhola, a Espasa-Calpe, tem várias páginas (CARPEAUX, 1976, p. 25).
>
> -
>
> Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata (BORGES, 1985, p. 08).

Isso demonstra que durante muito tempo o prólogo foi considerado acessório e que somente a partir do século XX ele passa a ser percebido de forma consciente como índice das contingências históricas e dos valores estéticos. No romance, eles são espaços formais de construção e tiveram muita importância na história do gênero, pois eram "um fórum público e coletivo de debate à procura dos modos de formalização estética de aspectos constitutivos de uma sociedade em mudança" (VASCONCELOS, 2007, p. 21).

Na prosa, sob a máscara autoral, ou na condição de simples contador de histórias, Carpeaux o vê como uma forma de aproximação com o público e os classifica de acordo com as intenções: prefácios-justificativas, pedidos de desculpas, desafios, manifestos, sentenças etc. (diríamos que o de Brás Cubas é um prefácio-elo, que liga vida e morte). Percebe na poesia que o eu poético faz o mesmo movimento para buscar os pares literários. Sejam eles,

as (antigas) musas inspiradoras ou os leitores modernos que seguram seus volumes impressos: "O verdadeiro prefácio das *Fleurs du mal* é aquele que o próprio Baudelaire escreveu no interior do poema: *Hypocrite lecteur, mon sembable, mon frère...*" Essa idéia de familiaridade, também apontada por Bakhtin ao caracterizar o intróito como uma evocação do leitor faz dele um documento que conclama a autoridade: autor, pseudônimo, projeção de autor etc.

Outro destaque é o texto de Samuel Jonson (1755 *apud* CARPEAUX, 1976) no seu *Dicionário da língua inglesa*. Ao invés de bajular um "mecenas" ele descreve sua condição e os seus sofrimentos para publicar. O crítico vê no relato um marco literário: o começo da era burguesa na prosa. Ao invés dos grandes senhores, o grande público. Sterne (contemporâneo de Jonson) leva às últimas conseqüências esse conflito editorial ao fazer dedicatórias irônicas e paródicas. Nos dois autores a era burguesa é representada (na Inglaterra[2]) e a autonomia implica a necessidade de um comprador. Isso se estende gradativamente para outros países à medida que os públicos se formavam e o livro se firmava como mercadoria e diversão.

Essa necessidade de inserir "coisas antes", desde as epopéias, passando pelo teatro grego até os gêneros medievais, sempre funcionou como artefato estilístico. Tradição parodiada no prólogo (do vol. I) das *Aventuras do engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, romance liminar entre a Idade Média e a Modernidade, o exercício da introdução ganha ares conflitantes e divertidos. Esse instrumento de devoção a algum credo ou ideologia, demonstração de respeito a algum "mecenas" ou estadista, é também um resumo do texto, uma evocação dos deuses e espaço para mostrar erudição, confrontá-la ou dissimulá-la.

Borges, por sua vez, introduz uma compilação (feita por um editor) de prólogos escritos ao longo de sua carreira. É um autor canonizado que define esse exercício metalingüístico como um prólogo "elevado à segunda potência". Mais condensado, pela própria natureza, o escritor argentino chega a conclusões semelhantes às de Carpeaux e Bakhtin e constata que nas primeiras linhas dos grandes textos o leitor mergulha em uma atmosfera verbal e estilística que se estende ao longo da leitura. Uma atmosfera que prescinde, literalmente, da atenção do outro. O primeiro exemplo, o prefácio de *Wordsworth* para a segunda edição de suas *Baladas líricas* seria uma verdadeira poética das concepções temáticas e das imagens perceptíveis ao longo da obra. Para ele, quando o texto é essencialmente literário, o prefácio torna-se uma espécie de autocrítica e ficcionalização. Desde a abertura de *As mil e uma noites* aos *Ensaios* de Montaigne ele percebe o caráter

[2] Marta de Senna mostra o mesmo jogo em *Tom Jones* de Fielding e *Viagem sentimental* de Sterne. Vide "Fielding, Sterne e Machado: uma linhagem" (1998, p. 23-34).

liminar: separado, enquanto parte autônoma e tipográfica, mas fundida ao discurso como parte integrante do todo.

Na análise de *Gargântua* e *Pantagruel* (2002a), Bakhtin mostra que desde as primeiras linhas o leitor é arrebatado por um clima verbal específico. Ele reconhece a presença da voz do autor e da "consciência polifônica" em diálogo com outros sujeitos-consciências. Destaca a constância dos gêneros orais no seu interior e como eles se estendem pelos volumes. O narrador conclama a tradição (negada ou afirmada) como um imperativo e congrega elementos da *propaganda* e dos *pregões* populares. Em todos os âmbitos, a voz atrai a atenção dos fregueses.

Na galeria de introduções analisadas neste trabalho sempre ocorre essa intenção de angariar os leitores: o modo de ver os acontecimentos da trama, a imagem dos personagens, a própria imagem é um deslocamento autocrítico, aditamentos em que o sujeito que enuncia tenta fazê-lo a partir da ótica do outro. Isso quebra qualquer rigidez clássica: o escrito e o oral surgem como forças ambivalentes. No caso do intróito assinado por autores imaginários, a potencialidade dialógica amplia-se e as partes constituintes distendem sua capacidade semântica. Documento notório da publicação, o prólogo insiste que a obra é *filha do mundo* e *um mundo* concomitantemente.

No caso de Brás Cubas, há uma re-significação, pois o espaço introdutório subverte as relações "normais" de uma publicação porque também é uma fronteira entre a morte e a vida. Um defunto casmurro e dissimulado escreve para leitores vivos. Motivado por essa originalidade, afirmando sua incapacidade de ter sido "um grande homem" enforma a narrativa. O caráter fúnebre (irreal) provoca o leitor (real) e move a ânsia de escrever. O estilo difuso, a conversa com o expectador, o monólogo interior e a farsa autoconsciente se inserem na prática introdutória da prosa humorística. Esse exercício milenar de preparar e induzir o leitor e de justificar algo antes do espetáculo começar, faz desse espaço uma arena para embates ideológicos, estilísticos e ontológicos. Quando "[...] ele se questiona enquanto gênero que representa o real, questiona ao mesmo tempo o real representado" e a humanidade é posta em discussão (SENNA, 1998, p. 26).

A própria condição sepulcral já é uma paródia dos intróitos. Ora repudiando, ora se aproximando, renova a intimidade e uma repulsa fingida e paradoxal demonstra o desejo de ter os *cem leitores*. A vontade de ser lido (coisa de vivo) e o desprezo (coisa de morto) aparente promovem a tentativa de dobrar o público à sua "tirania" burlesca e desafiadora. Por isso, em *Memórias póstumas de Brás Cubas,* há traços das discussões literárias travadas no País e polemizadas por Machado no artigo *Instinto de nacionalidade* em 1873 (ASSIS, 1992,

vol. III, p. 801-809). A filiação do defunto confronta a questão da literatura nacional que assolava as produções artísticas do período romântico-tupiniquim. Mas, uma vez colocadas de maneira soturna, livre das obrigações da vida, ele silencia essa "Literatura ufanista" e funda uma representação original. No prólogo e no romance, não agrega escritores brasileiros. Em quase todo o livro, pouco dessa literatura é citada e parodiada explicitamente. As referências estampadas nas citações e emendas dialógicas acenam para uma aspiração universalista e promovem a mediação dialética com questões nacionais a partir de dados culturais estrangeiros que circunscreviam a visão da realidade periférica.

O defunto parodia, inclusive, prólogos anteriores do próprio Machado de Assis, tão humildes e subservientes, como a *Advertência* de *A mão e a Luva* (1874) em que o *Machadinho* se desculpa pela fragilidade e a possível naturalidade dos caracteres de Guiomar. Na nova edição de *Helena*, em 1905, o autor consagrado faz uma consideração sobre sua carreira que confirma essa polêmica velada: "Não me culpeis pelo que achardes de romanesco [...] ouço um eco remoto ao reler estas [páginas], eco de mocidade e fé ingênua" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 198). Por meio do fingimento paródico, questões literárias que assolavam escritores do século XIX são discutidas pela inovação radical de um falecido que assume o foco narrativo. Com isso, desnuda as contradições contingentes, denuncia as diferenças entre os homens e entre o centro e a periferia. A filiação estrangeira e a insistência no ranço pessimista-sepulcral convidam a opinião (brasileira) para nova visada.

Característica principal do prefácio assinado pelos autores projetados (de Rabelais a de Maistre) o leitor é convidado a pensar sobre o gênero, seu conjunto de códigos e sobre a condição existencial. Os nomes que povoam as linhas introdutórias evocam genealogias específicas e têm caráter persuasivo. Esses autores de outras paragens, "lidos em vida" por Brás (e vindos para o Brasil nas asas de um paquete) mostram uma postura de auto-representação evocativa e cômica que desafia uma sociedade que sofre romanticamente com a construção de sua identidade. Se no âmbito ético-social, a dicotomia entre o sujeito e o outro transparece, Machado desenvolve um artifício técnico na construção do diálogo entre autoria, formação do personagem, contexto e presença do leitor: a "máscara mortuária". Ela permite a interação entre os pólos de consciência e aproxima difusamente realidade e fantasia com a vantagem de eximir o autor de carne e osso de qualquer coisa. Ele relativiza os movimentos de elogio e de injúria, inerentes aos gêneros populares e os mescla com o erudito.

A releitura desse discurso após o último capítulo torna-se imprescindível para enxergar a visão do autor sobre si mesmo e sobre aquilo ele queria nos mostrar. No caso do autor sepulcral, permitiria aprofundar as críticas sobre a obra, verificar se as filiações

literárias procedem, se as promessas estilísticas se consumaram e se as possíveis propagandas eram enganosas. No caso de *Memórias póstumas*, reler o prólogo é "dar vida" ao defunto e perceber que seu viés carnavalizado faz do começo e do fim elementos móveis. Sua biografia continua por inércia, mas uma inércia discursiva em que a morte é autoconhecimento e libertação do pensamento (BEZERRA, 2005a, p. 118). Na literatura brasileira, até então, não existia obra que tivesse feito isso de forma tão ousada. Essa quebra de protocolo e levante das ações cotidianas e literárias é proclamada pelo biógrafo quando explicita no capítulo Óbito do autor (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513) e serve de material de propaganda: o fato de suas *memórias* começarem pelo *fim*.

Isso não significa dizer que Machado deixou de fazer uma obra empenhada na formação de uma literatura nacional. Consciente de sua contribuição, ele constrói uma imagem de nação no plano estético que enforma o literário e o social. Pensamento embrionário na década anterior, nos artigos críticos sobre a nova geração e sobre a imitação literária, por meio desse disfarce, problematiza e interpreta as transformações históricas do país e do seu contexto. Aludindo a um longo processo, nos exemplos da herança dos Cubas, na "fábula" do frango com Quincas Borba, na vida de Prudêncio, ele deixa muitas pistas da sociedade brasileira, mas sem fazer disso uma alegoria política ou literatura engajada e ufanista. As peculiaridades de uma trajetória vital (nascimento, infância, cotidiano, velhice e falecimento) desvendam questões políticas e econômicas sem recorrer ao emblema. Seu panorama é mais amplo porque documenta a realidade por uma *plataforma de observação* em que o irreal fixa elementos do Brasil do século XIX e da cultura brasileira sem a pretensão de fundar uma imagem perfeita da realidade. Machado artista (e não jornalista ou político) forja um sistema alheio e próprio que incidiu sobre vertentes movediças nacionais e universais.

Em *Pantagruel*, a cultura religiosa da época transparece de uma forma rarefeita e inventiva – ele o faz assim porque precisava evitar as possíveis censuras da Igreja. Nos prefácios de *Gargantua*, há artifícios para a inclusão de questões da "ciência humanista" visando dialogar com a cultura popular e confrontá-las com a religião obrigatoriamente inserida[3]. Assim, o enunciado atendia a vertente radical da "crítica" – a Igreja; a questão científica confrontava os "intelectuais" da época e os discursos familiares eram facilmente reconhecidos pelos leitores "comuns". Com disfarces e equações provocava a fusão discursiva desses caracteres para alcançar e polemizar com o maior número possível de pessoas. A opção, sendo artística, exige criatividade por parte do grande autor. Rabelais, sob o

[3] Padre Jean, um cínico mascarado pela batina, erige um discurso que conjuga disparidades. O clérigo *Yorick* de Sterne também é um religioso que cultiva o riso de Gargântua e Sancho e um artifício para desafiar a ordem.

pseudônimo (baixo-corpóreo) de Alcofribas Nasier[4] e Machado, com uma "máscara mortuária", se apresentam como "fazedores" de uma literatura inovadora e zombeteira.

Na sua "estréia na vida", Brás Cubas não esconde seus anseios. Para isso, as mais diversas classes orbitam. Ele conjuga a situação nacional com filosofias e questões científico-ideológicas por meio do discurso sepulcral. Atendendo leitores especializados e ignaros, tanto o homem erudito quanto o ingênuo fazem parte da sua expectativa de recepção. Não por acaso, o livro sai primeiramente em folhetim e tem uma considerável aceitação para os padrões da época[5]. Mas essa recepção não impediu que Machado forjasse um prólogo[6].

Essa multiplicidade de destinatários diverte e perscruta questões profundas da modernidade. Por mais que sua capacidade de revelar o enredo seja um atributo de qualidade, sua sobrevivência para as futuras gerações depende dessa proximidade prosaica e ontológica. É por meio dessa capacidade artística e não por sua fidelidade aos fatos que Brás Cubas vende sua autobiografia. As especificidades, as filiações, o estilo único no mundo e a grandeza de sua composição convidam um leitor/cliente (nem grave, nem frívolo) a percorrer suas páginas. O caráter embusteiro oferece uma resposta-paródia ruminada durante a publicação em folhetim e manda recados aos críticos do romance usual brasileiro.

Lembrada nos prólogos de Rabelais, de Cervantes e do defunto, essa rede tanto pode ser boa quanto má vendedora[7] de livros e o cuidado com ela é sempre necessário. No prólogo de seu Livro IV, Alcofribas Nasier "conversa" com o leitor companheiro: "Notai bem tudo. O que aconteceu boa gente? [...] convidais-me para continuar a história pantagruélica, alegando utilidades e os frutos colhidos na leitura, entre todas as pessoas de bem" (RABELAIS, 1991, vol. 2, p. 16). Por outro lado, tece comentários ácidos aos críticos (caluniadores):

> [...] diabos vestidos de saia; vendo todo mundo em fervente apetite de ver e ler os meus escritos, pelos livros precedentes, escarraram dentro do prato, quer dizer, censuraram-nos, desacreditaram-nos e caluniaram-nos, com a intenção de que ninguém não os visse, nem os lesse, fora suas poltronices. [...] advirto a esses caluniadores diabólicos que tratem de se enforcar no último pedaço daquela lua; eu lhes fornecerei os cabrestos (RABELAIS, 1991, vol. 2; p. 18-20).

O prefácio fala com aqueles que deseja agradar e polemiza com os possíveis caluniadores da obra – que já está no seu quarto volume! O frontispício é uma resposta antes da proposição. Discurso que antevê possíveis reações discursivas, não por acaso recebe o epíteto de "ao leitor", dando um tom de camaradagem. Movimentos prenunciados na

[4] Nasier seria um nome advindo de nariz (*nez*) que, na cultura popular, liga-se ao pênis.
[5] Vide estudo sobre o tema em Ribeiro (1996) e Guimarães (2004).
[6] Conforme noticiado em um "plebiscito literário" (COSIMO, 1883), o livro teria uma posição privilegiada entre os mais vendidos, ficando atrás de *Os Maias* e o *Primo Basílio* de Eça de Queirós.
[7] Vide Ribeiro: *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis* (1996).

transposição da Idade Média para a Modernidade que ganham configurações à medida que o gênero se afirma no Ocidente.

Nos confins literários do *Undiscovered Country,* Brás Cubas deseja alcançar o maior número de leitores e utiliza um interessante artifício: a citação. Traz nomes conhecidos pelo público brasileiro, como Stendhal e seu sentimento esboçado na estréia de *Armance*. Evoca Sterne, um representante formal do que virá nas páginas seguintes. O espírito introspectivo e irônico de Xavier de Maistre (autor de livros hoje esquecidos, mas que tiveram boa recepção na França e no Brasil da época). Essas referências na abertura indicam uma chave capciosa de leitura e mostram o sujeito de sua própria consciência afirmando sua autoria e disputando espaço com a voz de Machado. Tenta convencer, em poucas linhas, a qualidade do estilo difuso[8] e a capacidade de equiparar-se e superar os avôs literários: as cabriolas sternianas, os solilóquios ambivalentes de Xavier de Maistre e o realismo caro a Stendhal.

A consciência que sustenta o romance multiforme de Rabelais e Cervantes ganha nuances na periferia da história do gênero. O desrespeito despoja e aproxima. Longe da sisudez do narrador tradicional diminui a distância entre ele e o leitor e estabelece um clima de familiaridade em que os dois disputam os níveis interpretativos e axiológicos da interpretação. A carnavalização, portanto, funciona como uma crítica ética da literatura brasileira vigente e instaura uma forma paródica de representar diferentes individualidades sem um nacionalismo instintivo ou a visada monológica. Brás Cubas utiliza a fórmula anunciada criticamente por Machado de Assis na década de 1870: "O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço" (ASSIS, 1992, vol. III, p. 804). Contando a vida em sua totalidade, incluindo sua imagem de defunto tagarela, ele se torna o grande representante universal de todos os tempos e reinventa uma narrativa dos mortos nos trópicos. O intróito, como discurso liminar, aprofunda as questões contemporâneas e as carrega de passado, antevendo, em germe, o futuro. Brás Cubas vendeu também sua imagem: aristocrata e biógrafo – condições de um "homem-de-palavra" que, após a vida, "compartilha" (no plano da imaginação) com Machado de Assis, um lugar entre os grandes nomes da literatura ocidental como defunto e romancista[9].

---

[8] O estilo é zombeteiro e movimenta o enredo: "Um salto" (1992, p. 531), Bacharelo-me (1992, p. 5442), Triste, mas curto (1992, p. 544); Curto, mas alegre (1992, p. 545); ". . . . . " (1992, p. 569), "O velho colóquio de Adão e Caim" (1992, p. 598), "Vá de intermédio" (1992, p. 620), "De como não fui ministro D'Estado" (1992, p. 627).

[9] [...] uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura (ASSIS, 1992, vol. III, p. 803).

Como Dostoiévski (outro autor periférico), o brasileiro não limita suas personagens ao pitoresco. Utilizando uma passagem da introdução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, poderíamos dizer que ele:

> [...] não conclui suas personagens porque estas são inconclusíveis enquanto indivíduos imunes ao efeito redutor e modelador das leis da existência imediata. Esta se fecha em dado momento, ao passo que o homem avança sempre e está sempre aberto a mudanças decorrentes da sua condição de estar no mundo enquanto agente, enquanto sujeito. E como homem-personagem é produto do discurso, aberto como falante em diálogo com outros falantes e com seu criador (BEZERRA, 2002a, p. VIII).

A autobiografia póstuma tem a natureza inconclusa e ambivalente do homem ressuscitado. Hibridizando certas tradições discursivas movimenta-se na carnavalização da prosa brasileira do século XIX. A linguagem estilizada das confissões, em que o sério-cômico é um motor desde as primeiras manifestações, rompe o curso normal da narrativa biográfica construída com "elementos basilares e típicos de toda trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento, construção do destino, trabalho e afazeres, morte etc." (BAKHTIN, 2003, p. 213). A carcaça roída pelos vermes e pela memória, instaura no intróito, o fim de uma vida e o fim de um livro. Mas, como todo fim carnavalizado preconiza um início, ele anuncia uma tradição de questionamento do senso de privacidade da palavra por meio da criação de categorias autônomas. O defunto autor relativiza a prática do direito de fala, cultivada em Cervantes, risível em Sterne, irônica em de Maistre. Difunde nessa genealogia humorística um inacabamento que redunda em um movimento estilístico, paródico e irônico que nunca se fecha em si mesmo. Existe uma peculiaridade nessa análise comparativa: pelo menos uma figura é consciente da sua existência em livro. Quixote e Sancho, na condição de personagens, e os outros "autores" Tristram Shandy e o Xavier de Maistre narrador fundam uma genealogia do romance difuso percebida por Machado. Não temos apenas o homem vivendo aventuras e uma voz contando uma biografia: nessa linhagem, coexistem discursivamente a parte material da publicação e a parte humana.

Quixote (no plano realista) parte para o mundo (volume I) para que suas aventuras sejam contadas. No tomo II ele já é um ser de papel e sai novamente para estimular novas narrativas. Nessa ruptura entre o homem e a *persona* (que viria) e que já existe (no tempo da existência material da leitura) ele dedica suas aventuras à "restauração da cavalaria". Posteriormente, suas ações relacionam-se com as do primeiro e fazem delas uma única história. Se antes, Sancho queria apenas dinheiro e uma ilha, passa a querer figurar na memória do mundo como personagem. Antes, as pessoas que os encontravam fingiam e

compactuavam com a loucura do cavaleiro. Depois, elas o fazem porque conhecem a dupla andante da publicação. A passagem no castelo do Duque ilustra isso: todos entram no jogo fabular porque conhecem as *aventuras*. Entre os capítulos 30 e 69, diversas situações são "inspiradas" pelos eventos anteriores e são "respostas" para as expectativas da continuação. A consciência ambivalente abole e renova limites: seres entre a condição de personagens e homens que têm o leitor (companheiro) como referencial, coexistem na condição livresca.

Nessa linhagem Tristram Shandy coloca-se como personagem de si mesmo, vivendo no tempo de seus contemporâneos. Na memória, a sua vida; no papel, um livro inacabado. O nó temporal se dá no ir e vir entre o presente de um homem de 40 anos que conta uma autobiografia sempre interrompida pelas digressões e falas dos outros personagens. Tantas cabriolas não lhe permitem (factualmente) passar dos sete anos. Essa distensão temporal, os fatos revividos de forma humorística e a prática da "opinião" foram características herdadas por Brás Cubas, que, ao acrescentar o tempo da morte, as renovou criativamente.

Seguindo a pista difusa, o narrador maistreano evoca acontecimentos sociais da ordem do dia e distende o passado recente (dos salões parisienses) em sua viagem imóvel. A ironia do proscrito erige um evento biográfico e absurdo simultaneamente. O estilo livre sterniano renovado pela narrativa digressiva alia-se à introspecção de um solitário. Se antes o narrador disputava espaço com outros personagens para contar, os caprichos e o apagamento (aparente) de outras vozes são levados ao extremo com o francês. Um homem quase isolado, conta à revelia o que lhe vem à mente. Artimanhas facilitadas pelos capítulos rápidos que possibilitam o movimento difuso e enriquecem a obra com o "encanto insinuante da informação suspensa, própria do fragmento" (CANDIDO, 1996).

O contexto editorial aparece de modo conflitante. Quixote não é autor, mas ele compõe oralmente e na prática uma aventura com o estilo que ele considera ideal para o romance de cavalaria. Estilo que "coincide" poeticamente com o livro em mãos. Nos outros casos, narrativas autorais incidem diretamente na condição dos personagens. Assim, seres de papel têm o sentimento de pertencerem à história. Criaturas criadoras querendo ser imortais e se equivalendo aos homens por sonharem seus nomes inscritos na galeria dos "grandes". Partindo dessas constatações, trataremos das "introduções" na prosa moderna. Fazendo um exercício de diacronia invertida vejamos esse universo que se pensa enquanto é escrito. Do microcosmo, como plataforma de observação, faremos apontamentos para o macrocosmo: formas eleitas que dialogam com o romance autoconsciente-humorístico. Crítica unilateral que promove o embate com as vozes do passado, confronta as idéias da época e projeta-se no futuro – do leitor imaginado, no anseio do cânone, na usura da crítica...

1.2 O vocabulário criativo do Ao leitor: de Brás Cubas a Quixote

1.2.1 Palavras póstumas de Brás Cubas

Expostas as bases um tanto frágeis das reflexões sobre o prólogo, passemos à interpretação dos "mementos" autoconscientes. Comecemos com o texto que guiará a análise:

> AO LEITOR
>
> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez? Talvez cinco. Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.
> Mas eu ainda espero angariar a simpatia da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.
> Brás Cubas (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513) [10].

Em linhas gerais, sua estrutura se organiza da seguinte maneira: 1) no primeiro parágrafo, temos o tom explicativo com os verbos no passado dizendo o que já está feito. Leitura do próprio defunto, ocupando o lugar de outro na leitura da própria obra instaura-se uma arena dialógica: não é o homem [Machado] nem o ser biográfico na condição de partícipe social que assinam, mas um defunto autor. Ante o impacto da publicação de *suas memórias* o jargão adotado comprova sua vontade de guiar o leitor: "se adotei", "se lhe meti" e "escrevi-a"; não é difícil "*antever*" – o que foi feito por ele e deve ser reconhecido pelo outro projetado. 2) no segundo parágrafo os verbos apontam para o futuro – reflexão sobre a expectativa da leitura e sobre o que vem depois. Isso define o caráter do autor, seu estilo e o perfil de seu destinatário: a gente grave "achará"..., mas "eu espero angariar"... Depois, os verbos vêm no presente e encaminham o desfecho auto-reflexivo sobre o caráter do intróito. Decretando o clima familiar e brincalhão do vendedor do livro ele incita a entrada: "se te agradar", "se te não agradar"; "pago-me" e "pago-te".

[10] Para fins analíticos optamos pela inserção integral do texto no início e retomamos cada passagem discutida.

A referência a um escritor real equipara os anseios das estréias: “Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna” (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513). Ao falar da expectativa deste escritor no prólogo de *Armance*, parodicamente, fica consternado e admirado. Brincando com a emoção do primeiro livro equipara sua publicação à de um homem de sua época (1783-1842) e a hesitação é recíproca: “O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez? Talvez cinco” (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513). O defunto deseja ter muitos leitores e por isso recorda um prefácio que discute a sensação de publicar. Em 1827, o francês Henry Bayle, utilizando um pseudônimo, também vacila diante do público (nessa data, Brás perambulava pela Europa):

> Falando de nosso século, chegamos a esboçar dois dos principais caracteres da Novela que se segue. Talvez ela não tenha vinte páginas que se aproximem do perigo de parecerem satíricas; mas o autor segue uma outra estrada; mas o século é triste, é caprichoso, e é preciso tomar algumas precauções contra ele, até mesmo ao publicar uma brochura que, como já disse o autor, será esquecida no máximo em seis meses, como se dá com as melhores de sua espécie (STENDHAL, 2003, p. 23).

Prólogo fingidor, Stendhal o assina e atribui o que vai ser lido a um “amável autor”. De forma dialógica, discute a história do romance e se posiciona categórica e contrariamente – eximindo-se do discurso do outro. O moribundo faz sua estréia sem intervenções e assume sua posição discursiva. A consciência material da totalidade da obra está implícita e seu sucesso advém do fato de já ter sido publicada em folhetim (1880). Assim, o intróito sepulcral ainda traz rastos da primeira recepção, da revisão machadiana[11] e do riso rabugento. Rompendo com a concepção cartesiana da produção literária brasileira, reticentes às mudanças bruscas de estilo, ele sabe que despertará um olhar agudo e curioso para si mesmo. Por isso, autores estrangeiros: uma estratégia para convencer a elite pensante que imitava os europeus e um possível atrativo a mais para as leitoras de novelas românticas. A consciência autônoma do defunto esboça seu grãozinho de vaidade e polemiza cinicamente com questões importantes para sua época. Depois, ele explica seu estilo [e não os seus métodos!]: “Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado” (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513). Lendo a si mesmo, cria uma representação fingidora, arraigada às contradições humanas discute a forma e justifica a novidade pela

[11] Dentre as correções, a mais sintomática é a epígrafe melancólica da versão da *Revista Brasileira* (15 de janeiro a 15 de dezembro de 1880) “*As you like it: I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults*” (“Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim mesmo, em quem descubro senões”).

grandeza dos outros. Imagens e formas de contar histórias que confirmam o constante devir. Atento para a representação da complexidade da mente humana, Machado percebeu o estilo Sterne e Xavier de Maistre e convocou esse espírito. Sua personalidade dividida, tema importante para o romantismo e reinventada por eles será uma das tônicas dos seus escritos. Para Frye (1957, p. 298), apesar da "negligente desconsideração com os valores da estória" os leitores da época certamente consideraram *Tristram Shandy* um romance. As diversas introduções e essa tentativa psicológica de divisão do ser estendem o caráter fragmentário à forma e à condição editorial do lançamento progressivo. Esse jogo entre unidades que se dispersam e se interligam nasce das linhas prosaicas de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la mancha* e de *Gargântua e Pantagruel*. Para Bakhtin, a experiência dessa representação humorística foi percebida por Sterne e fez dele o grande expoente de uma deformação discursiva do gênero levada ao extremo. Esse paradigma fragmentário complica as linguagens literárias e as idéias do momento e implica um exercício constante de metapoética.

Do sepulcro, o autor compara a forma adotada com a de outros e conclama sua originalidade. A filiação estilística e os acréscimos ideológicos e literários demonstram a consciência do novo método e executa um apagamento da voz autoral machadiana. Essa possível superioridade e confusão do defunto autor confirmam-se pelo prólogo-réplica de Machado que estende a genealogia com os nomes de Diderot e Garret. Ao chamá-lo de *meu* Brás Cubas ele compara o morto, faz citação dele e insiste nas rabugens de pessimismo como fonte de *seu* "vinho de outros lavores". O caráter ambivalente do autobiográfico irrompe no embate entre as consciências que assinam a obra. Um ser polemiza com o homem real. No discurso do morto, posto que não haja mais corpo – ele pretende pertencer a um sistema literário. Anuncia-se uma questão sobre o que estará em jogo no decorrer do livro: Machado, silenciado unilateralmente; e Brás Cubas, personagem, defunto e autor.

Dom Quixote, em sua incessante busca de aventuras, deseja consertar um mundo desconcertado. Sua biblioteca confronta uma ordem antiga com uma nova ordem. Um homem comum, um *Cavaleiro da Triste Figura*, aventurando-se entre a razão de uma vida louca e a loucura de estar vivo constrói uma imagem de si mesmo nas suas andanças com seu fiel escudeiro-filósofo Sancho Pança. Tristram, o mais disperso e ousado, passa boa parte da narrativa isolado, fazendo uma anatomia melancólica da humanidade por meio do riso ambivalente. Sua figura triste e opiniática se deixa conduzir pela memória romanceada da própria vida. O homem Xavier de Maistre experimentou o cárcere e decidiu fazer da prisão uma "viagem narrativa". O autor francês fundiu uma situação real (do autor de carne e osso) com outras imaginárias (do autor criado). Para aliviar a "melancolia da vida", ele escreve

simbolicamente com a pena do escárnio e as tintas da ironia. Ápice e queda do Romantismo são representados na novela que, por sua vez, parodia e dialoga com um outro livro de Sterne – *Viagem sentimental à França e à Itália*. Enfim, formas e temas aproximam-se naquilo que disfarçam: ser e não ser personagens autônomos, ou meros homens de papel.

O riso e o sério caracterizam essa linhagem autoconsciente. Com esses caracteres, o defunto explica o seu estilo: "Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio." Ao enunciar sua poética ele condiciona ardilosamente o leitor. A peculiaridade é essa constante renovação do estilo. Convocando o leitor e evocando diálogos, trocam e dissimulam fontes, emendam para superá-las, citam como se fosse "de memória", parodiam-nas no andamento das ações. Muitas cabriolas surgem nos movimentos das entreglosas e dispersões cínicas. Nos autores, o caráter destronante das emendas é incisivamente discutido. Apesar de o defunto autor ter trazido os nomes de Sterne e de Maistre como seus avôs formais, a consciência criadora reivindica a originalidade sob a máscara mortuária. Enquanto escrevem o "último capítulo", os seres autoconscientes utilizam elementos críticos sobre suas obras e sobre o cânone que elegem ou negam.

A recepção é *aliciada* desde o início. Depois da filiação a uma memória universal, o conúbio paradoxal entre o riso e melancolia, a auto-afirmação da condição que faria dele "um autor particular" na conversa objetiva com os vivos: "Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião". O defunto autor pensa o estilo e a sua recepção, acrescenta um novo paradoxo e cria categorias de críticos e posturas diante da inovação. O finado, ao trazer escritores, remete à construção polifônica. Ao evocar imagens equivalentes, traz as idéias de um outro em quem ele se vê. Neste cartão de visitas, apresenta-se e convida o público a entrar "nos meandros da narrativa e a ler da perspectiva da interação das vozes" (BEZERRA, 2005b, p. 197). Enunciados plenos e distantes no tempo e no espaço possibilitando personagens-indivíduos que não se deixam modelar pela realidade. Extrapolando o realismo, infundindo grandeza nos atos e a autoconsciência nas malhas da fantasia geram estilo entrecortado por parâmetros em estado constante de litígio.

No segundo parágrafo, o defunto discute uma poética do *Ao leitor*: "Mas eu ainda espero angariar a simpatia da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513). A receita se estenderá: capítulos curtos que se ligam por quebras volúveis, comentários serio-cômicos e "coisas que se dizem melhor calando". Ele

retoma ainda a expectativa do parágrafo anterior e projeta seu estilo no futuro leitor – pulsão criativa e com quem ele divide a responsabilidade do andamento narrativo:

> O maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...(*Idem*, p. 583).

Enquanto o outro lê, espelha a função e a eficácia de uma boa introdução – inquietação semelhante do criador do Quixote. Ele sabe que se obtiver êxito e agradar "na entrada", terá um companheiro pelas páginas da *sua* biografia. Assim, um Brás Cubas esperançoso de sua *grande* realização, uma obra capaz de fazer com que seu nome seja estampado aproxima-se do defunto cínico. Um homem revelando-se nos interstícios de seu discurso. O ideal da advertência, "contar menos cousas", ou de dizê-las de "um jeito obscuro e truncado" será o mesmo de todo o percurso narrativo. Nas guinadas e escorregadelas, flutuam na mesma experiência a tagarelice de finado e a memória sentimental do vivo. Brás Cubas arma um circo e conclama os aplausos da platéia. A aparência metalingüística e vaidosa é artifício para justificar o que dirá em seguida: "Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo" (*Ibidem*, p. 513). Ele insiste na sua condição cemiterial e, de maneira ardilosa, nas relações com a própria fala demonstra sua capacidade de manipulação estilística. Com isso, convida o leitor para um outro campo da existência – a literária[12]:

> O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (ASSIS, 1992, vol. I, p. 546).

Essa "opinião" também se estende para o lado de lá. O autor, por sua vez, é o primeiro receptor de si mesmo. Por isso, o desdém oscila e o finado de aspirações cínicas se contradiz porque depende do outro para "autorar". Julgando e sendo julgado ele titubeia. Se, em vida, seu ativismo discursivo continuava perante a morte do outro (e não são poucos que ele "enterra"), na memória, ele tem à sua frente o todo de seu passado. Liberto apenas dos elementos do futuro temporal, dos objetivos sociais e do imperativo de "vencer", para-além do monumento tumular, o discurso que recorda consolida seu acabamento em uma imagem esteticamente significativa. Mas o morto que olha para o passado faz o mesmo que fazia em

[12] Vide, por exemplo, os capítulos "O delírio" (1992, p. 520), "Naquele dia" (1992, p. 525), "Volta ao rio" (1992, p. 543), "É minha" (1992, p. 566) e "Suprimido" (1992, p. 603).

vida – reelabora. Nisso reside sua grandeza: pela primeira vez na história da literatura há uma representação dialógico-discursiva em que um defunto tem autonomia autoral.

Nos intróitos comparados, as concepções de racionalidade e linearidade são confrontadas nos âmbitos existenciais e formais. A lógica aristotélica que sustentava a hegemonia dos discursos clássicos é confrontada pela fantasia: na loucura, no riso, na morte – temos imagens inimigas dos axiomas construídos pela razão. Cervantes opta pelo tom dramático e pela crise autoral para começar a obra "sem citações". Tristram recomeça insistentemente sua história – novos prólogos, novas epígrafes, novas opiniões. Em *Viagem à roda do meu quarto* o narrador se apresenta ávido para oferecer à humanidade sua genialidade megalomaníaca e suas teorias sobre a condição humana. Motivado pela possibilidade de diversão, hesita no instante da publicação e ri do leitor. Brás, ainda preso às vaidades e inseguranças, tartamudeia: atribui valores ao livro, fala com o leitor, titubeia.

O estilo constitui-se como um dos principais procedimentos para dar acabamento ao herói e ao seu mundo. Para Bakhtin (2003), o romance é mais propício para essa realização, pois o individual compõe o enunciativo e confronta máscaras sociais. O prólogo abole distâncias e discute literariamente a relação volitivo-emocional do homem. Ao fazê-lo da perspectiva dúplice, Machado supera o problema (cultural) da impossibilidade de vencer a morte consegue uma plataforma de observação da realidade que analisa vida, fim e romance de um ponto de vista inusitado. Como bom fingidor, evita contar o processo de composição de um livro no outro mundo (*Undiscovered country* – do "secularizado" XIX): "Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra". Além de discutir o gênero, quando deixa de explicar tal fato, impossibilita o enquadramento. Seu discurso liga-se às necessidades da trama e apoiado no estilo e na expressão anuncia o estilo difuso.

Preparando o palco no qual pisará essa projeção autobiografada, Brás Cubas pinta com ironia a conclusão de seu prólogo. Final do pequeno texto que abre e conclusão que instaura definitivamente o circuito interativo entre autor inventado e leitor projetado: "A obra em si mesma é tudo: Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus." Deixa o intróito e convida o leitor a entrar na história. A pena da galhofa e a tinta da melancolia, paradoxalmente, retomam mais uma vez a figura familiar do outro. Se, por um lado, há uma esperança (confessa) de que sua obra seja das melhores, o que seria a paga das horas agradáveis de leitura, por outro, o autor se mostra indiferente àqueles que não agradar e deixa para esses o riso escarninho de um piparote. Desse modo, sai furtivamente do *Ao leitor* e assina, mais uma vez, o seu nome: "BRÁS CUBAS".

A articulação promocional alcança seu ápice: o nome aparece no título figura entre outros escritores reconhecidos e, no final, fulgura como marca de pacholice. Insiste também na repetição desse nome no título, na capa, na dedicatória e no interior do prólogo. Caso o leitor esteja relendo o prefácio, se lembrará do desejo que o personagem teve antes de morrer: inventar um "emplasto" que estampasse publicamente o seu nome. O emplasto, um influxo da vontade de existir e símbolo de seu caráter pachola e inútil. Se morrer é silenciar-se, ele convida o leitor a tirar suas próprias conclusões e a aceitar a originalidade dessa voz sepulcral – por mais absurda que seja. Cabe ao outro aceitar o pacto, ou sujeitar-se às leis da razão.

Machado funde formas antigas e modernas de fantasia e realismo deixando que o defunto exponha sua posição difusa: no primeiro parágrafo fala do que vai ser lido; no segundo, basicamente refere-se ao prólogo – e começa naturalmente. Depois, no primeiro capítulo, *Óbito do autor* (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513) retoma a idéia anunciada no título, complementa o assunto do *Ao leitor* e insiste no fato de as memórias serem póstumas. Evoca novos nomes e obras: Moisés (e o *Pentateuco),* Hamlet (e o *Undiscovered Country* – monólogo do terceiro ato). Depois, em capítulos caóticos (menos para a releitura) narra seu enterro, seus últimos momentos (conscientes e delirantes), tudo isso para mostrar para o leitor a grandeza de sua façanha e a originalidade da obra. Ao longo do livro, fará o exercício de rir de si e dos outros mesmo, constatando a miséria humana, suas ilusões e o apego à vida.

Feitas algumas considerações sobre a natureza do prólogo e sobre o *Ao leitor* de Brás Cubas, vejamos as diferentes formas da genealogia difusa. Seguiremos de Machado de Assis a Miguel de Cervantes, passando por Xavier de Maistre e Laurence Sterne. Efetivaremos uma viagem à roda dos prefácios, que parte do final do século XIX à transição dos oitocentos (com o francês). Depois, do século XVIII, em pleno curso (com Sterne), para chegar, finalmente, ao século de Cervantes (XVII). Partindo do seu discurso sepulcral à gênese do romance moderno confirmaremos o fato de o prólogo não ser apenas um discurso sobre si mesmo, mas um revelador dos elementos do romance, dos atores envolvidos, do gênero e de pensamentos sobre o mundo. Nas obras comparadas, o homem está em conflito com a realidade e consigo mesmo. No âmbito literário, na conjugação do desapego e do passional, temos personagens que querem ser autores e seres de livros – levando a condição de inacabamento ao extremo. O que faz deles pertencentes à mesma linhagem é o humor dialogando com a melancolia. Neles, a polifonia das opiniões e dos sentimentos, sempre em contradição, diverte não só pelo riso, mas pela miséria humana.

1.2.2 O homem à roda de si mesmo: viagem sem sair do lugar

O livro de Xavier de Maistre conta a história de um homem que passou 42 dias *preso* em um quarto. Dividindo com o leitor a falta do que fazer, de forma imaginativa inventa uma *viagem*. Faz de cada dia um capítulo e em cada capítulo descreve os movimentos de um homem e seus devaneios diante da impossibilidade de sair. Com memórias de um passado recente, em contato com um *serviçal* e uma cadelinha, desenvolve teorias para rir da sua situação e atacar a sociedade do seu tempo e a mediocridade da alma humana, ambígua e peculiar.

Ao se referir à sua capacidade narrativa, o personagem-narrador de *Viagem à roda do meu quarto* diz nas primeiras linhas do livro: "Como é glorioso abrir uma nova carreira e aparecer de repente no mundo sábio, um livro de descobertas na mão, como um cometa inesperado que cintila no espaço!" (DE MAISTRE, 1989, p. 05). Sua novela não tem um prefácio separado do todo. Mas sua maneira peculiar e seus arroubos introdutórios ecoam pelas páginas posteriores: o humor, a ironia, o tédio e a autoconsciência são matérias recorrentes. No conjunto, nunca sabemos, ao certo, onde reside a ironia ou a melancolia – elas se equivalem na viagem-literária.

O humor e os volteios autoconscientes são construídos com paradoxos. A mania de grandeza e o caráter encomiástico se fundem à menção metalingüística de sua "estréia": "Não, não conservarei mais o meu livro *in petto;* aqui o tendes, senhores, lede" (DE MAISTRE, 1989, p. 05). Note-se, criação e publicação registradas no início serão intervenções no interior da obra. O auto-elogio congrega o riso do feirante e a valorização do que foi escrito. Mas o aviltamento nunca vem sozinho. A hesitação enforma a consciência do autor e as implicações do instante de publicação. Isso dá um caráter de atualidade ao texto e reafirma que a língua dos prefácios é tipicamente humanizada. A perplexidade leva ao riso, dinamiza a relação verbal com uma audiência e disfarça a persuasão. As primeiras linhas tornam-se um recurso liminar porque parodiam e mascaram os fundamentos do pensamento sério e colocam em xeque o senso privado da palavra. Dialogando com as verdades, com os caminhos para estabelecê-las (ideológicas e literárias) introduz-se de forma ousada, livre e alegre, em um campo diametralmente oposto à hierarquia (BAKHTIN, 2002a p. 144-145).

As imagens controversas e o tom divertido de oralidade (familiar) na *Viagem* nos remetem ao tom das *Memórias* que já no seu início apresenta seu escrito "mais galante e mais novo" pela condição sepulcral. A "novidade" é uma marca (registrada) do que se vai ler,

espécie de estímulo àquele que seguirá as próximas páginas e idéia fixa dos autores que sonham com a originalidade.

A emoção esboçada e irônica de dar o volume ao público é um favor à humanidade. Essa consciência da qualidade cínica e encomiástica do produto, assimilada pelo defunto, dialoga com o sonho do *emplasto.* Ao longo do livro, o narrador de Xavier de Maistre aponta seu livro como panacéia para aliviar o tédio da humanidade. Nos dois ela transparece como uma herança de Sterne: "As observações que fiz e o prazer contínuo que experimentei ao longo do caminho davam-me o desejo de torná-la pública; a certeza de ser útil me convenceu a fazê-lo" (DE MAISTRE, 1989, p. 05). Diante da condição de enfado prolongado, os proscritos escrevem saudosos de humanidade. A suposta apreensão, anterior à decisão de publicar (o que temos em mãos!), teria sido estimulada tão somente pela capacidade de divertir e "curar":

> Há tantas pessoas curiosas no mundo! Estou convencido de que gostariam de saber por que a minha viagem à roda do meu quarto durou quarenta e dois dias em vez de quarenta e três, ou de qualquer outro espaço de tempo. Mas como hei de explicá-lo ao leitor, se eu próprio ignoro? Tudo o que posso assegurar é que, se a obra é por demais comprida para o seu gosto, não dependeu de mim torná-la mais breve; pondo de lado toda vaidade de viajante, ter-me-ia contentado com um capítulo (DE MAISTRE, 1989, p. 08).

A publicação demarca sua posição única no mundo e reinventa o período e o espaço da viagem-escrita. A certeza irônica das especificidades do estilo e o caráter paradoxal do homem levam o narrador a mostrar como pensamentos tristes e alegres condensam "o teatro variável onde o gênero humano representa alternadamente dramas interessantes, farsas risíveis e tragédias apavorantes" (DE MAISTRE, 1989, p.12). Falando "a uma alma sensível" o defunto evoca a mesma imagem: "meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 555). Ambos, criando um horizonte de expectativas, brincam com as mentes ávidas pela mistura de situações "terríveis e deliciosas". Essa consciência da personalidade dividida preconizada por Pascal será latente nas *Memórias póstumas*:

> Quando Machado fala em "maneira livre", está pensando em algo praticado por de Maistre: narrativa caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva o a-propósito, apaga a linha reta, suprime conexões. Ela é facilitada pelo capítulo curto, aparentemente arbitrário, que desmancha a continuidade e permite saltar de uma coisa a outra. Em vez de coordenar a variedade por meio de divisões extensas, o autor prefere ressaltar a autonomia das partes em unidades breves, que ao facilitarem o modo "difuso" enriquecem o efeito do todo com o encanto insinuante da informação suspensa, própria do fragmento (CANDIDO, 1996).

A herança estilística confessada não é retórica. Os autores projetados não dissimulam suas aptidões e desvendam suas vaidades diante da platéia. Tudo é atirado abruptamente e sem remorsos com o fim de provocar e compartilhar o riso amargo. Polemistas por natureza, ambos estão afastados dos salões e dissimulam seus lamentos no ataque ferino e louvação encomiástica de suas prosas: "Sigam-me todos a quem uma mortificação do amor, uma negligência da amizade, retém no seu quarto, longe da pequenez e da perfídia dos homens. Que todos os infelizes, doentes e entediados do universo me sigam!" (DE MAISTRE, 1989, p. 7). O abandono desvairado do prólogo revela a aspiração de uma total independência para com o público. Se Brás Cubas, Tristram e o autor Quixotesco desnudam-se e titubeiam nos seus respectivos intróitos e deixam que suas vaidades e digressões dominem livremente, no livro francês isso caracteriza-se pelo início arrebatador. Assim, esse homem que conta uma história deixa que a sua pacholice transpareça na livre associação de idéias. Esse autor, trancado consigo mesmo, finge que não precisa de atenção. Seus volteios e a ânsia de abalar a opinião o levam a apresentar cada situação no limiar entre a relação discursiva com a realidade e o questionamento da condição humana. O começo arrebatador (que lembra o turbilhão dos capítulos iniciais das *Memórias*) segue assim até o final. A biografia se restringe ao cronotopo da "viagem". Aventura em que o homem ultrapassa a condição de sujeito dividido entre a consciência moral e seus impulsos (discursivos) transpõe a bipolaridade pascaliana da alma e da besta.

Suas digressões seguem percursos psíquicos e geram situações contrastantes dentro do quarto. Cada ação (levantar, andar, sentar-se e deitar); cada objeto: o chão, quadros, móveis, enfim, os detalhes vistos do ângulo de cada movimento; e ainda, as refeições, a cadela Rosina e o "criado" Joanetti transformam-se em atos involuntários de uma narrativa. O projeto de narrar linearmente sucumbe diante de um conjunto de digressões e situações imprevistas. O tempo da aventura se transforma no tempo contingente. Segundo Candido, seria a representação literária do que depois foi chamado, na psicologia, de *ato falho*. Das metáforas que intercalam o quotidiano da viagem-literária de 42 capítulos, nascem as ambigüidades permanentes entre fatos que espelham o contexto francês da época e o desnudamento das dimensões obscuras de um eu solitário.

A convergência psicológica, com a convivência social revista pela memória e privação permitem ao narrador olhar para o mundo como um espetáculo. (A sociedade vista de fora será um recurso que Machado não deixará de utilizar: Dom Casmurro e Aires serão exponenciais dessa prática). O ranço varia a partir do motivo que leva os autores proscritos a

escrever. Em de Maistre ele é provocado porque o autor de carne e osso foi condenado à prisão durante 42 dias e ele transforma esse fato em 42 dias dentro de um quarto. Em Machado, apesar de Lúcia M. Pereira (1988) atribuir o surgimento de obra tão pessimista pela sua doença e recolhimento no ano de 1879, no que tange o defunto autor, a motivação é o silêncio sepulcral: a "festa" acabou e resta reviver as ilusões (perdidas). No caso dos dois, formas diferentes de isolamento motivaram a escrita contra o tédio. Seja para distrair-se um pouco da eternidade expedindo "alguns magros capítulos para esse mundo" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 583), seja para os necessitados de um emplasto: "Meu coração sente uma satisfação inexprimível quando penso no número infinito de infelizes a quem ofereço um recurso certo contra o tédio e um calmante para os males que sofrem" (DE MAISTRE, 1989, p. 05), ambos vêem a literatura como panacéia. O afastamento (moral, existencial, físico) do teatro social gera um olhar diferenciado. Presos no "quarto", no sepulcro e em suas mentes, a única "saída" é a viagem pelos caminhos literários. Essa paródia do romance de viagens inverte a lógica naturalista tradicional da modalidade e individualiza os personagens-narradores. A desintegração do mudo em objetos pluraliza-se na postura subjetiva. Fenômenos e acontecimentos narrados e lembrados mostram o homem em constante transformação.

O personagem maistreano, da cama à escrivaninha, da cadeira à janela, transforma os atos mais banais em divertidas aventuras. O defunto faz da própria mediocridade um romance. *Continuum* no espaço, projetando-se inusitadamente no passado, na ausência aparente do outro, o leitor surge como enformador dessa falta. Para que ele se deixe "prender" afastado de tudo e de todos e viaje na imobilidade aparente e na mobilidade cronotópica da subjetividade, o leitor transforma-se também em parte de livro. Com isso, a prosa apresenta-se como arena de confrontos de códigos culturais. Se, por um lado, ela é fantasiada pela capacidade criativa, por outro, ela apreende o espírito romântico e funde a alegria com melancolia. Com o individualismo, homens do subterrâneo com propensão ao riso e ironia surgiram nas mais diversas variações prosaicas: Sterne, de Maistre, Diderot, Garret, Machado, dentre outros. Diante da tristeza de ser, do tédio da sociedade (constatado não sem um ranço pela condição de proscrito), o remédio é o riso amargo da ironia. A panacéia prosaica permite ao autor inventado (e personagem de si mesmo) defender suas idéias no âmbito da mais autêntica manifestação da linguagem carnavalesca:

> Estou certo de que todo homem sensato há de adotar o meu *sistema*, qualquer que seja o seu caráter, qualquer que seja o seu temperamento; quer seja avarento ou pródigo, rico ou pobre, jovem ou velho, nascido sob a zona tórrida ou nas proximidades do pólo, poderá viajar como eu; enfim, dentro da imensa família dos homens, que formigam na superfície da terra, não há um único – não, um único

> (refiro-me aos que moram nos quartos) que possa, depois de ter lido este livro, recusar sua aprovação à nova maneira de viajar que introduzo no mundo (DE MAISTRE, 1989, p. 06).

A figura do narrador solitário (afastado da humanidade) que analisa consigo mesmo a natureza do homem e a redefine, enquanto descreve a sua viagem (na vida) e dialoga com o leitor, retrata a família autoconsciente da prosa moderna. Desde que o ser "subterrâneo" tenha um reduto para se isolar, seja uma cela, um quarto ou um túmulo, o sistema da viagem solitária é acessível a todos. Na solidão, a memória cria artifícios para uma dinamicidade espaço-temporal sem nunca perder a respondibilidade pública. Discursos ecoam na mente e a viagem-escrita é imaginada com as palavras do outro (como diria Borges). A "imensa família dos homens" renova as formas de lidar com a realidade e isso aumentou, no século XIX, o peso da melancolia.

Livre das exigências clássicas dos salões e sob os auspícios da prosa, o "desocupado" mescla as ilusões que irrompiam no teatro social com a privação da platéia. Condição ambígua que gera um ranço sarcástico e um orgulho cínico: o desrespeito à ordem burguesa está condicionado pela impossibilidade de participar dela. Ambos atacam todas as dimensões da vida, como nas *Memórias do subsolo* de Dostoiévski (2000), e distribuem conotações de inconseqüência e marginalidade – mesmo com o passado ligado aos anseios da sociedade em que viviam. O desacato é a diversão do narrador que se volta até contra si mesmo. A saudade do cotidiano é recalque. A dualidade do homem e da besta cria um monstro satírico que sonha sair da condição de isolamento. O defunto consegue escapar do silenciamento mortal. Nos interstícios da saudade de tudo que poderia ter sido e que não foi é latente a revisão dos acontecimentos e uma versão estilizada de si mesmo – *daquele que desejo que o outro veja.*

Mas a confissão e a pausa conotam conflitos com a realidade lembrada: "meus senhores, diverti-vos tanto quanto outrora no baile e na comédia? – pela minha parte, confesso, há algum tempo que todas as assembléias numerosas me inspiram um certo terror" (DE MAISTRE, 1989, p. 50). Quem diz isso é o "Xavier" preso. Nas recordações do liberto, vemos o retrato de um libertino, dado a salões e duelos.

Para os narradores autoconscientes os "sistemas filosofantes" forjam elementos para a crítica social, para a melancolia e para o riso paródico. Abandonados e apegados à condição de isolamento, longe "da pequenez e perfídia dos homens", engendram suas aventuras convocando seus iguais a segui-los por caminhos imaginários. O leitor projetado é energia criadora discursiva e companhia para os momentos de solidão. Nos solilóquios inspirados, na biblioteca espiritual selecionada, os seres inquietos enriquecem ainda mais a obliqüidade

humana: “seguiremos por pequenas jornadas, rindo, ao longo do caminho, dos viajantes que viram Roma e Paris” (DE MAISTRE, 1989, p. 07). Além do dialogismo com *Viagem sentimental* de Sterne, o convite para as “aventuras” e “opiniões” por uma nova maneira de segui-las: uma narrativa descosturada, um texto que esconde o enredo e a postura (estética) fora do padrão elevado e realista. Fugindo dos anseios do gênero, as inovações também promovem um olhar diferente para o teatro social (suas regras) e questionam valores. O eu rompante provoca e convida para momentos e movimentos saborosos (SENNA, 2002, p. 5-8).

Na filiação à Sterne, o escritor francês evoca a possibilidade de empreender essa mesma divertida meta-viagem literária. Na história de Yorick, anunciada e só em parte realizada, o viajante não passa dos arredores de Paris. Em de Maistre, não há andanças no sentido literal; tudo é passado. O *transporte* se dá pela pena:

> Farei ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria, se a necessidade o exigir. [...] A minha alma é de tal modo aberta a toda sorte de idéias, de gostos e de sentimentos; recebe tão avidamente tudo o que se apresenta!... E por que haveria ela de recusar os gozos que estão dispersos pelo difícil caminho da vida? [...] Não há nenhum mais atraente, no meu entender, do que o de seguir a pista das próprias idéias (DE MAISTRE, 1989, p. 10).

Guiados pelo “destino fatal” que mitifica essas figuras tristes e alegres, configura-se uma imensa família autoconsciente. Antonio Candido coloca isso da seguinte maneira:

> Parece claro, portanto, que houve impregnações de Xavier de Maistre na virada narrativa de Machado de Assis, como este sugere na citada nota ao leitor. Talento de envergadura infinitamente superior, ele percebeu que na modesta e encantadora Viagem a teoria do "outro" era um recurso ameno para ilustrar sem pedantismo a complexidade e as contradições do comportamento e da mente. Na sua obra, o automatismo, aqui e noutros lugares, se engrena com um tratamento muito mais rico e expressivo das divisões do ser, mas nem por isso é menor a dívida em relação ao oficial escritor que hoje poucos consideram e alguns chegam a desprezar, como André Gide em certo trecho do Diário, onde (como se estivesse pensando com acrimônia em Machado de Assis) escreve que nada o irritava mais do que certo espírito convencional "gênero Sterne e Xavier de Maistre" (CANDIDO, 1996).

Infiltrações de “comportamento e da mente” compartilhadas. Ambivalências internas latentes nos discursos e nas questões estilísticas ligadas à existência. De Maistre, retoma as andanças quixotescas “sem sair da biblioteca”. Opções espirituais e estilísticas revelam o estilo e o personagem. O voltar-se para si, diferente do Quixote que necessitava de palco e platéia para suas aventuras, se realiza num espaço de reclusão em que o idílio é trazido à baila. No pequeno espaço de onde se enuncia a limitação se auto-realiza a viagem que serve ao romance opiniático e sentimental. A memória do proscrito alcança o mundo em sua extensão e trabalha, pelo discurso, no plano das formas e transcende uma psicologia

individual. Das contingências, brotam a visão de mundo e a forma literária – que dá uma impressão de verdade por sua coerência interna intimamente arraigada ao todo da obra.

Em Sterne, de Maistre e Machado a visão divertida e rabugenta do mundo, se não é permitida na concepção desolada do individualismo, ocorre nas projeções imaginativas de homens que viajam sem sair do lugar. Segundo Bakhtin, o tempo biográfico, em Rousseau, dialoga com o tempo cíclico e, nesse conjunto, o tempo da historicidade real dilui-se (sem desaparecer) na humanização e objetivação do espaço (2003). Na novela francesa, o ser afastado analisa a sociedade com os olhos de quem já não sonha em ser herói. Na busca da grandeza autoral coexiste toda uma gama de mediocridade, ilusão e auto-reconhecimento. Por isso o riso é sempre amargo. O otimismo está sempre nos escombros do escárnio e nasce da contradição de quem é cético e que não deixa de emitir suas opiniões. Brás Cubas ainda aqui será mais radical com a imagem do subterrâneo. A solidão do "quarto" e fragilidade sterniana, ou o incapaz de estar entre os homens em de Maistre, com arroubos racionais e sentimentais, aproximam-se das imagens de loucura em Cervantes e da morte em Machado.

Nesse caso, o idílio renova-se no fim do século XIX. Escrevendo em um país de constituição idílica, em que o urbano quase cabe numa casca de noz, a solidão é levada ao extremo: do vinho anterior, à reclusão do *undiscovered country* surge uma possibilidade de ser fazer ouvido. O homem comum, burguês-aristocrata que teve lá seus *onze ou dez* amigos, um número considerável de ligações (sociais e afetivas) e grau de conhecimento (desdenhado e louvado), vê-se, de repente, "sendo nada". Como se "as gentes" tivessem esquecido o seu nome – que é o fim dos fins, ele abstém-se da nomeada e movimenta a natureza contraditória.

Ser um, quando solitário, e ser outro, diante da sociedade levaram esses autores imaginários, na limitação do isolamento (espaço infinito de recordação) a ouvirem os ecos (do mundo) do lado de fora (de seu espírito):

> Encantador país da imaginação, tu que o Ser benfazejo por excelência entregou aos homens para os consolar da realidade, é preciso deixar-te ? é hoje que certas pessoas de quem dependo pretendem restituir-me à liberdade. Como se a tivessem tirado! Como se estivesse no seu poder arrebatá-la de mim um só instante, e impedir-me de percorrer à minha vontade o vasto espaço sempre aberto diante de mim! ? Proibiram-me de percorrer uma cidade, um ponto; mas deixaram-me o universo inteiro: a imensidade e a eternidade estão às minhas ordens (DE MAISTRE, 1989, p. 77).

No elogio da solidão, da força discursiva do subterrâneo imaginário, restam póstumas memórias do apego à vida. Mesmo o mais pessimista dos seres, quando se põe a contar uma história, contraditória e desgraçadamente humana, deseja ser visto e ouvido, crente de que o *autor*, em si mesmo, é tudo.

1.2.3 Opiniões e desvarios de um cavalheiro opiniático

Desafiando a hegemonia aparente da linguagem enobrecida e desfazendo a hierarquia de uma ordem única, o romance autoconsciente distorce a forma clássica e leva ao ápice a representação prosaica: Rabelais, Cervantes, Sterne e Dostoiévski seriam os exponenciais europeus. Nesse sentido, estudar Machado de Assis seria complementar os estudos dessa história moderna de prosadores. Desafiando o rigor da linguagem culta no gênero, vejamos os elementos sternianos presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (STERNE, 1998) o discurso é cúmplice da trama e exige a participação do leitor como energia enformativa. Na interpretação dos silêncios como força articuladora a autoconsciência torna-se parte do discurso e pertence ao caráter daquele que conta a história. A partir dos intróitos sternianos podemos mapear o circuito interativo entre enredo e metalinguagem gerador de uma narrativa analítica e divertida. A referência às diversas introduções desse paradigma fragmentário demonstrará o caráter progressivo da obra. As interferências discursivas anunciando cadeias comunicativas entre o dito e o que virá depois. O diálogo com a recepção, a visada sobre a reação dos contemporâneos e a narrativa ziguezagueante ressaltada por Brás Cubas no seu *Ao leitor* são estratégias narrativas que Sterne leva ao extremo. Seu romance biográfico que recomeça continuamente e "nunca tem fim" pode ser mapeado em um breve histórico da relação entre as edições e suas introduções.

Nos volumes iniciais: dois prólogos independentes. No terceiro, Sterne dialoga com o anterior; no quarto (ambos de 1761), a narrativa acontece sem retomar explicitamente os outros (isso acontecerá no andamento narrativo). No quinto, ao contrário, há nova introdução e uma dedicatória ao Lorde John Spencer (amigo e protetor generoso). No sexto, ele apenas retoma a seqüência (1762). Depois, há um intervalo de três anos causados por convalescença do clérigo. No sétimo volume, ele recomeça com um prólogo significativo para toda a obra, comentando o afastamento, a natureza concreta do fato como um todo e funde sua condição real com a narrativa do personagem-narrador. O oitavo tomo, lançado no mesmo ano, apenas continua o anterior. No último (1767), que não se sabe ao certo se Sterne realmente o terminou, há uma nova dedicatória endereçada ao Sr. Pitt – o mesmo homenageado na segunda edição em que saíram os quatro volumes iniciais.

Passatempo discursivo que desafia o leitor comum desde a entrada, pelo fato de o livro recomeçar sempre e ter uma postura metalingüística-autoconsciente, os intróitos são

lugares para divagações de toda natureza. Funcionam como espaço-de-resposta para questões sociais, políticas e editoriais da época e como forte palco dialógico para os embates autorais entre Sterne e Tristram Shandy. De natureza progressiva, as diferentes formas que abrem as histórias (os dois assinando prefácios, dedicatórias etc.) apontam para um jogo da escrita levado ao extremo. Importa ressaltar que Sterne só fez suas dedicatórias pessoais depois da popularidade – a princípio, "o livro se protegeu a si mesmo" com Tristram. Portanto, na edição definitiva, a menção ao Sr. Pitt não fazia parte do começo do livro.

Primeiro, analisaremos a narrativa a partir dessas caricaturas de introduções e depois comentaremos a inserção desses índices que desafiam e se integram ao discurso canônico.

A autobiografia começa narrada *ab ovo*. De maneira abrupta e tradicional o narrador atém-se à descrição rabelaisiana do ato sexual de seu pai com sua mãe. Ele nasce do coito interrompido pelas badaladas do relógio de corda. Sempre falando com o leitor, os três capítulos iniciais narram esses instantes da sua vida – na condição de homúnculo[13]. No âmbito do romance autobiográfico, há um rompimento com o começo tradicional – que reside na data do nascimento. Tristram utiliza-se do grotesco para inserir uma peculiaridade original. A partir da fecundação de sua mãe, rompe de forma ambivalente com o padrão realista e confronta a lógica daquele que está acostumado com biografias retilíneas. Por meio da imagem do baixo corporal revoga qualquer postura moralizante (Sterne clérigo) e elege o riso fecundante. E quando o leitor acha que vai seguir uma vida linear, as opiniões digressivas do cavalheiro penetram brutalmente no quarto capítulo – e não param mais:

> Eu sei existirem no mundo leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa. É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão minucioso (STERNE, 1998, p. 47-48).

Depois de contar o detalhe fescenino para uma Inglaterra religiosa, fala de duas categorias de pessoas no mundo, os leitores e os não leitores: é a primeira fenda pensante. Evocando o espírito de uma época, ele comunga as expectativas da recepção quanto ao estilo. Brás Cubas utiliza artifício similar: coloca sua morte no início para subverter a narrativa reta de uma autobiografia. As preocupações constantes com o gênero e sobre o romance levam Tristram a ser tão minucioso. Projetando nas justificativas, exagera tanto que o enredo fica prejudicado. Brás Cubas, nesse caso, ainda será um pouco menos ébrio.

---

[13] "Homúnculo" designa no texto o espermatozóide, concebido na época, como miniatura do ser humano.

As artimanhas, extensivas a outros personagens, discutem o direito à voz na literatura. Evocando a cumplicidade do leitor desde as primeiras linhas, sacrifica a narrativa linear pela vontade de conversar. O embate de vozes (Pai, Tio e Trimm) prepondera sobre o que seria o tema principal: a história do cavaleiro. Assim, no intróito, o significado dos termos "vida e opiniões" constituem-se de forma litigiosa.

No primeiro rasgo, os três capítulos objetivos são comentados e prenuncia-se o caráter que será dado ao todo – pensar enquanto escreve. A partir de *sua* experiência ordinária e única no mundo, Tristram deseja chocar e surpreende atribuindo o fato de tergiversar à curiosidade do leitor. Dissimula as próprias vontades que darão o tom da autobiografia e, antes que seu livro se transforme em uma novela de sala, "como o temia Montaigne em seus *Ensaios*" (escritos da experiência), anuncia a sistemática violação do tom progressivo. Prevê "shandianamente" os curiosos habituados a prosas de outra monta e a herança da sátira luciânica (REGO, 1989), o anseio de dominar o leitor (SENNA, 2003), a tirania enfática do narrador (ROUANET, 2007) e a manipulação das citações de forma profana, desprovida de qualquer solenidade (*Idem*, 2003), Tristram introduz marcas de fala. A vontade de monólogo (autoconsciente) convoca e se rende ao público:

> [...] estou deveras contente de ter começado a história de mim mesmo da maneira por que o fiz; e de poder continuar a rastrear cada particularidade dela *ab ovo*, conforme diz Horácio. Horácio, bem o sei, absolutamente *não recomenda essa maneira de narrar.* Mas o cavalheiro em questão falava tão-só de um poema épico ou de uma tragédia; (esqueci qual) – ademais, se assim não fosse, cumprir-me-ia pedir perdão ao senhor Horácio; pois, no escrever aquilo a que me dispus, *não me confinarei nem às suas regras, nem às de qualquer homem que jamais vivesse* (STERNE, 1998, p. 48).

A negação do ideal clássico, também esboçada por Cervantes quando faz referências às poéticas e a Aristóteles, confirmam o embate entre o épico e o romance moderno nascente. O gênero aponta a força prosaica ambivalente e dialógica que o move. Presente em uma *archaica*, o estilo ébrio difunde sua poética. O nome de Horácio mostra que as "poéticas clássicas" de nada servem para a prosa moderna. Com isso, citações, negações e glosas compõem o movimento autoconsciente e abolem o predomínio de uma linguagem única (o discurso enobrecido da cultura oficial). Depois de aproximar seu livro com o de Montaigne (prosaístico e autobiográfico) na negação dos ideais clássicos, ouve e reconhece os ecos do passado, mas impõe, no presente do discurso, o princípio organizador da "sua originalidade".

Originalidade, como objeto de propaganda, evocada também por Brás Cubas. A cada linha, um nome comprova a consciência de uma longa genealogia de grandes nomes.

Corroborando ou negando o desejo de estar entre eles, os nomes se equivalem e o desafio da herança literária e do enobrecimento da fala (transformada em escrita) confirma o que Tristram Shandy explicita: negar o hábito lógico de ler, pensar e escrever sempre em linha reta. O direito à voz, como na vida, é muitas vezes retratado em ziguezague porque a própria realidade discursiva funciona assim. Os personagens, além de quererem ser parte de livro, querem ser únicos. Mais uma vez Machado será mestre não apenas citando fontes, mas fazendo relações inesperadas entre elas (SENNA, 2003). Nesse sentido, o "Bruxo do Cosme Velho" confrontou uma prática prosaica linear no Brasil (incluindo seus quatro livros anteriores). Até então, só havia romances dentro de um padrão (começo-meio-fim) de apresentação dos eventos. Mesmo que Brás Cubas, a partir do capítulo X, conte sua história a partir do nascimento, a autoconsciência faz da seqüência temporal um jogo:

> Este narrador caracterizado como fingidor cumpre a sublime função de transmissor credenciado de todos os sentidos culturalmente consentidos pelos diferentes estratos sociais de uma comunidade histórica. Não apresenta nenhuma ideologia em particular. Pelo contrário, representa a disputa das ideologias (SOUZA, 1998, p. 65).

As interrupções movimentam o tempo lógico e cronológico da ordem linear, mas nunca impedem que os anos do biografado passem. A pausa para o comentário, para a conversa, para a elaboração de teorias, rompe com a estrutura tirânica do discurso monológico. A volubilidade é um engodo, pois o narrador deseja ter os "cem leitores de Stendhal". Para isso escreve um romance que difunde "ideologias" e personalidades em luta. Logo, as fronteiras entre ficção e realidade se alargam, posto que as opiniões sobre o estilo polemizam com o que aparentemente seria mera reprodução de convenções reais. Os aparentes reflexos de uma ordem ganham novos sentidos: uma vida qualquer, de um homem qualquer, numa época e lugar qualquer. O estranhamento, a conjunção de citações e a expectativa de uma narrativa linear servem para divertir e distrair. Sterne seria o verdadeiro narrador volúvel, pois ele radicaliza as matérias vitais. Enquanto Brás conta sua vida e algo depois dela, Tristram Shandy não passa da infância: a matéria digressiva ocupa uns oitenta por cento do livro, ao passo que o biográfico reside em vinte por cento.

A trajetória do cavalheiro e sua biografia transformam-se no que ele pensa enquanto escreve. A digressão passa a fazer parte do todo biográfico. Aquele todo que pode ser datado em uma lápide ganha uma faceta ambivalente ao ser uma vida narrada. Distensão psicológica e temporal de períodos curtos da existência. Nas fendas, são lançadas questões sobre o gênero, sobre possíveis leituras e, principalmente sobre o homem. De forma polêmica e irreverente as *digressões miscelânicas* estão ligadas à personalidade do *digressionador* (PAES, 1998, p. 31).

Entre filosofias e filosofices antigas e de suas respectivas épocas, os seres autoconscientes flutuam de trapézio em trapézio, ora dando os próprios salto, ora lançando os leitores no ar como esferas pascalianas.

A citação shandiana conjuga vaidade e ironia. Ao trazer a referência, exibe a erudição. Ao dizer que esqueceu quem ele realmente citava (método utilizado por Machado[14]), desafia a autoridade do citado. A emenda situa-se no campo de atuação da memória oralizada característica da prosa. Utilizando a bivocalidade da palavra, assimila e transforma os mais variados estilos. Nos interstícios pensantes, elas ganham um caráter carnavalizado que deixa transparecer o discurso social comunicante e a especulação individual. Se aquele que cita deseja dar maior destaque às *suas* idéias, muitas vezes o discurso alheio funciona como objeto funcional da ficcionalidade.

Tristram Shandy tem consciência da liberdade característica do gênero e não se prende às regras, substituindo-as pelo riso, pela libertinagem e suas vontades sentimentais. As opiniões, anunciadas no título, são prenúncios paródicos do romance sentimental. A fenda, no universo de papel, é abertura para as opiniões que participam de uma narrativa em moto-contínuo: o autor, o autor do discurso citado, o personagem que interfere no discurso do narrador e o leitor: todos com a mesma força discursiva:

> Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e os indiscretos.
> _____Feche-se a porta_____
> (STERNE, 1998, p. 48).

O jogo estilístico de incitar a pular o capítulo e a categorização de tipos de leitores ("curiosos e indiscretos") remete-nos diretamente às *Memórias póstumas*[15]. Esses recursos (utilizados por de Maistre) foram depois recriados por Machado que, inclusive, retoma o uso do recurso tipográfico que "abre janelas e fecha portas". São piparotes que afastam e aproximam o leitor. Convida a seguir os capítulos, a voltar e reler, a intercalá-los: "Em que aparece a orelha de uma senhora; O delírio; Naquele dia; A uma alma sensível" etc.

Essa artimanha shandiana de "pular o capítulo" no corpo do texto, como se o leitor o tivesse feito, o leva de volta ao "retilíneo". Assim, retoma a relação contingente do pai com a mãe até a próxima digressão e configura o tom do livro. A brincadeira com as expectativas do outro desafia a atenção diante do enredo e a capacidade de acompanhar o ir e vir

[14] Os importantes estudos de Marta de Senna (2003) sobre o trabalho da citação em Machado de Assis apontam e discutem o papel sofisticado dessa ferramenta: as alusões e zombarias nunca são detalhes periféricos da escrita.
[15] O dialogismo com Sterne é profuso. Vide: E. Gomes (1949); Marta de Senna (2002); Sérgio Rouanet (2007).

autoconsciente. O romance ganha ares de litígio intelectual. Incidindo, nessa arena, a vaidade do autor projetado e o enfrentamento ontológico da vida e de seus absurdos. Essa ruptura da forma humorística-autoconsciente foi utilizada por Machado para inovar radicalmente a história literária nos trópicos. Como nos mostra Rouanet (2007), cada membro da família invoca sua originalidade, mas todos compartilham o mesmo movimento estrutural[16]. Essa arte do estranhamento também provocou dúvidas na ocasião do lançamento das *Memórias póstumas* e gerou uma boa recepção. Mesmo sendo mais "revolucionário" que seus antecessores ao "narrar para não morrer" todos destrincham a alma humana e as eternas contradições do Destino (*fatalista*) de cada indivíduo.

A deformação que Bakhtin (2002c) atribui a Sterne constitui-se da estilização paródica dos diversos estratos e gêneros da linguagem literária e ganha contornos expressivos na decomposição biográfica em *Memórias póstumas*. No livro brasileiro, a complicação literária da prosa européia e de sua época (até 1880) acontece no próprio território da narração. Para ele, Sterne seria o "porta-voz máximo" da vertente humorística. Machado a renovou e distendeu criativamente o romance humorístico. Penetrado pelo espírito de Rabelais, Cervantes e de Maistre, o processo de escrita e de imagem de autor torna-se complexo e o fato de quem conta a história ser um defunto subverte a própria idéia de anatomia. As reminiscências, as digressões e a convocação da voz do outro são sempre bivocais na função prosaica da decomposição das memórias, estabelecem ambigüidades e evocam o caráter irônico e paródico. Onde elas assumem uma função de retardamento e interrupção, no senso de inoportunidade que abrigam, geram tensão e posturas inovadoras.

Sterne também captou a questão da subjetividade, tão em voga para o romantismo, e fez dela elemento da sua enunciação. Tomando-a como assunto, a subjetividade conjuga biografia e a relatividade da opinião. Na mente e na enunciação, opiniões (externas e rivais) disputam espaço na história. Com seu pai e seus sistemas[17], diante das anedotas incansáveis e relatos de guerras (imaginárias ou não) de seu tio Tobby e de seu "fiel escudeiro" Trimm, os bastidores da escrita e da vida são violados a todo instante.

Como o fez Cervantes ao construir seu livro a partir de artimanhas autorais, como o fizeram Xavier de Maistre (na prisão/quarto) e Machado de Assis, com Brás Cubas nas memórias do sepulcro. A fuga do linear instaura a reflexão que, por sua vez, movimenta as

[16] O diplomata não busca referências anteriores a Sterne e chama essa forma estrutural de "Shandiana". Ela coincide com o romance humorístico herdeiro dos diálogos socráticos, Luciano, Erasmo, Rabelais e Cervantes.
[17] O shandismo foi importante instrumento para a subjetividade livre e independente, uma forma análoga ao 'pantagruelismo', que, na época do Renascimento, serviu plenamente para a descoberta do homem (2002c, p. 279). O Borbismo (Humanitismo) vem na esteira desses sistemas para denunciar o convencionalismo da razão.

idéias e os caracteres nas fendas axiológicas que a prosa permite. Enquanto a ação continuada da elaboração do texto mostra as angústias e relações dos volteios com a matéria narrada, por meio da pena que foge a todo instante as regras de uma "vontade tirana" são superadas pelo conjunto polifônico de vozes. Pela expectativa da recepção e pela vontade dos personagens de contar suas histórias, o romance humorístico transcende a relação unívoca e deixa que os discursos ganhem autonomia nas palavras de ideólogos, tipos ou coadjuvantes.

No contexto de Sterne, cada voz (inclusive a dele, como homem doente) quer contar *sua* história. Elas invadem literalmente o universo romanceado e "tomam da pena" para calar o narrador. Como exemplo, os embates entre Tio Tobby e o velho Shandy, entre o Tio Tobby e seu criado Trimm e, principalmente, as retomadas violentas por parte de Tristram. Ao confrontar teorias e crenças, os seres opiniáticos destronam tradições cultivadas dos mais variados momentos e lugares. Tudo isso articulado em ziguezagues, convidando o leitor a participar da máquina movente, cujas engrenagens são mostradas enquanto ela funciona.

Considerando dedicatórias nas aberturas, vejamos o que é feito delas no âmbito da paródia e do discurso oralizado (que lembra os pregões e risos da praça pública).

Tristram, no volume I, critica os ricos nos capítulos 5, 6 e 7. Depois, no oito, faz uma louvação galhofeira e única no mundo: uma dedicatória-virgem e a oferece a algum vaidoso que deseje ter seu nome impresso na próxima edição (e insere a certeza da nova publicação!). Explicitando as relações sociais que possibilitam isso, a projeção de autor procede de forma irônica. O espaço para o comprador será providenciado após a negociação e o fingimento paródico se dá na força estilizadora de Tristram Shandy que ao utilizar-se do movimento editorial como instrumento estilístico atribui a si mesmo a publicação. Ele confronta e destrona aqueles que podem comprar dedicatórias ou indulgências e a cabriola introdutória caracteriza-se como uma boa pechincha justamente pelo fato de vir antes do texto. Na libertinagem poética, além de inserir no oitavo capítulo a dedicatória "pura", discorre sobre o ato de fazer dedicatórias (como o fizeram Rabelais e Cervantes em seus respectivos prefácios). Lembrando que os quatro volumes saíram sem ela podemos perceber que sua inserção seria um movimento de recuo. Mas, uma vez que elas estão condensadas, cada qual tem sua autonomia e distinção contextual.

Sobre a necessidade de dedicar, uma vez que Tristram Shandy estava livre do jugo do mecenas, ela é parodiada por fazer parte das introduções obrigatórias. No caso do defunto, mais pessimista, ele dedica seu livro a um verme, mas não esquece o leitor. Ambos tinham a intenção de chocar e de arrebatar o leitor. Tristram, sem ter a quem dedicar, não deixa de

lembrar que é um vendedor e indica seu editor para a negociação (inserindo-o no literário como energia enformadora):

> Milorde:
> Sustento ser isto uma dedicatória, não obstante sua singularidade em três grandes respeitos: matéria, forma e lugar; rogo-vos, portanto, aceitá-la como tal e permitir-me depô-la, com a mais respeitosa humildade, aos pés de Vossa Senhoria, -- quando sobre eles estiverdes – o que podereis fazer quando vos agrade; --- e quando, senhor, haja ocasião para tanto, e, acrescentarei, para o melhor dos propósitos também. Tenho a honra de ser,
> *Milorde,*
> *De vossa Senhoria o mais obediente,*
> *O mais devotado*
> *E o mais humilde servo,*
> *TRISTRAM SHANDY*
> (STERNE, 1998, p. 54)

"Criatura irônica" faz com que se cumpra metalinguisticamente uma função contrária ao hábito: ela não é oferecida a alguém especificamente. O personagem autor assina sua meta-dedicatória, deturpa sua matéria, rompe com a forma e com o lugar tipográfico e usual dela. Reafirma seu nome, como os "egocêntricos" fazedores de autobiografia e utiliza a quebra do curso linear para discutir os hábitos literários de várias épocas. Aproveita o ensejo para escarnecer a longa casta de vaidosos "mecenas" que têm como *hobby-horses* a compra de coisas que estampem seus "doutos" nomes. Assim, as partes constitutivas enformam uma espécie de carnaval em que o indivíduo, na solidão do momento criativo, dialoga com o outro festivamente. Da consciência aguda do isolamento, como diz Bakhtin (2002a), ocorre a transformação do humor em jogo. Mas deixa de ser apenas alegre e ganha um caráter ontológico. A palavra "abre-se" em leilão para quem quiser comprá-la. Para "proteger a si mesmo" da calúnia, vende publicamente o "corpo do livro" e não às escondidas. Conclui a passagem com uma "dedicatória à Lua", trazendo difusamente (*learning run mad)* vozes de "personagens rabelaisianos" de Voltaire:

> [...] e na próxima edição se cuidará que este capítulo seja expungido do livro, passando os títulos, distinções, armas e boas ações de milorde a figurarem no começo do capítulo anterior. [...] O restante dedico-o à Lua, que, diga-se de passagem, de todos os PATRONOS ou MATRONAS que me ocorrem, tem o maior poder de pôr meu livro a caminho e fazer o mundo correr feito doido atrás dele.
> *Cara Deidade,* Se não estais demasiado ocupada com os assuntos de Cândido e da senhorita Cunegunda, -- tomais Tristram Shandy também sob vossa proteção (STERNE, 1998, p. 56).

Como vendedor, propõe ao comprador que negocie *seu hobby-horse* diretamente com seu editor e insere novamente as instâncias da publicação em todos os níveis: escrita, edição, compra e leitura. Além disso, filia-se ao mesmo gênero das novelas filosóficas de Voltaire, o

que reafirma as vozes francesas de Sterne e a atitude "benevolente" de permitir que troque o *seu* livro pela leitura dos assuntos de Candide e Cunegundes[18]. Demonstrando suas preferências e avôs literários, o jogo de autoria e publicação é levado ao extremo por Sterne. Segundo José Paulo Paes (1998b), ele tornou-se um ícone da literatura, oferecendo inúmeras possibilidades e libertinagens estéticas para o campo da prosa. Além dos autores comparados, Garret e Diderot, posteriormente tivemos Pirandello, James Joyce, Guimarães Rosa e Italo Calvino aproximando-se dessa vertente autoconsciente.

Passemos ao prefácio que funciona como poética e dedicatória. Embora o comprador imaginário ceda lugar a uma figura real, não deixa de ser uma chave de interpretação:

> Ao ilustríssimo Sr. Pitt
> Senhor,
> Jamais pobre Criatura dedicante pôs menos esperanças em sua Dedicatória do que eu nesta; pois ela está sendo escrita num obscuro rincão do reino e numa erma casa com teto de colmo onde vivo, no constante empenho de resguardar-me dos achaques da má saúde e de outros males da vida, por via da alacridade; firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri, – mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida.
> Humildemente vos rogo, Senhor, que honreis este livro, tomando-o —— (não sob vossa Proteção, —— ele terá de proteger-se a si próprio, mas) para levá-lo convosco ao campo; e se jamais me disserem que ele vos fez sorrir, ou se eu puder imaginar que vos distraiu de um momento de desgosto —— considerar-me-ei tão ditoso quanto um ministro de Estado; —— quiçá muito mais ditoso do que quem quer que (com uma só exceção) eu conheça dele ter lido ou ouvido falar.
>
> *Aqui fica, ilustre Senhor,*
> *(e o que mais é para Vossa Senhoria)*
> *aqui fica, bondoso Senhor,*
> *com os seus melhores Votos,*
> *vosso mais humilde Compatriota*
> O AUTOR
> (STERNE, 1998, p. 43).

Como discurso autoconsciente, ele parodia o ato nessa autodenominação de "Criatura dedicante". As marcas biográficas do clérigo Laurence Sterne estão na sua simplicidade material, no registro de sua doença em todos os anos de trabalho e a consciência do seu sucesso. As marcas da venda e o novo lançamento confirmam-se pela negação de um possível pedido de proteção – função das dedicatórias. Nesse sentido, há o reconhecimento da autonomia, típica da literatura moderna, em que a obra "protege-se a si mesma" simplesmente sendo lida e confrontando-se com seus críticos: "ao deslocar o prefácio para uma posição arbitrariamente escolhida, o narrador chama a atenção para a arbitrariedade de toda a obra,

[18] Do livro *Candide*, a frase célebre: "tudo está bem, no melhor dos mundos possíveis". Otimismo panglossiano parafraseado por Machado e que marcará o caráter e a filosofia de Quincas Borba.

criação autoral de um artífice que constrói, que manufatura seu produto livremente, sem submissão a convenções literárias" (SENNA, 1998, p. 28)[19].

Nesse caso, o narrador não só manipula o *constructo* conforme lhe parece mais viável, mas procura manipular a recepção. Exercício divertido e imponderável, uma vez que é impossível domar a voz daqueles que passaram pela sua vida, que falam por meio de sua memória. Consciente desse trabalho ingrato transforma as partes constitutivas em artifícios. O autor inglês, ao voltar-se para realizações anteriores de outras paragens, bem diferentes dos livros em circulação em sua época e em seu país, ao exibir sua condição de artefato, sonda "a problemática relação entre o artifício que parece realidade e a realidade em si" (*Idem*, p. 25). A admiração do clérigo por Rabelais e Voltaire era explícita: desde o estilo, a linguagem do baixo corporal, os despropósitos carnavalizantes e as incursões ideológicas disseminadas dialogam com a grandeza de Dom Quixote, seu escudeiro Sancho Pança e o cavalo Rocinante (reverenciado no pangaré de *Yorick*). O dialogismo com a literatura inglesa ocorre com Shakespeare e a filosofia é veementemente confrontada pelo shandismo – do pai ideólogo.

A instauração de um dialogismo com idéias de outros lugares é uma percepção polifônica do romance humorístico. Os seus autores abordam as diversas variantes da linguagem literária penetrando nas estratégias para depois enformarem a própria obra. Segundo Bakhtin, ocorre uma espécie de deformação do discurso externo e isso teria sido levada ao extremo por Sterne. Do nosso ponto de vista, de Maistre e Machado distenderam, ainda mais, essa realização. Para Bakhtin Cervantes supera Rabelais pela sua influência determinante sobre toda a prosa romanesca. "O romance humorístico inglês está profundamente penetrado pelo espírito de Cervantes. Não é por acaso que o mesmo Yorick cita as palavras de Sancho Pança no leito de morte"[20] (BAKHTIN, 2002c, p.115).

Isto foi exatamente o que ocorreu a Machado de Assis, ao trazer para o território de sua prosa autoconsciente uma outra linhagem formal ainda inédita no Brasil. Com isso, funda uma literatura universal capaz de conjugar ideologicamente questões nacionais. Brás Cubas detecta em Xavier de Maistre, leitor de Sterne, essa genealogia de romances não romanescos:

> De Cervantes, aprendeu Sterne a grande lição de como infundir grandeza humana ao cômico. No *Dom Quixote*, como se sabe, as figuras a princípio meramente caricatas do anacrônico e visionário cavaleiro andante e do seu improvisado e prosaico escudeiro vão ganhando densidade à medida que a narração avança, terminando por se converter em personagens ricos de sentido humano, capazes não apenas de provocar o riso mas também a empatia. [...] Graças a eles [os personagens] e às situações cômicas geradas pela interação de suas excêntricas mas amoráveis

[19] A citação refere-se ao narrador de *Viagem sentimental através da França e da Itália* publicada em 1768, ano da morte do autor. Pelas evidências dialógicas com Tristram, a utilizamos na interpretação das "opiniões".
[20] Quincas revela sua poética-filosófica nas palavras finais: "Pangloss não era tão tolo como o pintou Voltaire".

> personalidades, foi que o romance alcançou tanto sucesso popular, dificilmente de esperar-se tão-só das digressões de uma erudição quase sempre pitoresca com que, para deleite de seus leitores mais refinados, o romancista se divertia em frustrar as expectativas dos leitores menos refinados no tocante ao progresso da ação narrativa propriamente dita (PAES, 1998, p. 23).

O legado da brincadeira formal não deixa de lado a humanidade dos personagens. Não importa em que categoria, lugar, ou época, os narradores direcionem seus artifícios para afirmar essa humanidade. Como vimos mostrando, nos prólogos, o engodo tem a especificidade de alcançar a todos. A leitura está ligada principalmente à diversão de qualquer tipo de leitor. A profundidade filosófica é sempre contrabalançada pelo movimento popular que se infunde nas fendas axiológicas da cultura erudita. A essência humorística é a pista deixada por Brás Cubas em seu intróito, anunciando um estilo paradoxal que alia romances não romanescos, escritos com galhofa e melancolia, com sentimentos contraditórios inerentes ao homem envolvido pelo cotidiano: pacholices, idéias fixas, ilusões perdidas etc.

A partir de seus contextos históricos, mostrando no texto como e porque se escreve, a manipulação explícita dessa prática infunde uma discussão sobre o que é realidade e ficção. O ser de papel que exibe sua própria condição romanceada revela o que sentem os narradores enquanto narram, o que pensam e sentem os personagens enquanto homens – e parte de livro. O prólogo, a epígrafe, a dedicatória, são variações do mesmo cadinho em que os anseios e visões conjugam-se para revelarem o espírito inacabado do ser humano. Espíritos em que reverberam diálogos moventes. Sentimentos contraditórios são pintados de forma fundamental pela pena e tintas do riso e do sério e isso garante a atualidade dos pares e a vontade de opinar: Quixote e Sancho, Tio Tobby e Trimm, Brás Cubas e Quincas Borba.

As digressões, além de desviarem os rumos da prosa, propiciam devaneios que espelham o homem. Quando os personagens se ensimesmam esquecidos do autor, vivem e possibilitam vivenciar uma experiência única no instante da leitura. Nas divagações, a pausa, significa olhar-se quixotescamente do alto de seu cavalo. Buscando as respostas que o mundo desencantado a autoconsciência abre uma fenda no real para dar novos sentidos à realidade e às linguagens. Ao exibir-se em um entre-lugar, o personagem vivencia uma experiência da fantasia, também profunda, que foge ao poderio do discurso cotidiano. Mais vivos que seus criadores, esses seres de papel renovam-se na eterna contradição humana. Gerados de forças discursivas aparentemente discordantes, revelam uma densidade espiritual que proclama a força da expressão – tudo em seu lugar dentro de um universo coerente chamado romance.

1.2.4 Do engenhoso e abundante prefácio que trata do romance, da publicação e dos mais variados fingimentos literários

Miguel de Cervantes inaugurou um capítulo na literatura mundial. Seus heróis conduzem e são conduzidos por *aventuras* que tocam o cerne da fundação do homem moderno. Romance inaugural e definitivo, nos campos da realidade e da fantasia, gerou duas figuras díspares e complementares: Dom Quixote e Sancho Pança. O escritor espanhol, na multiplicidade estilística que a prosa oferece, fecundou a prosa com sua verve articuladora de gêneros. Por isso, o berço dessa convergência entre realidade e ficção e do movimento autoconsciente na narrativa têm primazia n'O *engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*.

Poucas obras conseguiram condensar com tanta grandeza as assimetrias e absurdos que impulsionam a humanidade. Particularmente, ela representa o diálogo com a tradição (oral, épica, cavaleiresca) e fecunda a representação do "homem interior". Funda um imenso celeiro de tipos da modernidade, formas e conteúdos e desenvolvendo inúmeras possibilidades (BAKHTIN, 2002c, p. 199). Nas aventuras dos seres andantes, explicita-se a racionalidade de um mundo louco. As dúvidas e fraquezas humanas, diante da grandeza da existência, confrontam mundos ultrapassados e arcaicos e apontam para o futuro.

No *Ao leitor* do primeiro volume temos as inquietações essenciais do todo e as ansiedades fingidas ou não dos intróitos. Anunciando a capacidade de representar linguagens, a fusão interna de discursos expressos em um grande mundo chamado prosa, a originalidade autônoma da conversa inacabada ressoa. A vontade de impressionar tem sua energia criadora prenunciada no *Ao leitor*. Os escritores pósteros captaram essa vivacidade densa e divertida e, por meio de acentos diferentes, integraram-se à imensa família engendrada por Cervantes. O intróito do engenhoso espanhol é uma realização com ares de começo e peso de fim:

> PRÓLOGO
>
> Desocupado leitor: independente de qualquer juramento, poderás crer-me que eu quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e o mais discreto que se pudesse imaginar. Não me foi possível, porém, ir de encontro à ordem da Natureza, de vez que, nesta, cada coisa engendra outra que lhe seja semelhante. Assim, que poderia engendrar este meu estéril e mal cultivado engenho, senão a história de um filho seco, enrugado, magro, antojadiço e cheio de idéias várias, nunca dantes imaginadas por outrem – como se tivesse nascido num cárcere, onde todo o incômodo tem seu assento e todo ruído faz sua triste morada? (CERVANTES, 1997, p. 7).

Seguindo os passos do *siglo de oro* espanhol, um caráter farsista distorce o motivo aparente de todo prefácio. Na conversa com um hipotético leitor, a voz narrativa é

personificada e aparece discutindo a obra. Área "tradicional" para a venda, o anúncio é ardilosamente construído. A grandeza e o ineditismo e os elogios confrontam-se com a figura esquálida do personagem principal sofrendo para "introduzir" a obra pronta. Na multiplicidade potencial dessa introdução "adulterada", o improvável se manifesta e, antes mesmo de adentrar as páginas, o leitor é arrebatado por uma aura de destemperanças, falcatruas e paradoxos. Construído como um labirinto de linguagens, não se pode afirmar se o prefácio é do escritor Miguel Saavedra que assina a capa, pois, se o for, quem seriam, no interior da narrativa, Cide Hamete Benengeli[21] e o esse homem personificado na sala de casa lamentando a falta de intróitos. "Dentro e fora do enredo" os dois amigos são conclamados a ocuparem um lugar no mundo, no livro, na autoria. Se a voz de Cervantes tenta se impor na abertura, não sem fingimento, ela será diluída pelo fingimento:

> Mas eu, que, embora pareça o pai, sou padrasto de *Dom Quixote*, não quero deixar-me levar pela corrente do uso, nem suplicar-te, quase com lágrimas nos olhos, como o fazem outros, caríssimo leitor, que perdoes ou releves as faltas que vires neste meu livro, pois não és seu parente, nem amigo; tens tua própria alma em teu corpo, e teu livre arbítrio para julgar o que é mais razoável; e estás em tua casa, da qual és o senhor, tal como o é o rei de suas alcavalas – ademais, bem sabes o que comumente se diz: "debaixo do meu manto, ao rei mato". E tudo isso te isenta e libera de qualquer respeito e obrigação para comigo; e assim podes dizer desta história o que bem te parecer, sem temor de ser caluniado pelo mal, ou premiado pelo bem que dela disseres.
>
> Só quisera dar-te limpa e desnuda, sem ornamentos de prólogo e do inumerável catálogo dos costumeiros sonetos, epigramas e elogios, que soem ser postos no começo dos livros. O que te sei dizer é que, embora me tenha custado algum trabalho compô-la, maior foi o de preparar este prefácio que ora lês (CERVANTES, 1997, p. 7-8).

Negando arduamente a obrigatoriedade da abertura, os signos rompem a aliança entre o que é anunciado e o que se anuncia. Se o texto de Cervantes volta-se para si mesmo (o livro II retomando o primeiro), o prólogo lido depois do fim, aumenta ainda mais essas fronteiras. Nas máscaras de fala, os elementos dos prefácios que analisamos estão presentes desde sua fundação na modernidade: a presença personificada de um autor, como em Sterne; a hesitação diante da publicação, como em de Maistre; a abertura discursiva que enseja uma poética do *Ao leitor*, como nas *Memórias póstumas*.

A autoconsciência, embora cínica, condiciona os procedimentos editoriais: a inserção "enciclopédica" de textos antes da história: epigramas, elogios, dedicatórias etc. brincam com a expectativa da opinião. Embrião paródico das inúmeras dedicatórias de Tristram, a idéia de que a obra protege-se a si mesma, antevendo a crítica literária desfavorável, já é antevista. Essa presença, outra vertente que movimenta a narrativa humorística, surge do confronto

[21] Benengeli ('Be en geli'), em árabe significa "filho de Cervo", "Cervante".

destronante do grito dos pregões. Desfazer-se do mau comprador é uma forma de convocar uma clientela fiel. O embate paródico dos componentes que autorizam um autor revela a ignorância dos "formadores da opinião" que, "não sendo pais, destratam os filhos" alheios. Num clima de litígio que antevê a resposta, a imagem da recepção é energia criadora e pilar de uma ponte semântica. A categorização dos tipos de leituras presentes nos predecessores é plural: 1) a paternal e sentimental relação com a obra, típica do criador. 2) o eventual leitor que tem um olhar "mais independente". 3) e o crítico, caluniador, que exige o *inumerável catálogo de sonetos, epigramas e elogios* antes do livro propriamente dito.

Compartilhando o reflexo editorial da época, o intróito quixotesco, lembra a humanidade do autor de carne e osso e, com humildade dissimulada, confessa que deseja agradar os leitores. Enquanto Cervantes despreza a tradição, o autor personificado sofre e titubeia. A "incapacidade" de inserir essa produção introdutória e subserviente desafia parodicamente a prática e lembra que a obra em si mesma se protege. Dramatizando a situação, insere um "amigo" – enquanto o livro começa naturalmente. Rindo da exigência intelectual de citar, alega que foi "mais fácil escrever o todo" do que inserir um rol de nomes e textos. Desvencilhando-se de qualquer opinião, transfere ao "outro" essa tarefa:

> Muitas vezes tomei da pena para redigi-lo e de novo a larguei, por não saber o que escrever. Certa feita, achava-me em suspenso com o papel diante de mim, a caneta na orelha, os cotovelos sobre a mesa e o rosto enfiado nas mãos, a pensar no que diria, quando entrou de súbito um amigo, espirituoso e entendido. Vendo-me este pensativo, perguntou-me a causa, que lhe não encobri: expliquei-lhe que ali estava a imaginar qual seria o prólogo para a história de Dom Quixote e que, na indecisão, não me alentava a escrevê-lo, nem, muito menos, a publicar as façanhas de tão nobre cavaleiro (CERVANTES, 1997, p. 8).

As exigências adquirem um novo olhar porque o significado das novelas de cavalaria também foi adulterado. Essa personificação da figura autoral que assume a realidade da publicação e faz-se objeto da própria narrativa evita falar diretamente com o público. O desespero e a melancolia fingidos provocam o riso e conotam uma crise da incapacidade de glosar. As citações latinas, os seres canonizados, os sonetos gloriosos etc. para introduzir com erudição e eloqüência são subvertidos (e negados) em prol do enredo. Ao deixar o prefácio, os discursos posteriores dizem respeito aos personagens e ao contexto, frustrando a expectativa clássica e tradicional do poder "autorizante" e autoritário da introdução. Abolindo a prática, os discursos autoconsciente apontam para o romance. Isso afirma que a invenção, o estilo e a erudição encontram-se no interior da narrativa. A representação de vozes e linguagens da época faz das aventuras o berço da modernidade. Na desrazão e na imaginação polifônica os

interstícios do prólogo deixam que a realidade da publicação e a fantasia do enredo constituam uma nova experiência prosaica.

Tudo nasce das negativas: da razão, do realismo, da cavalaria, do épico. No campo da autoria, o romance entesta a ordem vigente nos idos de 1600. No âmbito dos personagens, renova os caracteres da representação prosaica. Nessa fusão das negativas, a loucura da leitura de Quixote, a sapiência popular de Sancho e a fluidez das máscaras autorais desafiam a lógica racional e afirmam um arauto estilizado anunciando uma nova expressão. O tom cervantino funda-se na escrita de um romance sobre o romance.

O intróito, por sua vez, discute o gênero, a natureza das introduções e o que elas movimentam nas esferas social, editorial e existencial. A comunhão de vozes prepara a recepção para o que irá ler e a metalinguagem discute a impressão de realismo de uma obra literária. Nessa arena discursiva, extensiva ao todo, a linhagem fundada por Rabelais e Cervantes se constituiu "quando foram criadas condições ideais para a interação e esclarecimento mútuo das linguagens" (BAKHTIN, 2002c, p. 204). O *Ao leitor* torna-se uma ponte entre o passado e o presente, entre o livro impresso e a impressão da leitura. Desafiando o floreio (intelectual e bajulador) dos intróitos, a prosa discute a dinâmica discursiva e desafia parodicamente os mundos literários anteriores. O prefácio dramático reside na materialidade da publicação e dá nova visada ao objeto da representação. Provoca sua época e as expectativas da recepção e realiza uma hibridização intencional romanesca. Funde linguagens e traz o enunciado vivo de uma língua viva:

> [...] o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem. [...] Exemplos clássicos são o *Dom Quixote*, o romance dos humoristas ingleses (Fielding, Smollet, Sterne) e o romance alemão romântico-humorístico (Hippel e Jean-Paul). Nestes casos, o próprio processo da escrita do romance e a imagem do romancista já [aparece], em arte, no *Dom Quixote*, (depois em Sterne, em Hippel e Jean-Paul geralmente se objetiviza) (BAKHTIN, 2002c, p. 159).

O argumento do livro escrito para "superar" os romances de cavalaria, é uma "resposta" estilizada, uma "explicação" autoconsciente para si mesmo e para os outros sobre o que se lê. Reafirmando a liminaridade, o fingimento e a necessidade da releitura do intróito como último capítulo, enredo e idéias aproximam-se:

> Mal terminei, meu amigo desandou a rir e, batendo com a mão na testa, replicou: – Por Deus, irmão, que agora acabo de corrigir um erro em que laboro há muito tempo, desde que vos conheço. Sempre vos julguei, discreto e prudente em todas as ações; hoje vejo, porém, que estais tão longe disso como o céu da terra. Como é possível que coisas de tão pouco valor, tão facilmente remediáveis, possam ter força

> para tornar indeciso e absorto um engenho como o vosso, tão maduro, tão dado a romper e superar dificuldades maiores? Garanto que não é falta de habilidade, mas sobra de preguiça e penúria de discurso [que] vos tornam indeciso e covarde e vos impedem, de revelar ao mundo a história do famoso Dom Quixote, luz e espelho da cavalaria andante (CERVANTES, 1997, p. 9).

Uma vez que o "direito de fala" é dado ao amigo suposto, ele solucionará o problema de maneira risível e também tecerá elogios ao "autor", ao livro e ao famoso Dom Quixote. Tecer elogios por meio do embuste é marca da tradição do discurso oral da feira. O exagero e a louvação ironicamente afirmam uma fama e importância do personagem antes da publicação. O nó literário se dá na certeza das aventuras famosas, por isso transformada em livro. A atitude dramática, o riso e o desprezo pelos acessórios é literalmente uma ruptura carnavalizada e uma opção ética que se estende ao estético: se o livro foi escrito para criticar a malfadada galeria dos romances de cavalaria, todo o intróito é elaborado para parodiar a prática de introduzir e para louvar o romance. A condição liminar, anseio da fundação de um estilo específico, ao negar, explicita a filiação e forja duplos capazes de constituir uma

> [...] força transcendente, essa capacidade de viver nos séculos futuros deve-se ao fato de que o romance de Cervantes dialogou em amplo e profundo com o que havia de mais valioso nas tradições anteriores da cultura, da literatura, da filosofia e da história, justificando, assim, sua continuidade em novas condições históricas e literárias (BEZERRA, 2005b).

No *Ao leitor*, aquilo que Cervantes desafia começa a ser referendado na prosa discursiva e na negação de artefatos que fogem do âmbito da narrativa. Negando uma linguagem neutra e agradável, em que a fluência e a suavidade são as marcas do estilo, as lamúrias e oscilações, os disfarces rompem com o fluxo harmonioso dos romances de cavalaria. Ao estendê-lo ao prólogo, designa aquilo que ele é. Por estar separado do "enredo", afirma sua ligação estilística com o todo e pelo sentimento de estar publicando, a conversa introdutória tem o mesmo caráter do todo do romance: o diálogo entre uma dupla, o dito popular, a paródia da tradição, o julgo da razão. A autoconsciência de um discurso indefinidamente aberto em que o homem aparece em constante formação e transformação.

Essa prática ruminante cogita profundamente os temas da tradição e forja novas condições para a existência da arte. As emendas reflexivas e a presença do discurso oral geram um desprezo destronante por determinados temas e figuras históricas e os re-significa ao serem lembrados e desafiados. Essa será a tônica de Sterne, de Maistre e Machado que transformam essa prática cervantina em algo mais individualizado e ambíguo. Nessa genealogia de fingidores vendedores, o prólogo é uma maneira de fazer o leitor acreditar no que vai ler. A aura de fantasia, sendo uma ameaça, é anunciada pelas máscaras de autor, de

tradutor, de quem quer seja que assine a obra. Dentro da problemática dos enunciados, questões fundadoras (e fundamentais) para o romance moderno são trazidas na abertura-fechamento. Ludicamente, o hibridismo instala-se e o *Quixote* percorre vários gêneros anteriores: o pícaro, o pastoral, o romance bizantino, a poesia e o diálogo (dramático) e, principalmente, o modelo dos clássicos romances de cavalaria – somente para superá-los. Podemos dizer que Machado faz o mesmo no Brasil. Rompendo com a tradição romântica nacional, mescla gêneros diversos com o discurso de morto e funda uma literatura capaz de expressar com plenitude e convicção a própria visão da vida e as qualidades de sua prosa.

Dom Quixote é um marco entre duas formas de pensar o mundo: a medieval, carnavalescamente criticada, e outra, que se anuncia. O romance moderno, desde seu surgimento foi dotado de um conjunto de consciências imiscuíveis capazes de estilizar as contingências, delineava a grande rede literária moderna. Com diferentes individualidades, os personagens desse gênero que liga o real e o irreal transformam-se em tristes-alegres figuras das ações cotidianas e das mais profundas contradições humanas. Na vertente humorística da prosa, os seres se pensam e julgam em um embate de energias enformadoras. Nos falares diretos e indiretos sobre o processo de escrita, superar os romances anteriores é a tentativa de sobrepor suas vozes e "restaurar a glória invejada" das aventuras superadas.

Quixote sai de casa para ser famoso. Durante as aventuras, à medida que eles ficam conhecidos, mais os seres participam dessa aventura conscientes de que farão parte de ações "cavaleirescas". Brás Cubas não viveu aventuras dignas de constarem nos anais da História. Mas, na morte, ele encontrou a via para deixar seu nome para a posteridade. Logo, homens que se deixaram contaminar pela ânsia da escrita. Como o autor se coloca a escrever, percebendo a relativa autonomia que a literatura tem diante da vida, fazendo parte dela e a compondo, essa consciência estende-se aos personagens. Ambos, não resolvem as contradições, as fazem avançar. Se parece absurda a luta com moinhos e fantoches, mais absurdo seria levar uma vida de ócio, sem um fim aparente. Nesses textos em que realidade e fantasia dialogam, tudo é relativizado, todos se transformam e folgam com as razões e desrazões das duplas. O defunto personagem, incisivamente anunciado no prólogo do vol. II sai em busca de novas aventuras não mais porque é um leitor voraz ou um nobre detentor de terras, mas simplesmente porque deseja ser personagem de novas aventuras. Brás Cubas não escreve porque é um aristocrata que se aproveita de sua posição social para ser mal. Escreve simplesmente porque está morto – o resto é memória.

A contradição humana representada pelas tristes figuras de Dom Quixote e Sancho Pança (que também sonha em ser famoso) cadenciam o estilo e as vozes estilizadas. Não

como duplos, mas em dupla, realizam-se nas aventuras compartilhadas. Enquanto um acredita, é alto e magro, é leitor voraz e fantasista, o outro duvida, é baixote e gordo, um iletrado homem do povo e realista. Juntas, essas forças, aparentemente paradoxais, unem-se por meio do diálogo na representação de uma linguagem que se representa a si mesma. O romance humorístico-autoconsciente sabe que representa o mundo, mas se o mundo é absolutamente discurso, o romance desdobra-se em imagens. O enigma da vida, oculto sob o absurdo da existência pergunta como o livro funciona para responder como a vida funciona.

Das leituras proibidas do personagem, das vozes dissimuladas do narrador, do tradutor, de Cide Hamete Benengeli e da visão mundana de Sancho, a enformação questiona a originalidade, a representação e o equacionamento da realidade pela literatura. O embate entre a cultura escrita e a oral, latente na postura e características culturais dos dois personagens é relativizada pelas transformações sofridas ao longo das narrativas. No segundo volume, por exemplo, temos um Sancho Pança dotado de uma linguagem mais culta e um Quixote mais desacreditado nas andanças.

Às vezes justificando uma realidade, às vezes confrontando, a literatura humorística constrói-se dentro de um sistema em nome do novo ("vinhos de outros lavores"). A modernização se dá no desmantelamento de modelos anteriores em nome da fundação contínua de um futuro. O prólogo evoca o ato da criação e a crença na vida (e seus absurdos) evocam uma busca eterna da recriação. Por isso, essa redefinição autoconsciente: para existir como obra e como projeto que se pensa enquanto se escreve o prefácio cervantino permite o mapeamento da relação do romance com gêneros da cultura (literatura, história, filosofia) e gêneros da tradição oral (cantos épicos, lendas, provérbios), realizando com amplitude excepcional possibilidades do discurso plurilíngüe.

Evocando tradições, nos mais vastos campos intelectuais, abrange correlações e provoca alterações cronotópicas. Nega e assimila outros estilos e outros discursos para fundar-se originalmente em um processo paródico que aponta para a dialogia. Um discurso carnavalizado pleno de inversões, ambivalências e ironias, que aponta para as formas sincréticas do espetáculo do mundo. A invenção do humano se dá no gênero, a reflexão desse humano como obra, como invenção, ocorre no prólogo. Negando os modelos monológicos, um novo domínio literário surge. Complexo e livre, inquieto e dialógico, levando ao aborrecimento dos *homens, as disparatadas histórias* de homens e livros.

1.3 Último: fim e começo de uma história aberta

Nesse capítulo, mostramos parte da genealogia do romance humorístico-autoconsciente e o que seus prólogos revelam como poética. Levando ao mundo a consciência dos novos aspectos da palavra publicada esses artistas escrevem discursos sobre discursos e fundam uma variedade do gênero – o estilo difuso. Enfim, homens de papel e estilos polifônicos que movimentam a autoconsciência narrativa, espécie de ponto de fuga a disputar lugar com o enredo. Nesse espaço de abertura e fechamento do livro, todas as vozes se encontram: autor, narrador, leitor, idéias, edição, editor etc. Partindo de uma posição a outra, o defunto cria "um sistema de janelas que abrem enquanto outras são fechadas" (BOSI, 2007, p. 25) para mostrar como o homem se decompõe e se recompõe em demasia.

O caráter implacável da prosificação (por vezes paródica) de um estilo tem um longo caminho nas páginas que superam instintos de nacionalidade, de racionalidade e pleiteiam a universalidade numa cadeia de leituras criativas. A forma truncada viabilizou a Machado de Assis a universalidade (prenunciada no manifesto vanguardista contra o instinto de nacionalidade). Esse Brás Cubas póstumo que repassa suas memórias com a mesma ironia tomada de Cervantes e de Sterne, acrescida de um tom ácido e cortante digno dos "pós-românticos" Xavier de Maistre, Garret e Diderot, anuncia uma releitura criativa. A possibilidade de compará-lo com diversas tradições, todas facilmente apontadas nos livros machadianos, seja no sentido intertextual, como citação ou paráfrase, seja para comprovar que Machado leu determinado autor, comprovam essa capacidade.

As fendas no interior deles permitem novas visadas. Essas fendas, como o prólogo, movimentam as déias dos personagens e dos homens do seu tempo com o futuro leitor e o leitor futuro. Tudo surge em um mesmo plano de autonomia discursiva e deixam aberturas para novas idéias e formas. Gênero propício ao diálogo, conclama co-criadores. No romance humorístico, o autor abdica de seus direitos "autoritários" e compartilha a imaginação. Essa linhagem que insere o trabalho e a reflexão sobre o ato ético da escrita faz com que ele já nasça com a disposição dialógica de equacionar a imagem do indivíduo na modernidade.

Rabelais, Cervantes (ainda tributários do carnaval medieval da linguagem), Sterne Diderot, de Maistre e Garret e Machado, celebraram essa inventividade da autoconsciência. Os prólogos, além de refletirem metalinguisticamente a construção do enredo propriamente dito, ou seja, o universo habitado pelos seres de papel, "criam" argumentos e polêmicas a serem desdobradas ao longo dos anos. Idéias e imagens já conhecidas e lidas pelo autor são jogadas "distraidamente" e cabe ao leitor encontrar as significações paralelas.

Nesses livros, tudo está em dúvida, até mesmo a própria dúvida é romanceada e serve como chave de decifração. Cervantes "queima" vários livros de Cavalaria na seleção feita pelo Cura e pelo Barbeiro. Sterne também, em muitos momentos, não deixa de destacar seu ceticismo diante do racionalismo. De Maistre, em sua biblioteca, também se diverte ao selecionar em suas estantes apenas romances (e alguns poucos poetas). Brás Cubas, ao brincar com suas glosas e citações, instaura um diálogo com a tradição e instiga seus leitores a olhar de maneira diferente para sua obra (feita de emendas criativas). Capciosamente cada nome aparece citados para motivar ou impedir a busca de despropósitos. Aventuras e opiniões recriam o retrato satírico das sociedades de seu tempo em um excedente de visão propiciado pela obra. Fazem rir o melancólico e gargalhar o já risonho no encontro do humor com a melancolia derrubando as fronteiras entre o autor e o grande público. Condensando traços "da miséria humana" na pintura das contradições desmistificam a concepção de mundo do seu tempo.

Entre os recursos para impor-se, a narrativa de Brás Cubas, desde o prólogo, utiliza um ritmo oscilante e dúplice, com sua privilegiada posição de "entre-lugar" (personagem-vivente, narrador-autobiográfico e defunto autor) que lhe permite instalar-se no "limiar entre a vida e a morte". Entre o antigo e o moderno, no Brasil ou no *Undiscovered Country*, entre 1805 e 1869 (data da sua morte) escarnece de tudo e de todos em suas defuntas memórias. No seu prólogo difuso, o reconhecimento de outras vozes confronta a própria voz do escritor com padrões estéticos vigentes. Novas possibilidades de representação e de conjugação de "sistemas teóricos" (idéias de outros e de outros lugares) apontam os infinitos substratos de gêneros e estilizações que povoam essa criação.

Brás Cubas, ao assinalar, no primeiro capítulo, a diferença entre "autor defunto" e "defunto autor" e inverter a narrativa principiando pelo fim, não faz mais do que alertar seu público para os limites tênues que separam e unem realidade e ficção (como o fizeram seus antecessores). Ainda que nas *Memórias póstumas* o influxo dos clássicos (Homero, Virgílio, Dante, Swift, Balzac, dentre outros) possa ser entrevisto de vários pontos de vista, é na soma de tradições que Machado busca a grande "inspiração" de sua literatura marginal. Narrando na periferia da literatura, ele conseguiu ser um escritor autêntico porque foi um inventor criativo e aberto. Convocando um morto, uma contravenção ética e estética, superou seus predecessores e se integrou a eles.

Como demonstra Bakhtin (2002c), um conjunto de valores antigos ecoa de forma invisível a partir da cultura popular nela inserida. Em maior ou menor grau, ela reverbera e se transforma nos grandes romancistas. Machado de Assis filiado a uma genealogia do romance

humorístico-moderno, mantém a força dessa *archaica estilística* e, não fosse o isolamento lingüístico seria ao lado de Dostoiévski um dos grandes precursores da ficção moderna. Em consonância com o que afirma Boris Schnaiderman (1982) sobre o russo, acreditamos que o brasileiro também rompeu com o *determinismo causal do século XIX* resultando obras *ricas de contraste e de saltos*, onde *as idéias mais elevadas* se misturam com *o cotidiano mais trivial* (SCHNAIDERMAN, 1982).

Sem nunca perder de vista (nos dizeres de Fuentes 1989) a tradição de Waterloo (romances "realistas" ingleses e franceses), que alimenta seu livro na dimensão biográfica-social, e a tradição de mortos que discursa, no século XIX, o desencantamento refletido no caráter póstumo, possibilita a emergência do grande romance nos trópicos. Machado une-se a uma cadeia da inquietação e de busca representativa na arte como desvendamento das *eternas contradições humanas*. O sistema machadiano de composição das imagens, universal e brasileiro, revela um homem além do seu tempo. O grande escritor ilumina inquietações e sentimentos de *cousas futuras* e imagens de sua época, que ganham amplitude intelectual e artística. Os gêneros evocados são dotados de uma grande força capaz de *aterrissar, materializar e corporificar o mundo*. Como mostramos, da dinâmica fundamental e problematizadora de Cervantes à presença do humor ambivalente do escritor inglês, matizados pelo tom corrosivo do escárnio de Xavier de Maistre, nascem enunciados do universo fictício machadiano. Os prólogos, pré-discursos, preparam a atmosfera das *formas e imagens* e têm a capacidade de colocar em circulação, antes da leitura do livro em si, detalhes internos e essenciais que se revelarão nas páginas posteriores. É um texto liminar que consegue ser o começo do livro e o fim da história, em cuja linguagem cada autor ataca o passado e revela a *sua verdade nova no mundo*.

Machado de Assis renova essa força contingencial na esteira do século XIX. Momento de maior efervescência do romance, nos trópicos, seu discurso também projeta superar os domínios da prosa. Na tarefa de representar o momento, a literatura equaciona a vida social e representa a si mesma.

Deixemos essa proeza do *Ao leitor* e vejamos como isso se dá no estilo difuso. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, capaz de abrigar elementos do romance autobiográfico carregado de realismo e história, ao mesmo tempo, cria a fantasia de ter um defunto autor. Para pensar essas questões, consagraremos os nossos próximos capítulos.

II – BRÁS CUBAS RESSUSCITADO

2.1 1805-1869

Sob os escombros de uma autoria sepulcral elementos contingentes e existenciais anunciam um ser em contínua transformação. Diante disso, faremos uma análise genética e psicológica do defunto (e autor) Brás Cubas. Isso significa dizer que faremos um exercício analítico nos moldes de Augusto Meyer e Lúcia Miguel Pereira com a diferença que nosso foco é todo voltado para a imagem de autor e não para Machado de Assis. Com isso, passamos da autobiografia para uma crítica biográfica:

> Naquele dia [20 de outubro de 1805], a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos. Não é impossível que meu pai lhe ouvisse tal declaração; creio, todavia, que o sentimento paterno é que o induziu a gratificá-la com duas meias dobras. Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói da nossa casa. Cada qual prognosticava a meu respeito o que mais lhe quadrava ao sabor (ASSIS, 1992, vol. I, p. 525).
>
> -
>
> Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: ? Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado (ASSIS, 1992, vol. I, p. 513).

Vida e morte narradas em capítulos especiais. A continuação nimiamente inexplicada. Projeções da condição social aliadas à existência sepulcral. A fusão entre sua maldade cínica e sua retórica tirânica são partes do jogo dialógico entre o Brás relatado e o Brás criador. Desvelar essa autobiografia e dialogar com outros personagens é o objetivo deste capítulo. Machado de Assis, pressentindo um sentimento do homem mutilado, incompleto e reprimido para forja um romance que reflete as ilusões de uma época. Pertencente a um modo de imaginação mais complexo ele se posiciona como um baluarte contra a inteireza lógica e racional e tenta encontrar a relação entre a consciência individual e o curso da história.

Depois de vagar durante 64 anos, um ser descobre uma forma de lidar com a perda total de si mesmo e escreve suas *Memórias póstumas*. Essa acuidade desvenda traços amplos no campo da cultura: o retrato familiar – os agregados; a educação frouxa; a presença alegórica de Prudêncio; as primeiras namoradas; uma velha alcoviteira; o cunhado ambicioso, dentro dos preceitos da ética protestante; o político, Lobo Neves, em busca de prestígio, retrato do marido burguês-bovahista. Por outro lado, os pares de Brás revelam sua humanidade (e autocrítica velada): o pai, com as pacholices e idéias fixas; a doce Virgília de olhos imaculados e fidelidade alencariana à sociedade; e o "único amigo" Quincas Borba, que oscila entre a riqueza e a pobreza, entre a fecunda filosofia e a miserável doença da razão – a loucura. Nesse universo fluminense aportamos e deixando um pouco de lado "o espectro que atravessou a barreira do grande mistério" nos voltamos para o "simples solteirão de Catumbi" (MEYER, 1958a). Ressuscitemos Brás Cubas para analisá-lo.

Ao percorrer o universo social em que a obra surge, depois de quase três décadas de formação do romance nacional, ora deslocado, ora peculiar, enxergamos o humano e o ínfimo sob os escombros do cotidiano. Aparentemente, os ideais liberais aportavam em palco inóspito no Brasil escravista. Com isso, nossa prosa transformou-se em algo atípico, porque o realismo europeu não condizia com essa situação. Isso provocou descompasso na representação, o que não impediu uma gama considerável de obras. Perspicácia engendrou genialidade e Machado percebeu que o mercantilismo alimentado pelo nosso escravismo fazia de nosso País parte integrante da ordem liberal. A livre iniciativa, a democracia e a concorrência confrontavam-se com as mazelas nacionais e os benefícios que elas geravam para poucos. A capitalização do indivíduo soava distorcida e impedia um enredo "autêntico" e, uma vez que não tivemos uma revolução burguesa, a saída encontrada era fazer um retrato satírico sem perder de vista o lado dramático das patologias sociais e da miséria humana que coexistiam – aqui e lá.

Segundo Ribeiro (1996), o "individualismo" que o Brasil conviveu é muito diferente do que foi estudado por Weber, Lukács e Watt. O tropical não tem raízes econômicas, nem a sustentação religiosa de uma ética protestante. Desponta-se muito mais de uma geral anomia do que de valores éticos que defendam a primazia do sujeito frente à sociedade e ao Estado. Os conflitos íntimos de cá estavam ligados aos expedientes estratificados e imutáveis da colônia. Enquanto representante da elite pensante com os olhos voltados para a Baía de Guanabara, o aristocrata seria o personagem perfeito para fazer essa ligação entre axiomas tão díspares. Era ideal porque convivia com os preceitos de liberdade, igualdade e fraternidade (inclusos no pacote do bacharelismo prático) e desfrutava da comodidade da escravidão. Essa,

por sua vez, era o contrário do que pregavam as "revoluções européias" cujo lucro e ócio permitiram a ascensão da burguesia e o cultivo do romance.

Por isso, nossa prosa era tão diferente e tão semelhante à européia. Distinta pelos fundamentos, próxima pela forma (*externa*). Não tivemos nobreza feudal e, em conseqüência, não formamos um proletariado no século XIX. Nossa "burguesia" nunca teve que enfrentar-se com a nobreza, nem disputar o poder com ela[22]. Sendo assim, o Brasil construiu-se a partir de conflitos muito diferentes. Lá, o indivíduo se constituía na luta diária contra as hierarquias e barreiras impostas pelos nobres contra qualquer direito dos de baixo. Aqui, os entraves eram diferentes e menos mascarados: *crioulo* e *pobre* eram excluídos de qualquer pretensão à igualdade. O povo, por sua vez, teve sua voz calada na prosa brasileira. Em um processo precário, a morte (idealizada) de Iracema e símbolo de fundação de uma nação, ou ainda, na genealogia dos Pataca (Almeida) alguma feição disso aparece. Com limitações literárias, Aluízio de Azevedo serviu-se da forma naturalista (seus entraves artísticos e pulsões) para discutir problemas reais.

Daí a saída encontrada pelo *Bruxo do Cosme Velho*: um personagem que não comprasse o pão com o próprio suor (*self made man*) e membro de uma classe herdeira dos cabedais coloniais (estudado por vários críticos[23]). No plano literário, isso permitiu um observador que representasse algo oculto e mais geral sob uma aparência alienada e cínica. Assim, Machado desvendou nuanças culturais peculiares do Brasil e do sistema econômico ocidental. Pôde criticá-las sem que seus contemporâneos percebessem. Amarrando as duas pontas da história, com sua pena relativista, foi o primeiro a articular esse desconcerto sem utilizar pincéis românticos e tintas naturalistas.

Nunca preso a um bairro ou classe, o aristocrata "passeou" pelas mais diversas instâncias. Isso não será diferente nos livros posteriores: a ascensão de Palha e Sofia (*Quincas Borba*) sobrepujando o interiorano ingênuo; os agregados (em *Dom Casmurro*) e seus anseios; O Morro do Castelo com as crenças e figuras do morro em *Esaú e Jacó*. A dinâmica relativista intercambia as relações: entre ricos (agregados) e miseráveis; cultura erudita e bacharelesca, convivendo com a popular – diluída nas relações cotidianas do Dr. Cubas. A linguagem, no entanto, permitia o acesso do leitor comum pertencente a outras camadas ledoras. O folhetim, as revistas femininas, as rodas de leitura abertas aos agregados

[22] Faoro (1979; 1988) mostra a ligação da política com a máquina econômica e o fator ideológico ligado aos interesses de classe. Dialeticamente constata a dependência inversa: os ricos necessitando dos manipuladores do poder e estes, desfrutando dos excedentes, porque taxavam e controlavam, em nome do Estado, os produtores de bens. E conclui que capital e política conviveram amigavelmente e que nunca se separaram definitivamente.

[23] Scarpelli (2001), Rego (1989), Cano (1998) demonstram que a linguagem carnavalesca do quinto romance machadiano satiriza as elites aristocráticas brasileiras, suas leis, seus valores morais e o amor (burguês).

(GUIMARÃES, 2004; GRANJA, 2006) corroboram a visão de que Machado não escrevia apenas para os intelectuais. Por isso, o fio biográfico e o enredo romanesco não deixam de figurar nas páginas das *Memórias póstumas*. Com isso, discutiu temas profundos da humanidade sem perder a faceta primordial da prosa: a diversão. Brás Cubas trai seu leitor para ser fiel à imagem que erige. Finge e estiliza as variantes "teatrais" que a existência oferece, nesse seu "último suspiro" e condensa as múltiplas faces da existência. Entre o ridículo e o grotesco, a comédia leve e risonha e o mais trágico dos cinismos, as cortinas para a encenação da modernidade na periferia da literatura são abertas: "E se o movimento é vida e a inércia, morte, podemos dizer que há nele uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada, gozando até com lucidez a própria agonia" (MEYER, 1986, p. 195).

As vaidades e ilusões estão integradas a uma cosmovisão em que o indivíduo se potencializa na relação com o outro. Os contatos do protagonista ilustram uma *humanidade* fluminense e conjuga fatores psicológicos do homem do século XIX com o movimento no interior do gênero que imita as coisas e as reproduz na ordem do dia. Brás, ao visualizar sua condição vital sob os escombros do caixão manipula as imagens e as metáforas, condicionando um eu projetado e personificado. Graças a essa *traição metódica* indaga a verdade e não espera uma resposta definitiva. Esse cérebro que foi um tablado "em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de almas e pessoas" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 555) também deixa espaço para ouvir as vozes dos outros personagens. Vozes a respeito deles e a respeito do homem antes do defunto autor.

Por tratar-se de um romance autobiográfico utilizaremos o pensamento de Mikhail Bakhtin (2003, p. 205-224) e o apoio teórico de Ian Watt (1990) para vermos o gênero como uma ação formalizada que conta a vida de alguém, com seus vínculos (racionais e sentimentais) para um outro. Nesse caso, entendemos o romance como um gênero híbrido. Na conjunção dos detalhes à roda de um indivíduo, na conjunção de personagens secundários, objetos, lugares e épocas tudo se integra no interior do tempo histórico.

Ao aproximar essas referências mapeamos as vertentes prosaicas dos romances de viagem, de provação, biográfico e autobiográfico sem determinar o marco de sua fundação. O realismo e o confessional, o autoral e a fantasia, levam à percepção de um individualismo literário e à variação da experiência nos trópicos. Muitas mudanças ocorreram ao longo dos séculos e destacam-se aquelas que mais interessam nessa análise.

Primeiramente, temos o desaparecimento da heroificação. A biografia era construída para dignificar e contar as conquistas e dificuldades de um ser diante do mundo e dos atos que faziam dele, tão notável, a ponto de figurar nos anais da humanidade. Os gestos de coragem, tenacidade, retidão, aliados à capacidade de suportar exemplarmente uma sorte incomum, superando-a por suas realizações e atributos morais eram os caminhos para apresentar uma figura importante. Na releitura paródica da prosa, com a ascensão do individualismo, essa visada ambivalente fez com que o herói cedesse lugar ao homem comum. O personagem passa a ter traços negativos e positivos e segue pela existência alheio ao devir, relegado às venturas e desventuras do dia-a-dia. Dentro desse contexto há aqueles que querem ser grandes e deixar o nome para a posteridade. Machado de Assis fez dessa vertente um mote para a composição autobiográfica de Brás Cubas ao deixar que o personagem assinasse e assumisse a obra. Um homem medíocre consciente de sua grandeza justamente pelo "método empregado na composição" das *suas memórias.*

Em segundo lugar, o tom encomiástico transforma-se. Nos livros de reminiscências havia uma aura de sacrifício reforçada pelo caráter de luta e perseverança do ser recordado. Embora escritas sobre figuras históricas ou religiosas, elas decorrem de uma conseqüente autolouvação. As hagiografias e os relatos de guerras são fiéis exemplos disso: conversões miraculosas, feitos inquestionáveis e sacrifícios inumanos. Nos romances confessionais, uma mudança sintomática: a condição mediana de uma trajetória vital passa a ser o foco. A aparência do indivíduo na sociedade está ligada a uma imagem comum reforçada pelas mudanças que ocorrem ao longo do tempo, sem revelações ou alterações bruscas nas experiências. Na modernidade, seres comuns, marginais e das classes populares, são retratados nas suas singelas existências (WATT, 1990, p. 152-180).

A linearidade é outro fator dos gêneros anteriores à modernidade. A necessidade incidia no objetivo de construir uma imagem lógica (começo, meio e fim) do ser recordado. Como no caso do herói épico: a genealogia, a condição de semideus e seus atos eram narrados para caracterizarem sua divinização. Um conjunto de exemplos comprovavam sua grandeza e a do povo a que ele pertencia. Esse destino imutável e a altivez do ser recordado é totalmente rompido no gênero prosaico. Por mais que o homem seja visto na totalidade de sua existência, há mudanças de tom, de clima e de reações que abrem fendas nos caracteres e permitem diversas interpretações. O personagem se transforma enquanto vive. Na autobiografia ele se transforma enquanto narra. Ao focalizar a ação romanceada, situações e cenas do passado, o discurso se exprime em consonância com os recursos da linguagem cotidiana.

Brás Cubas manipula a linearidade para provar que ela é articulada pela consciência. Se a memória é a principal faculdade criadora da literatura clássica e enobrecida, por outro lado a experiência e a ação definem a prosa moderna. Nesse caso, ela é uma ferramenta de transformação e sapiência. No caso do livro machadiano ela é tensionada pelo conhecimento que a morte oferece e pela visão que o morto tem de si mesmo. Brás Cubas reveste orienta seu discurso para a fala (tom, sintaxe etc.) e para sua visão peculiar.

Por fim, a prosificação cultural da memória. Categoria formal que promoveu maior transformação na literatura. Na confissão, ela é simplesmente marcada pelo calendário. Sua absorção pela prosa permitiu criar obras oníricas, inverossímeis, fantásticas e produziu a transformação das modalidades orais que dão ao discurso uma dupla orientação. Assim, os eventos são organizados dentro de uma seqüência lógica que atende a imagem recordada.

Na autobiografia romanceada o indivíduo formaliza a recordações ao transformar-se em fenômeno organizador dos episódios. Segundo Bakhtin (2003), o primeiro a introduzir essa categoria de *tempo que corre* teria sido Goethe, pois, ao negar a natureza estática da memória, o escritor alemão fez com que o espaço se ficasse marcado com o passado e o presente. Assim, o artista passou a decifrar os intentos mais profundos do ser por meio da estilização da lembrança. O espaço (ruas, casas, ambientes) passa a figurar em uma duração relativa das coisas (não cíclica) e isso deflagra a individualidade. Com isso, o ser humano passa a ser alvo do narrador e o ser comum sente necessidade de contar a própria experiência. A ordem estática dos romances de viagens, a temporalidade como pano de fundo dos romances de provação, ou o ciclo vital de um sujeito, ganham tonalidades existenciais e psicológicas modificadas pela consciência autoral. O gênero confere valor à experiência: temos seres sociais com identidade, localização espacial, nomes e vontades.

O narrador extrai seu enredo da rememoração biográfica e autobiográfica e atribui ao ser humano total responsabilidade pela existência. Essa primazia do *Eu*, realiza-se na prosa porque ela retrata a vida através da sucessão dos atos. Sua fidelidade ao cotidiano exigiu-lhe uma escala minuciosa, transformando-se assim, na única forma que o inclui entre os seus princípios constitutivos. Toda ação interna é uma luta contra o poder do tempo: a morte.

Nas *Memórias póstumas*, a biografia começa depois da morte e desafia essa lógica. Machado carnavaliza os diversos estratos dessa linguagem literária e retoma a ânsia humana contra o esquecimento. Nesse caso, a decomposição se estende à heroificação, ao ato encomiástico. Subvertendo a linearidade, por meio da linguagem autoconsciente e da memória (por serem recordações de morto) incide diretamente em uma reinvenção fantasiada da *realidade* e da visão realista do trespasse. As heranças literárias e culturais são subvertidas.

A lógica é parodiada e o defunto inaugura um novo olhar. Uma espécie de *thanatografia* que se confronta com o olhar do vivo na condição de alguém que vê o próprio acabamento. Divide com o leitor esse movimento de olhar para esse ser personificado ao longo de sua existência. Nesse grande teatro do fingimento discute o gênero a partir do "disparate" da condição cemiterial.

As cabriolas dos capítulos iniciais são, aos poucos, perfiladas por uma narração ordenada por caracteres romanescos. A linearidade é problematizada e composta com as quebras autoconscientes. Para despistar essa linha reta e convencer da genialidade do seu método distrai com movimentos volúveis. As pausas parabáticas, bem disfarçadas, muitas vezes aproximam-se de forma pertinente o enredo e a personificação como um "desempenho especificamente ficcional do narrador" (SOUZA, 1998b, p. 65). Isso beira o embuste porque sua vida tem uma lógica de romance realista.

De modo geral, no plano biográfico vemos suas lutas diárias: como criança, estudante, amante, amigo, pensador, paternal, escritor, político e uma vontade de ter um lugar na história... Se ele permaneceu em uma classe e preso a posturas ideológicas é necessário perceber que ele sofre transformações ao longo de seu percurso vital e que elas são analisadas pelo olhar cadavérico (que também se transforma). Com uma visada negativa e contundente, forjando um pessimismo exacerbado que contamina as retinas do expectador astuciosamente disfarça as pacholices, "idéias fixas" e fraquezas. Daí depreende-se que a voz sepulcral enforma o vivo e que parte do sopro existencial (ilusões) o acompanhem do outro lado.

Na conjunção de indivíduos famintos, abastados, apaixonados, iludidos, otimistas a voz do aristocrata defronta-se com inúmeras figuras. O filho de Bento Cubas e de Mãe melancólica-cristã (não nomeada) teve uma infância corriqueira no Rio de Janeiro. Em casa, além dos progenitores, ocupados com o futuro do pequeno, os tios agregados (sternianos e simbólicos) representam tipos sociais (o Militar e o Eclesiástico) e duas forças morais (o libertino e o devoto superficial). A irmã, importante em outros momentos não é mencionada nesse período. O amigo Quincas Borba, D. Eusébia e Prudêncio são outros seres que povoam de forma indiciária seus primeiros passos atrás de um chocalho.

Em poucas linhas, porém divertidas, os supostos benefícios de Pandora são jogados na face do público: riqueza, paternalismo, poder. Amparado pelos exageros e liberdade, o amor paternal, a admiração dos familiares e vizinhos, os festejos característicos da época para celebrar a vinda do varão, os nomes dos padrinhos, desenham uma comunidade do Brasil colonial. As diabruras, imposição de uma classe sobre outras, trariam também aspectos de uma psicologia educacional que acentuava a diferença. Com isso, ele insiste em uma tese a ser

desenvolvida ao longo do livro: a linearidade confortável de sua existência. Tenta convencer o leitor de que o fato de o Destino nunca tê-lo desfavorecido materialmente nem o obrigado a trabalhar teria sido seu grande saldo positivo. Isso escrito em um País escravista soa irônico e revela um Machado profundamente consciente das mazelas nacionais. Capaz de retratar o disparate sem ofender a classe, principalmente porque ela era a parte da população que comprava livros e da qual, aos poucos, fazia parte. A máscara mortuária permitiu o engodo. Ressentimento e cinismo que se transformam em poder pela escrita cemiterial e pelo poder social do biografado.

Na adolescência, entre festinhas com cortesãs, a iniciação sexual orientada pelo tio militar se dá com uma dama espanhola. O resultado disso é um disparate pecuniário e sentimental "resgatado" pelo pai e pelo tio cônego. Enviado para a Europa, utiliza várias páginas para descrever a ida, mas somente um capítulo para falar dos quase nove anos que passou no Velho Continente. Anos de aprendizagem ironicamente desprezados (pelo defunto), mas bem aproveitados pelo vivo. O título acadêmico desdenhado, mas nem por isso abandonado o ligam à genealogia bacharelesca do avô Luís Cubas. Título, renda e *status* garantidos, nunca exercera a advocacia e, segundo ele, "prolongaria a universidade" até o fim da vida.

Mas a alegria duradoura, o apego às regalias e o *medo* confesso da responsabilidade, foram substituídos por um medo ainda maior: a perda de um ente querido. Na viagem, uma tísica defunta foi desprezada. No falecimento da mãe, a dimensão exata de um folgazão: considerou essa morte "obscura, incongruente, insana". Depois disso, passou dias melancólicos em Catumbi. Melancolia maternal, facilmente trocada por um namorico.

Os primeiros passos, as brincadeiras na escola, a participação nas festas populares, os anos na Europa e as andanças mostram o homem em sua forma mais singela na busca de realizações pessoais. Elementos volitivo-emocionais que fatalmente "determinaram" *todo* o futuro (principalmente quando se olha depois dele!). Os anos no exterior retratam a consciência das idéias de uma Europa tão próxima e tão distante da corte. A aposta nos estudos e a resignação posterior no amor (não no casamento) revelam o caráter de um ser nos âmbitos de sua mediocridade. Amante do ócio, uma característica pessoal se comparada com os personagens que trabalham, mesmo assim investiu nos sonhos do pai. E perdeu a carreira-casamento para Lobo Neves (ridicularizado pelo triângulo amoroso). Depois dos amores frustrados, dedicará seu tempo a uma relação duradoura com aquela que o desprezou.

Brás Cubas gastará seu tempo ocioso com leituras, jantares, andanças pela cidade, pelos salões, encontros fortuitos com sua amada, escritos políticos e poéticos. Gastando a

herança que Damião angariou trabalhando, articula uma candidatura, faz filosofia e nunca é questionado por ninguém. Entrando na velhice, depois que sua amada se muda do Rio, reencontra o amigo de escola e é assaltado por ele. Uma herança os aproxima filosoficamente. Por ter um sistema que tanto serve para analisar a humanidade, a situação do País (com alegorias) e ainda, ser aplicado especificamente em uma vida ele é estilizado no romance. Mais uma vez, estimulado por alguém tentará realizar grandes feitos pessoais (públicos). Enfim, ele que sofria de "laborofobia", era tão cruel: valsou, fez-se deputado, criou um jornal e integrou-se a uma Ordem de Caridade. Suas atividades não impediram que ele terminasse quase sozinho, enterrado sem pompas, na presença de pouquíssimos "amigos".

Temos então, o seu nascimento, suas ações no transcurso existencial e seu fim – no cemitério. Em linhas gerais, essa história constitui-se de pessoas lembradas e analisadas pelo olhar melancólico-humorístico de um defunto autor. Pensando nos seres mais influentes (como isso interfere na apresentação) optamos por definir três "fases": "Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 549). Para pensar essa biografia-romanceada, fizemos a seguinte divisão: 1ª fase: o menino é o pai do homem (de 1805 até 1831 ou 1832 – morte de Bento Cubas). 2ª fase: Os amores difíceis (entre 1832-33 a 1842-45 – separação definitiva do triângulo; com reencontros fortuitos até 1855; no leito de morte em 1869; e na narrativa no tempo fantasiado da recepção!). 3ª fase: O Humanitismo não é um humanismo; infância escolar, reencontro com Quincas por volta de 1853-55 até mais ou menos 1866-1867.

Mesmo que essas fases se interpenetrem, tentamos agrupar os eventos, relacionando-os com as pessoas importantes. Cronologicamente elas se aproximam, como é natural, mas se explicam, à medida que os feitos e as atitudes diante da existência se encaminham. A estação de formação, regida pela pacholice e a herança; a madura, regida pelo amor; e a velhice, filosófica e próxima do fim regida pelo Humanitismo. Dentre os personagens, três deles têm voz no romance. Os outros, aparecem nos entrechos das relações principais e, por iluminarem os sujeitos analisados, também serão trazidos quando necessário.

2.2 Primeira Fase: o menino é pai do homem

A primeira fase consiste na relação de Brás Cubas com o pai e com a família. Na infância e na juventude aprendeu a gozar dos privilégios sociais, materiais e das vitórias nas lutas públicas e privadas. Protegido e querido, muitos privilégios lhe foram facultados. Um "menino diabo", cheio de regalias, herdeiro de grosso cabedal e um jovem preguiçoso pouco afeito ao trabalho o levaram logo a perceber que o "menino é o pai do homem!"

Essa edição delineia um exercício de contemplação das injustiças e benefícios. Logo, um desfile de anedotas e maldades, recorrentes nos fatos escolhidos, apresenta seus "anos de formação": os tios (submissos), a mãe apática e o professor Barata reforçam o constructo de um "naturalismo" fundamental que se seguiu pelos 64 anos e depois. As traquinagens diversificadas ocorriam contra todos que estivessem perto dele: escondia os chapéus das visitas, colocava rabos de papel nas pessoas graves, puxava pelo rabicho das cabeleiras e beliscava as matronas. As corridas pelos morros, a turba na sala de aula (com o Quincas Borba sugestivamente ainda mais protegido e mais traquina; tudo exposto de forma sutil e calculada) são bons exemplos de uma existência cuidadosamente romanceada.

Casos cotidianos apresentam de forma indiciária o que o leitor verá adiante. O pai erige sonhos e projeta "cousas futuras" utilizando seu tempo em eventos sociais e na educação sistemática do varão. Não tem um trabalho efetivo, mas deixa claro que ele se articula entre boas relações. Fatos corriqueiros para demonstrar a formação de um caráter trazem movimentos de um Brasil imperial, a relação com a realidade européia, a presença da corte e o valor do status e das amizades. Enfim, os primeiros passos de um *citoyen* fluminense que assistiu as mudanças de um período e os traduziu com as memórias de seus pilares morais.

Nascido em 20 de outubro de 1805. Um ano depois, foi batizado pelo "Excelentíssimo Senhor Coronel Paulo Vaz Lobo César de Andrade e Sousa Rodrigues de Matos" e sua esposa "Excelentíssima Senhora Dona Maria Luísa de Macedo Resende e Sousa Rodrigues de Matos". Dito de forma muito divertida, Brás lembra que o pai insistia que ele repetisse isto às pessoas. Apadrinhamento, prática do favor e a aposta em um futuro promissor. Padrinhos que descendiam (historicamente) de uma família importante do Norte e que teria lutado contra os holandeses seria o primeiro passo na direção do eventual sucesso (ASSIS, 1992, vol. I, p. 525-526). A tentativa de angariar títulos e importância ao nome foi uma prática do pai herdada pelo filho (na confissão do emplasto). Ela enforma a característica da vaidade e da vontade de descender (já que não poderia ser) de uma classe de nobres importantes. A fábula genealógica criada pela pena sepulcral funciona como galhofa:

> O fundador de minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, 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, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou – 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.
>
> Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o capitão-mor Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente[24], onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas (ASSIS, 1992, vol. I, p. 515-516).

História contada no capítulo três, emblemático para o episódio da morte do pai e do narrador. Além de motivo de riso, o anseio por um nome na sociedade explica o investimento financeiro e o "sistema educacional". Investimento cobrado assim que ele volta da Europa e sistema frustrado pelo desgosto posterior. Ele sonhava que o brasinho honrasse a tradição do bacharel Luís Cubas. Nessa genealogia vê-se a trajetória financeira da família e como o fundador angariou sua riqueza: trabalhando. Caminho trilhado (CHALHOUB, 2003) na exploração do livre comércio pelos mares e valorizou o bacharelismo (desde o século XVIII), uma tradição ociosa e imponente.

Para Cano (1998) essa invenção seria uma alegoria do Brasil que dialoga com a historiografia da época que pregava uma interpretação nacional da realidade. Para ele, essa crença no nome e a sugestão do desgosto do pai seriam "resultantes de um debate anterior sobre o papel da literatura e o sentido histórico" e uma contraposição à abordagem positivista no Brasil. Nesse entrecho, há também uma menção paródica: o conhecido capitão-mor Braz Cubas que "empresta" seu nome para o arremedo historiográfico. Visto que a genealogia romanceada era formada por pessoas comuns e incapazes de figurarem em um compêndio oficial, ele fora radicalmente retaliado pelos parentes do "verdadeiro Cubas".

Machado de Assis cruza fatos de seu livro com elementos e temas históricos (Braz Cubas, queda de Napoleão, Independência). Essa história privada e familiar brasileira de uma

[24] O "Braz Cubas histórico" fundou a cidade de Santos. Cavaleiro fidalgo da Casa Real, administrador e bandeirante realizou-se política e financeiramente no Brasil desde 1543. O nome do personagem é paródico e provocador: o real, empreendedor, legou um nome. Brás, por sua vez, foi figura apática e não teve filhos.

herança diluída pelos aristocratas do século XIX mostra como um humilde tanoeiro, lavrando e comercializando os produtos às custas da escravidão geradora de "honradas patacas" constrói uma família e um cabedal. Esse fundador, da primeira metade do século XVIII foi um homem de ação. Mas Damião engendrou Luís. Luís estudou, alcançou posição e prestígio na sociedade e fez amigos influentes. Gerações de herdeiros depois: o mesmo dinheiro gasto por Brás Cubas, será multiplicado por Cotrim – outro homem de ação. Enquanto o fundador trabalhou para enriquecer, o segundo alcançou uma posição social e fundou a tradição do bacharelismo na família. No século XIX: um sonhador e um preguiçoso. Daí chegamos à equação: homens de ação, homens de inação. O trabalho, no país escravista, servirá de método para denunciar uma situação social histórica e o caráter do personagem.

Nos retratos da infância há algo de *Tristram Shandy*. Dizendo-se precoce, dotado de inteligência e muito saudável *Brasinho* andou cedo: "atraído pelo chocalho de lata, que minha mãe agitava diante de mim, lá ia para a frente, cai aqui, cai acolá; e andava, provavelmente mal, mas andava e fiquei andando" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 526). Com liberdade total brincava e guinava pelo quintal e pelos salões. À roda dos tios, dos escravos e dos convivas recebeu a alcunha de "menino diabo" porque não havia aquele que ele não embaraçasse. O menino cambaleava vingativo e voluntarioso. Assim será seu estilo ébrio e rabugento. Pregava peças nas pessoas como o narrador o faz. Ambos são diabólicos: forçam os outros (inclua-se o leitor) a concentrarem em suas vontades e ziguezagues.

O esforço de pintar o essencial de sua infância tem o objetivo de mostrar valores morais de uma "boa educação" e contraria o romance de formação tradicional. A moral e retidão são parodiadas por um começo libertino e brejeiro. Amparado pela superproteção do pai, pela orientação frouxa recebida da mãe, pelas benesses e subserviência dos agregados ele aprende que há aqueles que batem e aqueles que apanham. Como se fosse um romance de deformação, a narrativa não visa moralizar e apontar bons costumes – igual aos sistemas shandianos. Os anos iniciais demonstram a percepção das diferenças e que os benefícios decorrem da miséria de outros. Alguns, como ele, com o privilégio de terem a essência governada pelos "nervos e o sangue" pode fazer travessuras sem apanhar: "afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 527).

A imagem do homem em formação recebe um tratamento diferente na pena do defunto. Seus anos de aprendizagem o encaminham para um grau de imperfeição – totalmente contrário à tradição do *Bildungsroman* de Goethe. O protagonista destaca os seus defeitos, as

agruras dos indivíduos e oferece cenas e paisagens brasileiras. Reflete a maneira de pensar da elite, os costumes populares e o sistema escravista. O pessimismo e o escárnio sepulcral acentuam os defeitos infantis e Brás Cubas prepara o leitor para as correlações entre infância e mocidade, maturidade e velhice, morto e defunto autor. Cada pessoa simboliza uma vertente social e uma possível perspectiva moralista. Todos, em um naturalismo exacerbado e paródico teriam contribuído para sua deformação interior.

Nesse ziguezague (formação-deformação) os dois tios se equivalem. No conjunto das permissividades e moralismos, o militar de natureza rabelaisiana-fluminense, anda à roda das escravas, fala palavras de baixo calão e conta piadas. Suas qualidades: ser um exímio mexeriqueiro e mulherengo. O outro, cônego, mais por vaidade do que vocação concentra-se nas partes materiais e sociais da Igreja. Opostos que complementam as pacholices de Bento. Agregados que adulam e sonham com *cousas futuras*. Antagonismo articulado que revela o ambiente privado e social: "Meu tio João, o antigo oficial de infantaria, achava-me um certo olhar de Bonaparte, coisa que meu pai não pôde ouvir sem náuseas; meu tio Ildefonso, então simples padre, farejava-me cônego" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 525).

Ambos, com características sternianas – Yorick (o cônego) e Tio Tobby (militar "aposentado") aparecem em momentos "estratégicos". Importantes nessa primeira fase e fundamentais para a "formação" de seu caráter, são fiéis da balança que polemizam com Bento Cubas. Suas presenças e visões apresentam valores diversos sobre os assuntos. Questões da história e da casa convivem e com eles, a criança apreendia possíveis caminhos: a cultura erudita da Igreja e a figura despojada (e ao mesmo tempo ligada ao poder) são "modelos deformados". Ideólogos que compõem com Bento diferentes visões para a política, educação, modos de ser, sempre que estão juntos semelham-se aos diálogos (polifônicos) entre Shandy (o pai), Tio Tobby, Trimm e Yorick. No nascimento do menino, nas reuniões festivas e até mesmo no primeiro namorico:

> Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseguintemente, a sua mais genuína feição (ASSIS, 1992, vol. I, p. 515).

Fragmentados, voltam-se para questões internacionais e compõem o ambiente singular de uma família fluminense. Beirando o tipo, são exímios pensadores no Brasil machadiano. No jantar em homenagem à queda de Napoleão, essas forças divergem, aproximam-se e mostram como os fatos da história eram vivenciados na Corte. Além da

menção à figura peculiar, nesse livro e no posterior (o napoleônico Rubião), temos o retrato das pessoas interagindo com a política Européia. O clima da casa é construído em volta da figura do biografado: os apupos paternais, os trejeitos genealógicos, as compotas de doce, os escravos maltratados, os convivas rechaçados, símbolos da formação desse herói sem caráter. Diante do disparate da comemoração, há uma guerra declarada pelo menino ao poeta "bocageano". Embate que continuará por muitos anos...

Mas nem tudo era alegria e/ou vitória. Dos agregados, uma tia teria exercido poder sobre ele. Apontada vagamente como pessoa diferente (uma agregada que não adulava e que o destino tratou de afastar) é ela quem o retira da mesa impedindo-o de comer doce. Note-se que Brás só enfatiza as imagens de liberdade e suprime capciosamente os eventos educacionais em que ele não tem proteção e exerce tirania: "Não digo nada de minha tia materna, Dona Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim; essa diferençava-se grandemente dos outros; mas viveu pouco tempo em nossa companhia, uns dois anos" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 526).

Divertidamente, esse acontecimento internacional (Brás com 9 anos) é retratado no espaço privado. História e individualidade surgem nas opiniões e reações dos convivas e a literatura brasileira com poemas incansáveis e acepipes. O próprio ato de comemorar um acontecimento europeu "atolando Napoleão[25] em um peru" aproximam realismo, autobiografia e humor. Os eventos perpassados pelas traquinagens, em meio aos utensílios e gestos, mostram tipos sociais e apresentam um Brasil a macaquear a cultura européia:

> Veio abaixo toda a velha prataria, herdada do meu avô Luís Cubas; vieram as toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia; matou-se um capado; encomendaram-se às madres de Ajuda as compotas e marmeladas; lavaram-se, arearam-se, poliram-se as salas, escadas, castiçais, arandelas, as vastas mangas de vidro, todos os aparelhos do luxo clássico (*Idem*, p. 529).

Nesse palco, as posturas e o provincianismo enformam ideológica e psicologicamente o clima da casa. Mais uma vez a forte presença do pai e seus fumos de pacholice brindam a queda de um grande homem em terras alheias. Provincianismo e idéias aparentemente fora do lugar, iguarias e poemas recitados pelo (futuro) pai da Flor da moita:

> A senhora diz isso, retorquia modestamente o Vilaça, porque nunca ouviu o Bocage, como eu ouvi, no fim do século, em Lisboa. Aquilo sim! que facilidade! e que versos! Tivemos lutas de uma e duas horas, no botequim do Nicola, a glosarmos, no

[25] A coerência do livro extrapola as fronteiras e projeta-se no livro posterior em que o "napoleonismo" francês (de Stendhal, Balzac etc.) terá seu capítulo em terras estrangeiras com o ignaro e louco Rubião. O brasileiro, no seu delírio, opta por Napoleão III – o que acentua ainda mais o efeito do riso paródico e da miséria humana.

> meio de palmas e bravos. Imenso talento o do Bocage! Era o que me dizia, há dias, a Senhora duquesa de Cadaval...
> E estas três palavras últimas, expressas com muita ênfase, produziram em toda a assembléia um frêmito de admiração e pasmo. Pois esse homem tão dado, tão simples, além de pleitear com poetas, discreteava com duquesas! Um Bocage e uma Cadaval! Ao contato de tal homem, as damas sentiam-se superfinas; os varões olhavam-no com respeito, alguns com inveja, não raros com incredulidade. Ele, entretanto, ia a caminho, a acumular adjetivo sobre adjetivo, advérbio sobre advérbio, a desfiar todas as rimas de tirano e de usurpador (ASSIS, 1992, vol. I, p. 529-530).

Um marco da humanidade vivenciado em um mesa nos trópicos: compotas, melados, ananases, frêmitos e finezas. Um momento do pequeno Cubas e um *Te Deum* para os convivas. Hábitos aristocráticos nas pompas da indumentária, na prataria genealógica do avô e as "Santas compotas" confrontando a rimas de um "usurpador" Em uma disputa de força e de poder entre o menino e o "tirano" ele se vinga denunciando o beijo furtivo trocado pelo poeta e sua amante (coerentemente) futura vizinha em Catumbi:

> ? O Doutor Vilaça deu um beijo em Dona Eusébia! Bradei eu correndo pela chácara. Foi um estouro esta minha palavra; [...] Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas, no dia seguinte, ao almoço, lembrando o caso, sacudiu-me o nariz, a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro! (ASSIS, 1992, vol. I, p. 531).

O leitor acha graça, mas ri desconcertado. Aliviado por não ser a "vítima". A cena já é resquício de um desprezo prenunciado: a genealogia da miséria da menina "concebida no matinho" (SCHWARZ, 1990, p. 81). Uma filosofia da desigualdade e das vantagens que certos indivíduos levam sobre os outros é articulada pela brejeirice de quem aprendeu muito rápido que o espadim seria tudo. Um determinismo parodiado e intenções de enformar uma imagem ao insistir no desprezo poético. Sua tirania advinda do conforto material e do paternalismo se eleva potencialmente no discurso sepulcral. Essa imagem é tão exacerbada que o menino mediano que rezava ao pé da cama, que apanhava do mestre escola, que era inferior ao amiguinho nas festas é suplantada pelos privilégios e pelos despistes autoconscientes.

A infância leva o leitor distraído, com ímpetos deterministas-realistas, a não enxergar que ele teve seus altos e baixos e que se forjou entre a educação e a "deseducação". O defunto enviesa na criança o ímpeto cínico destronante e deixa vazar influxos demasiado humanos de seu passado fluminense. Enfim, a liberdade "herdada" marcou tanto o seu caráter que ele teria se comportado assim durante a sua existência:

> Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo

> contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus, alguma vez lhes puxei pelo rabicho das cabeleiras (ASSIS, 1992, vol. I, p. 527).

A condição sepulcral lhe permitiu extrapolar e vingar-se daqueles que também tiveram seu quinhão em vida. Com retratos de sua casa, escola, ruas do Rio de Janeiro, ele erige a imagem dos primeiros passos e conclui esse instante vital de privilégios e pequenas lutas de maneira amarga e ressentida:

> O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor (ASSIS, 1992, vol. I, p. 528).

A flor engendrou juventude: uma história de amor, ida à Europa e a volta por causa da morte da mãe. Brás Cubas foi enviado para bacharelar-se e por ter gastado parte do cabedal com uma cortesã. O fará na Europa em troca de um diploma e de aventuras. Depois que a mãe morre refugia-se em Catumbi. Por ordem do pai, depois de certa preguiça e volúpia (com Eugênia) desceu, entrou na cidade, lutou (por um casamento e um cargo) e perdeu. Morta a mãe, o filho derrotado, o pai morto. Vamos aos eventos. O velho Cubas tinha duas idéias fixas no trapézio: fazer do filho um homem casado e deputado. Tudo se realizaria no enlace com Virgília Dutra. O sucesso na mesma empreitada: o casamento para a imagem do político equilibrado e o cargo de deputado que dava status ao casal e compleição ao "Cubas!" A mulher, seria a dama orgulhosa de sua posição, de seu casamento, de seu cavalo...

A idéia pendurada no trapézio bracejou, perneou e fez as mais arrojadas cabriolas de voltatim. A necessidade de uma posição fez com que o pai projetasse no filho seu amor da glória. Organizou pelos salões o plano de fazer de "seu Virgílio" um "Imperador". A face bonachona de Bento, as ilusões pessoais que se projetam nas ambições sociais são retrato de um Cubas que se deliciava no contato com os grandes homens das mais diversas estirpes; um Cubas que se satisfazia com uma carta de pêsames da regência (na morte da mulher); um Cubas consolado pela visita de um ministro no leito de morte. Um "medalhão", tentando encaminhar o filho, enumera os motivos para que o bacharel abrace a carreira e o casamento com herdeira de um homem influente. Porém, depois de muito insistir e perceber nele a apatia[26] dos fracos no âmbito social, faz com que o antigo "sistema educacional" venha à tona:

> – Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a

[26] No plano da cultura nacional, temos um conjunto de indolências literárias: a cadência langorosa das modinhas nos arrabaldes de Manuel A. de Almeida, o sertanejo de Euclides da Cunha, os "roceiros" de Bernardo Élis, o folclórico Jeca Tatu e o expoente da representação da preguiça nacional: Macunaíma.

> todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava sem hesitar um só minuto. 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. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios...
> E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, – o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas (ASSIS, 1992, vol. I, p. 550).

O que era método educacional tornou-se cálculo. Investindo no filho, investe em si mesmo para render o pecúlio genealógico dos Cubas na história da humanidade fluminense. Seus conselhos são para que ele fuja do que é ínfimo e aproveite as vantagens da sua posição e dos meios monetários para conseguir um lugar supremo na corte. Nos silêncios de Brás Cubas, os ensinamentos de um pai calculista estão implícitos: "o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum (ASSIS, 1992, vol. II p. 289)[27].

No episódio de Marcela, bem como nesse, a cobrança é a mesma: continuar o suposto brilho do nome e manter o cabedal. Tudo divertidamente narrado deixa transparecer o ranço de derrotado nos fazendo crer que o seu fracasso teria matado o pai de desgosto. O gênero confessional, como se escrevesse para purgar as próprias mazelas, permite rir da própria desgraça e fazer o leitor rir. Com isso utiliza a gargalhada como panacéia para o passado frustrante e estilização do romance rabugento. A triste figura paterna mostra que o caráter de um estava arraigado ao do outro: ambos têm mania de grandeza, preocupam-se com a opinião e sabem que não foram nada.

Os convivas, os agregados, os trejeitos de 1814, os salões da regência, a carta de pêsames, a visita de um Ministro reforçam o *status*: "Dada a hora, achou-se reunida uma sociedade seleta, o juiz de fora, três ou quatro oficiais militares, alguns comerciantes e letrados, vários funcionários da administração, uns com suas mulheres e filhas, outros sem elas [...]" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 529). Mas não diminuem a miséria de uma existência medíocre.

Fugindo do que era ínfimo (uma coxa de nascença, por exemplo) Brás Cubas aceitou a proposta e investiu nos salões do Consellheiro Dutra. Mas perdeu Virgília para outro. Com isso, perdeu a chance de ser deputado e assim o brejeiro confessa sua própria incapacidade de buscar uma posição além da que herdou. Exagero e supervalorização da própria pessoa ao

---

[27] Traço um paralelo com o conto "O medalhão" de Machado, em que um pai "ensina" ao filho as artes do bom relacionamento e de como tomar-se uma figura importante na sociedade (Vide "Teoria do medalhão", OC, vol. II, p. 288-295).

transferir a doença física para um desgosto provocado por ele. Em simbiose sentimental relaciona intimamente as ações recordadas. Em dois capítulos que cheiram à tragicomédia narra os últimos passos de um sonhador dotado de uma "imaginação curiosa graduada em consciência" que sabia reconhecer sua mediocridade (XLIV e XLV; ASSIS, 1992, vol. I, p. 561-562).

A fraqueza e o desespero do progenitor vendo as chances de um grande destino se frustrar: de um lado, o filho morrendo de amores (o defunto nega, mas os fatos afirmam); de outro, o pai morrendo de idéia fixa e pacholices perdidas. Os destinos e os caracteres se assemelham e, ao contrário da passagem da morte da mãe, de quem herdara a melancolia, erige todo um arcabouço para dizer que "matou" tragicomicamente o pai. A sua propensão à fatuidade transforma-se em um parricídio tupiniquim.

Trágico, como parte de uma biografia; cômico, quando o defunto analisa a cena. O mais divertido é seu recalque diante da derrota compartilhada e a auto-afirmação insistente de que ele deveria ter alcançado a vitória (na comparação com Lobo Neves). De forma hilária o último "capítulo" do pai: "teve ainda meia-hora de alegria; foi quando um dos ministros o visitou. Vi-lhe – lembra-me bem – vi-lhe o grato sorriso de outro tempo, e nos olhos uma concentração de luz, que era, por assim dizer, o último lampejo da alma expirante" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 561). O riso nasce da repetição. Do desgosto ao sepulcro em quatro meses, o velho repetia incessantemente durante os almoços e no leito de morte: "– Um Cubas!" Frase que sintetiza o caráter do progenitor e confirma as ilusões perdidas:

> Morreu alguns dias depois da visita do Ministro, uma manhã de Maio, entre os dois filhos, Sabina e eu, e mais o tio Ildefonso e meu cunhado. Morreu sem lhe poder valer a ciência dos médicos, nem o nosso amor, nem os cuidados que foram muitos, sem cousa nenhuma; tinha de morrer, morreu.
> – Um Cubas! (ASSIS, 1992, vol. I, p. 562).

O livro, um longo necrológio, uma coleção de *personas* póstumas traz o fim paterno romanceado: o reumatismo e a tosse são substituídos por uma *causa mortis* peculiar – o desencanto. Essa primeira fase, gerida e influenciada pelo pai nos fornece dados para a análise desse herói sem caráter. Confrontando-se na memória com seu consangüíneo, presentifica os fatos e se despe de cuidados vaidosos. Desvelando o outro, desvela-se. Mantém a imaginação funcionando, essa força que leva a representar as vontades no mundo e deixa-se guiar pelos caminhos da avidez do espírito.

Nas memórias póstumas, o ser humano está condenado às idéias fixas, às pacholices e aos vermes. Ao se voltar para o próprio espadim, o eu se coloca no centro do mundo e constrói sua percepção a partir de si mesmo. Se em confissões como as de Pascal (1999) e

Rousseau (1965;1995) existia a distinção entre o eu e o amor próprio, Brás Cubas abole essa fronteira. Se cada um só pode confessar o que sabe de si mesmo, a partir de si mesmo; o morto distorce o gênero. A auto-denúncia recalcada na relação protetora e paternalista é duramente permeada pelas visadas moralista e sepulcral. Não há período heróico desse lado do oceano. Nessa confissão irrompem semelhanças genealógicas: pessoas frágeis, amantes dos bons jantares, da ociosidade, do poder, do dinheiro...

Enfim, amparados por uma herança, são respeitados pelos de menor posição e presos a um sistema capitalista que leva à dissolução moral: os Cubas não foram grandes homens. Pouco realizaram na "história da humanidade fluminense". Ambos morrem conscientes dessa exigüidade. Um deles volta para purgar, e não fosse o romance, seus nomes ficariam relegados ao esquecimento da grande massa dos mortos anônimos.

O retrato de uma aristocracia medíocre revela um conhecimento profundo não só das relações sociais, mas de uma detalhada apreciação da miséria humana. Os personagens nunca são simples figurantes. Ora exprimem componentes intrincadas da sociedade, ora figuras complexas e altivas interpretando papéis em suas tragicomédias. No âmbito do romance biográfico o enterro do pai desfecha o homem e o personagem no mesmo caixão. Lá, do reino da morte, a longa confissão biográfica de vivo e dissimulada de morto, mostram como são parecidos e lembra que ambos serviram de repasto aos vermes. Na última lembrança, já no plano estilizado e não no plano vital, o filho faz uma última reflexão afetiva sobre o neto de Damião Cubas e deixa transparecer, singelamente, o amor de um pelo outro:

> Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? (ASSIS, 1992, vol. I, p. 515-516).

2.3 Segunda Fase: os amores difíceis

Passemos à segunda fase da vida de Brás Cubas: sua biografia amorosa. Enquanto a morte dialoga com a memória, entre disfarces e peripécias um substrato percorre essa existência: a Mulher. O biografado viveu uma época em que a poesia clássica (árcade) conviveu com a poesia vaporosa e ideal. O livro de estréia do cadavérico movimenta tendências: a tensão romanesca em confronto com a verve difusa e o cinismo rabugento.

Por comparação, no âmbito brasileiro, diversos autores escreveram biografias amorosas e romanescas: Macedo, Almeida, Alencar e o Machado da década de 1870. Sem nos atermos a questões de julgamento canônico vejamos como cada um construiu seus enredos e heróis e o que os difere do defunto autor. Podemos fazer uma aproximação da postura "empírica" dos olhares nacionais para o contexto familiar, o meio social, os ambientes da prosa tropical. Fatores emocionais e ideológicos da época refletiam a prosa européia e o gênero atendia às mudanças no Brasil e era instrumento importante na afirmação de uma literatura.

A vinda da família real em 1808 tornou o movimento cultural mais agitado em todos os campos. A autorização de impressões em terras brasileiras (1822) propiciou um palco para escritores, leitores, impressores e jornais (RIBEIRO, 1996). Ora fazendo cópia servil de estrangeiros, ora definindo uma identidade, os primeiros movimentos do gênero inauguram um capítulo singular. Sem especificar Escolas e Períodos a recepção foi constante. Uma população ledora de "novelas" inglesas (VASCONCELOS, 2007a; 2007b), folhetins franceses (BERGEMANN, 1999), de Eça de Queirós, juntamente com uma possível independência perante a tradição do *Quixote* (FUENTES, 2000). O discurso urbano (fluminense) esboça um ambiente (embora precário) com costumes de uma aristocracia em ascensão e pouco espaço para classes inferiores. Por outro lado, a pintura de telas utópicas, entrechos indianistas, sertanejos e mitológicos fizeram-se símbolos de um ideal de raça. Entre heróis pátrios (pré-colonização), localidades distantes do litoral (sertão), a moral tecida com finais felizes para um público que almejava ser burguês, brotaram narrativas melodramáticas que hoje soam singelas e pitorescas, mas importantes para nossa "formação". Nesse momento, trataremos de autores e tramas em que o prazer, a fluidez da composição, a idealização da mulher e dos motivos corteses foram primordiais para a recepção e conseqüente canonização.

Nos "romancetes" de Joaquim Manoel de Macedo a fórmula de A. Dumas e W. Scott é aplicada em ambientes e cenas típicas. Os costumes da classe dominante eram tecidos com amores complicados e desfechos resolutos. Os segredos, paixões proibidas complicadas pelo

destino imprimiam movimentos idealizados. Entre situações singelas e nada burlescas as convenções eram expostas: preceitos pré-determinados pelo casamento, a política, o dinheiro e a moral. Atendendo anseios da recepção ele se situa entre duas tendências: "uma tributária do realismo miúdo, outra da idealização inverossímil" (CANDIDO, 1993a, vol. II, p. 127).

O próprio Machado de Assis em 1865 já discutia o gênero no artigo intitulado "Joaquim Manoel de Macedo: o culto do dever". Questionando se ele havia feito "obra d'arte ou obra de passatempo", insiste: "a simples narração de um fato não constitui um romance, fará quando muito *gazetilha*" (ASSIS, 1992, vol. III, p. 844). Nessa visada, conclui-se que os personagens não são genuínos, mas tipos em um estado de pureza que atendia convenções artísticas e sentimentais. Embora abordasse temas fecundos a dramaticidade era singela e "as testemunhas dos fatos" estavam "longe de ter uma alma". Fragilidades da prosa fluminense, mais ligada ao documental e ao ideal, em detrimento do literário.

Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um sargento de milícias*, destaca-se pela diferença radical de tom e de estilo diante do que havia sido publicado até 1852 (ano de sua edição). Livros como *O filho do pescador* de Teixeira e Souza e *A moreninha* de Macedo, são muito diferentes da ótica escolhida pelo jornalista. Na sua opção não há sentimentalismo, prolixidade e emoções sem alma. Esses elementos são substituídos por muito movimento e subjetividades progressivas. Os tipos, bem escolhidos, perambulam pelas cercanias, festas populares, confusões *picarescas* e situações em que o baixo-corporal está sugerido.

Para Candido (1993b) essa aura plural e a sátira o diferenciam de outros. Gêneros íntimos do jornalista, a herança do romance humorístico de Paul Féval leva o narrador a vislumbrar diversas camadas. Uma essência de "maravilhoso" na biografia de Leonardo Pataca (filho) se funde com crônica fluminense "do tempo do Rei". O ambiente de banalidade e fantasia romanesca dá lugar à diversão, ao riso e à crítica social: o "malandro", o policial, o meirinho, o padre etc. enformam um conjunto de costumes suburbanos que extrapolam o caricatural. Em "moto contínuo", uma dialética dos arrabaldes e infortúnios "em desacordo com os padrões do momento" (CANDIDO, 1993a, vol. II, p. 195) substituem o tédio da burguesia. Essa negação fica latente no fim: quando o personagem se casa, o livro acaba – como se a parte divertida da vida terminasse e nada mais houvesse para contar. No artigo "O jornal e o livro" (ASSIS, 1992, vol. III p. 943-948) Machado reflete sobre a construção jornalística do autor. Apropriando-nos dessa perspectiva, podemos assim definir sua prosa de ficção: preocupação maior com o social do que a psicologização dos personagens. O acontecimento se sobrepondo ao indivíduo e o texto construído no arruído e nunca na alcova, com os seres se movendo entre peripécias e patuscadas. Sem a preocupação de imitar o

realismo europeu e/ou de fundar uma literatura nacional ele alcança "algo mais vasto e intemporal, próprio da comicidade popularesca (ANDRADE, 1963, p. 26).

Machado de Assis em 1883 profetizava a sobrevivência de José de Alencar no cânone: "o futuro nunca se engana" (ASSIS, 1992, vol. III, p. 1006-1007). Percebe o ajuste da matéria [indianista] ao jornal para granjear a atenção pública. No prefácio à uma edição de *O Guarani* (1877) temos a provável fonte (inconsciente?) de *sistema literário* utilizada por Candido (na *Formação da Literatura Brasileira*):

> Em verdade, Alencar não vinha conquistar uma ilha deserta. Quando se aparelhava para o combate e a produção literária, mais de um engenho vivia e dominava, além do próprio autor da *Confederação*, como Gonçalves Dias, Varhnagem, Macedo, Porto Alegre, Bernardo Guimarães; e entre esses, posto que já então finado, aquele cujo livro acabava de revelar ao Brasil um poeta genial: Álvares de Azevedo. Não importa; ele chegou, impaciente e ousado, criticou, inventou, compôs. As duas primeiras narrativas trouxeram logo a nota pessoal e nova; foram lidas como uma revelação. Era o bater das asas do espírito, que iria pouco depois arrojar vôo até às margens do Paquequer (ASSIS, 1992, vol. III, p. 923).

Além de ressaltar o movimento da época e sua consciência de uma sedimentação literária no Brasil, mostra como Alencar se insere em um grupo maior de formadores peculiares dos Gênero. Louva *Iracema* e documenta os movimentos de sua recepção, aconselhando ao amigo que não esmorecesse diante da "indiferença pública" (ASSIS, 1992, vol. III, p. 848-852)[28]. Valorizando a linguagem, discute o fato de a poesia americana buscar uma maneira de representar o índio e sugere (ironicamente?) que ele teria encontrado uma forma *deliciosa* de fazê-lo. Em *Senhora* e *Diva*, não deixa de permear a moral e o caráter remissivo e o jogo entre a valorização do dinheiro em detrimento do indivíduo.

Os personagens têm algo de puro e de luta idealizada pelos valores românticos. Flutuam entre o monologismo e a altivez dos valores do autor que atendem à "paternal solicitude, sem mesmo lhes ferir a susceptibilidade" (CANDIDO, 2003, p. 205). Sujeitos às idiossincrasias e fraquezas morais, a prostituta ou a índia são dotadas de valores puros e amorosos (*Lucíola* e *Iracema*) que as elevam acima do bem e do mal. As razões do coração asseguram dignidade (mesmo na relação por dinheiro, como em *Senhora*). O orgulho e o pundonor, a honra *versus* o dinheiro, o erro sentimental a ser reparado encontram equilíbrio nos desfechos. Entre o heroísmo do índio, as agruras do sertão e a moral urbana os seres não alcançam um individualismo áspero, mas espelham conflitos. Obra com desníveis, merece ser relida pelo exame das ambigüidades da trajetória monarquista na modernidade brasileira. Um

[28] Halewell (1985) vê de forma positiva sua recepção baseada nos números das publicações. Candido destaca sua perspicácia para angariar leitores: "o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico" (2003, p. 201).

dos pilares de nossa história, numa rede de memória e esquecimento, buscou alternativas em que faz falar uma percepção fina de nossas contradições internas (HELENA, 2006).

Machado de Assis, nos primeiros romances, teve o ângulo de visão diferenciado por uma ideologia reticente, cuidados de aprendiz e o foco em mulheres mais pobres. Algumas impecavelmente boas e outras balzaquianamente ambiciosas compõem retratos femininos de um artista ainda preso à razão nacional – sem ser nacionalista, e focado na vida de relação, sem se aprofundar. O mundo mais exterior que interior e o conflito moral com tipos sociais menos autônomos enformam seu *amadurecimento progressivo.* Consciente de uma literatura em formação, optou por uma forma diferente do simples romance de costumes. Com o esboço de situações e contrastes de caracteres deixava à recepção decidir se a obra correspondia ao "intuito, e sobretudo se o operário tinha jeito para ela (ASSIS, 1992, vol. I, p. 116). Sua grandeza residiu na construção de seres "naturais e verdadeiras" (*Ibidem*, p. 198). Na advertência madura de 1907 reconhece a fragilidade dos primeiros escritos: "se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lhe deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa". Na reimpressão, o ovacionado e autor contundente "justifica-se". Sobre *Helena*, ele diz: Não me culpeis pelo que achardes de romanesco. [...] ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo (ASSIS, 1992, vol. I, p. 272).

Sua consciência da condição feminina, as fragilidades e os poderes o levaram a criar indivíduos humanos. Calculistas, perversas e cínicas (RIEDEL, 1990; STEIN, 1984; FREITAS, 2001), elas foram importantes no seu imaginário. Como mostra Ribeiro (1996), as "mulheres de papel" Virgília, Sofia e Capitu refinaram os traços das primeiras heroínas e compactuaram relacionamentos nada convencionais. Diante do conservadorismo, o retrato do poder privado, aparentemente submissas, mas profundamente vaidosas e ambiciosas. Em suma, seus primeiros romances[29] já trazem marcas de Humanitismo embrionário e têm a capacidade de distrair o público de gazetilhas e ainda assim infundir questões filosóficas. O olhar do narrador, quando concentrado nessas figuras, enxerga os mecanismos de funcionamento da sociedade e como os fortes venciam e alcançavam seus objetivos e os "fracos" eram furiosamente derrotados.

[29] Em Monografia defendida em 2000, comparamos os seis primeiros romances machadianos pela ótica do paradoxo filosofia/loucura e pudemos comprovar que há raízes humanitistas desde os primeiros escritos.

2.3.1 Mulheres Póstumas de Brás Cubas

Brás Cubas adolescente apaixona-se por uma cortesã espanhola. A matéria para paga dos favores feminis era retirada da velha herança de Damião. De forma objetiva temos um jovem ignaro, capaz de loucuras românticas e pecuniárias para ter ao seu alcance as carícias e os privilégios de uma dama dos Cajueiros. Essa aventura iniciática, calcada na exploração e paixão, mostra que o dinheiro pode "tudo". Essa desventura leva o defunto a rir de si mesmo e a resumir o suposto engodo com a máxima: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis (ASSIS, 1992, vol. I, p. 536). Como no episódio de 1814 vida e história coincidem capciosamente. Ao manipular as datas o defunto se diverte: "Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativeiro pessoal" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 532). Atrelando a juventude a uma estrangeira, a extrair-lhe a riqueza, erige uma alegoria (SUSSEKIND, 1985):

> Via-a, pela primeira vez, no Rossio Grande, na noite das luminárias, logo que constou a declaração da independência, uma festa de primavera, um amanhecer da alma pública. Éramos dois rapazes, o povo e eu; vínhamos da infância, com todos os arrebatamentos da juventude (ASSIS, 1992, vol. I, p. 533).

Compondo sua imagem arraigada à novidade política, a crônica documental se constrói estilizada. Ao fundir o frescor da idade com a história e pautado pelo galanteio prenuncia fumos de desgosto pessoal e crítica ferina à pujança ilusória de uma independência:

> Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com eles nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros (ASSIS, 1992, vol. I, p. 532-533).

Um brejeiro cheio de vontades entra pela porta dos fundos na sociedade. Na contramão do conservadorismo moral sua ventura anuncia desilusões. No plano biográfico, depois de apaixonar-se à primeira vista na data setembrina é levado por tio João a uma festa de "moças". Um momento de descobertas, em ambiente espúrio e distinto dos salões corteses. O tio admirador das coisas do povo anuncia algo diferente do toucador. A louvação parodiada explicita-se nos adjetivos: lindo e audaz; os traços de classe: nas botas, esporas, chicote, sangue e jóias. O contexto usual é confrontado por uma voz ostensiva e chã que abole

qualquer idealismo. Um Brasinho buscando prazeres fáceis. Depois do seu primeiro beijo (capítulo XIV) apaixona-se pela meretriz que já tinha outros amantes.

Calcada na capitalização do sentimento e na subserviência aos caprichos de uma nova *Senhora* constrói um relacionamento frívolo e desprezível com fim inusitado: sua extradição. Apesar das juras de amor e o clima de desespero mórbido (que lembra, em partes, Estevão em *A mão e a luva*) não houve desfecho trágico. O biografado, porém, demonstra sua queda por relações fora do casamento. Marcela tem seu nome gravado em capítulo especial (XV) e suas cartas guardadas são relidas na velhice: "Ia às gavetas, e tornava às cartas antigas, dos amigos, dos parentes, das namoradas (até as de Marcela), e abria-as todas, li-as uma a uma, e recompunha o pretérito..." (ASSIS, 1992, vol. I, p. 614). O processo de conquista foi tragicômico: o "amor romântico" (do rapaz) e interesseiro (da mulher) geram ambigüidades: no plano real, um ignaro comprador de beijos; no plano do cinismo, a voz machadiana embutida na crítica aos padrões; no plano sepulcral, o ressentido articulando os fatos: deixando que o verme que roeu seu corpo devore o corcel romântico estafado pela prosa.

Na articulação farsista da condição presunçosa daquele que comprava o amor, os fatos servem para ressaltar a ganância da estrangeira e, por extensão, a altivez do dinheiro em terras escravocratas. Diante da esperteza da dama ele usa os fatos do enredo "a seu favor" e "incrimina" a concubina! Com isso, vemos sua primeira "derrota" no amor. Sua inépcia, sua subserviência escandalosa, beijos implorados e pantomimas cuidadosamente lembradas. As descrições românticas ficam divertidas, as antigas confissões sentimentais são ruminadas pelo verme da memória que interfere e deturpa o curso das peripécias para confessar e simular. As reflexões imorais, inspiradas pelo cadáver tagarela, geram auto-ironia e uma espécie de vingança pela palavra contra o descaramento. A conquista (um mês) e o "domínio" sobre ela (quatorze meses) são acusatórios, como se todos os gestos da amada fossem dissimulados.

A felicidade juvenil diante da mulher. A dela, diante de uma jóia. A herança do velho Damião esvaía-se: a princípio, cedida pelo pai, depois extorquida da mãe, até que ele entregou-se às promissórias. Segundo o defunto, era mesmo uma negociação: ele dava presentes e ela satisfazia os seus desejos "por uma espécie de lei da consciência e necessidade do coração" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 536). Pouco antes do ápice, o defunto faz a seguinte máxima: "Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dixes e fiados? Um terço ou um quinto do universal comércio dos corações" (*Idem*). O garção, sabendo que a mulher tinha seu preço, decide "fasciná-la, fasciná-la muito, deslumbrá-la, arrastá-la" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 536) e recorre a um pente de diamantes e uma proposta de ida para a Europa. A dama, consciente de suas ambições, nunca iria... (O convite para uma fuga se repetirá anos

mais tarde com Virgília.) Na conjunção de caracteres, um melodramático e mulheres presas à posição conquistada na corte – cada qual com sua ambição e genealogia (RIBEIRO, 1996). No que concerne à capitalização, nenhum traço romântico: não há pundonores, nem donzelas altruístas. O amor carcomido desdobra-se na rabugem nada idealista.

"Seqüestrado" pelo pai e pelo tio Ildefonso (um leva, o outro busca!) foi colocado em "uma galera" para Lisboa: "Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo. Não chorava sequer; tinha uma idéia fixa... Malditas idéias fixas! – A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 539). Nada mais machadiano do que deixar-se esquecer nas "asas de um navio pitoresco": um poeta clássico, uma tísica, um doido e tipos do movimento cultural e econômico no Atlântico (jovens a passeio, comerciantes e criados). Uma vez que o "mundo" para ele "era Marcela", quando ia se matar, tudo se diluiu na poesia "rosnada" (árcade?) do capitão. Invés do suicídio preferiu dormir, "que é um modo interino de morrer" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 540). Substituindo o amor fatal pelo *carpe diem* as lágrimas aristocratas dão lugar ao riso escarninho. No desembarque, o nome dela ressurge com desdém (extensivo ao sepulcro):

> Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Um grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político ou até bispo, – bispo que fosse, – uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior. A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante. *Adeus, amores! adeus, Marcela; dias de delírio, jóias sem preço, sem regime, adeus.* Cá me vou às fadigas e à glória; deixo-vos com as calcinhas da primeira idade (ASSIS, 1992, vol. I, p. 542) [grifo nosso].

Os sonhos de grandeza engendram o esquecimento. A viagem gera o efeito esperado: o fim do relacionamento. A insustentável volubilidade do ser, o lançava para novos trapézios com novas damas estrangeiras. Se a estadia não propiciou que ele fosse realmente uma águia (por incompetência) também não diminuiu seu *status* herdado. Entre revelações ressentidas, o divertido adeus. Depois da lição do sistema protecionista, obtinha a segunda: evitai os sentimentos românticos e entrai na cidade para os benefícios da fadiga e da glória. Embora nem a fadiga nem a glória tenham sido o seu forte, as aventuras amorosas cruzarão esse destino-literário, inventivo e vingativo.

Seus amores difíceis são narrados de maneira pendular. Se antes, tínhamos um debutante com uma dama experiente e calculista, o buçozinho altivo cede lugar a um varão calejado pela desventura e anos de relacionamentos fáceis pela Europa. O confronto dialógico, nesse momento não se dá apenas com o amor romântico, mas com o enlace realista-naturalista. Algo de Humanitismo (spencerismo, darwinismo etc.) aliados ao escárnio

sepulcral incidem no relato que justifica o "beijo na moita de 1814". O beijo engendrou uma flor: Eugênia. A morte da mãe e do poeta Vilaça reaproximou os *Destinos*. O que parecia apenas uma divertida alegoria das traquinagens do pequeno libertino já trazia elementos do destino sintomático de uma *coxa de nascença* gerada fora do casamento (SCHWARZ, 1990, p. 81). Se Brasinho apanhou de Marcela, dessa vez ele se vinga duplamente na *moreninha*: o leitor rirá e a vingança estará completa. Nesse sentido, há uma opção ao contar os fatos alheios que pode ser mapeada. Consciente do que quer armar conjuga autoconsciência e enredo: impulsionando, freando, forja sentimentos e tensões no espírito do leitor. No caso de Marcela e Eugênia, constrói os eventos sem muitas digressões, com mais fluência cáustica e ardilosa. Nos dois outros casos, Virgília e Eulália, os volteios sternianos, substituem a volúpia, o desejo, as dores e as perdas.

Objetivamente, nessa façanha dos arrabaldes, temos: Brás Cubas volta da Europa por causa da mãe. Ela falece e o filho refugia-se na Tijuca (com seu fiel escravo). Dona Eusébia era vizinha, pois herdara as terras do Dr. Vilaça e continuava amiga da família. Melancólico, pela primeira morte de um ente querido, o que denota um grãozinho de humanidade no coração do biografado ele passa uma temporada introspectiva: caçando, lendo, dormindo, deixando-se "atoar de idéia em idéia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 546-547). Prudêncio, durante as caçadas, comenta sobre a vizinhança, sobre a vestimenta do cadáver materno, sobre a filha... Enfim, um escravo "com voz" movimenta os *Destinos*. A curiosidade o impinge a ver o que nasceu daquele estalo de vinho e volúpia. Curiosidade estendida ao leitor... faz uma visita antes de cumprir as obrigações paternais. Esse "atraso" define seu caráter. Os fatos romanescos, ardilosamente fisgam as lentes da leitora de gazetilhas e prenunciam um relacionamento verdadeiro e puro que o remiria do namoro espúrio (Marcela) e evitaria o casamento por "ambição" (Virgília). Um enlace entre a bastarda "com cabeça de ninfa" e um aristocrata: perfeitos para um final feliz e para a correção dos "erros imorais". Puro disfarce.

A conversa patusca confirma a sina do beijo fortuito e surge à porta uma "saia e uma voz: mamãe, mamãe". Era uma "travessa" de 16 anos "admirada e acanhada" que "lentamente" se aproximou. Um dia pitoresco sugere ares casadoiros: a moça sorria "com olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante..." (ASSIS, 1992, vol. I, p. 551). Já sabendo que era manca, cria um clima para a surpresa. Sugere ambição, mas antes disso, uma borboleta preta assusta a todos:

> [...] cá fora o que esvoaçou foi uma borboleta preta, que subitamente penetrou na varanda, e começou a bater as asas em derredor de Dona Eusébia. Dona Eusébia deu

> um grito, levantou-se, praguejou umas palavras soltas: ? T'esconjuro!... sai, diabo!... Virgem Nossa Senhora!
> ? Não tenha medo, disse eu; e, tirando o lenço, expeli a borboleta. Dona Eusébia sentou-se outra vez, ofegante, um pouco envergonhada; a filha, pode ser que pálida de medo, dissimulava a impressão com muita força de vontade. Apertei-lhes a mão e sai, a rir comigo da superstição das duas mulheres, um rir filosófico, desinteressante, superior. De tarde, vi passar a cavalo a filha de Dona Eusébia, seguida de um pajem; fez-me um cumprimento com a ponta do chicote; e confesso que me lisonjeei com a idéia de que, alguns passos adiante, ela voltaria a cabeça para trás; mas não voltou (ASSIS, 1992, vol. I, p. 551).

Fazendo pastiche de um namorico e contrariando o realismo enérgico europeu que vai direto ao assunto, ele borboleteia. Nessa cena, preconiza uma ética da superioridade. As agregadas, mulheres e sozinhas, se desdobram para agradá-lo. O defunto, por sua vez, ironiza a ascensão da moça pobre por meio do casamento! Ao mesmo tempo, utiliza essa imagem (presente nos romances anteriores) para atacar a ética burguesa consolidada na Europa. No Brasil, essa "crítica da razão prática" discute a liberdade individual, ou seja, o bacharel dá-se conta de que os agregados também sonham com alguma grandeza. Mas enquanto D. Eusébia pragueja, diante de um mau agouro, as memórias aristocratas "recordam" um conjunto de expedientes que mostram a impossibilidade disso. A saída triunfal, o riso filosófico do "Doutor Cubas, filho do Senhor Cubas; que veio da Europa" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 551) afirmam uma razão que contrastava com o provincianismo das crenças tupiniquins. O ar desinteressado reafirma o poder de um estrato social inquestionável e inalienável.

O discurso cadavérico depois de preparar um encadeamento de episódios naturalistas insere as borboletas da Tijuca (de Pandora?) para movimentar as cenas. A farsa se completa e a moça que não saiu do lugar (porque dissimulava?) passa a cavalo (escondendo o defeito e ressaltando a diferença entre ela e as moças casadoiras da corte que estariam ao piano...). "No dia seguinte" enquanto ele jura que descia outra borboleta preta aparece filosoficamente: ele a assassina com uma toalha. Novamente o cético filosofa: "Vejam como é bom ser superior às borboletas!" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 552). Morte de um inseto, diferença ("darwinista"). Símbolo da desigualdade (humanitista): de um lado, o aristocrata rico, culto e homem; do outro: agregadas, desamparadas, supersticiosas e... mulheres!

Ainda nesse dia (outro capítulo) um convite para jantar. Nas entrelinhas, mais uma vez, sugere que a velha pândega articulava algo: "? ela insistiu tanto, tanto, tanto para que ficasse". Jura que preparava a mala; mas o teriam impedido: "Desço imediatamente; desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação..." Dissimulado, atribui a responsabilidade do encadeamento aos cálculos delas e à expectativa circunspecta, como se quisesse mesmo

cumprir as obrigações paternas. Brasinho encontra uma Eugênia desataviada, diferente da véspera. Descreve as feições simples e os lábios que lembravam os da mãe (riso ecoando de "1814"). O ato de desadornar-se prenuncia índices de revelação. O clima "bucólico" oferecia um belo capítulo e, não fosse um detalhe grotesco, o aristocrata e a moreninha passeariam pela pitoresca flora brasiliana e selariam a união romântica. Mas o que se tem, é uma das passagens mais ardilosas e perversas da literatura. Malevolência pintada com humor impassível, narrador e leitor compartilham o infortúnio "naturalista-determinista":

> Saímos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear: ? Não, senhor, sou coxa de nascença. Mandei-me a todos os diabos; chamei-me desastrado, grosseirão. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 553).

Da revelação, o narrador transporta-se para o passado redivivo e repete insistentemente a condição física: "Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 553). No capítulo seguinte anuncia a gargalhada: "Bem-aventurados os que nãos descem" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 554). Continua a saga epifânica desencadeada pela constatação. Ele e o leitor enxergam a moça manquitolando (fábula Humanitista) e o objetivo daquele que conta uma história se explicita: "O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?" (*Idem, Ibidem*). Brás Cubas não descia. Os antecedentes, o episódio da borboleta, o defeito físico indicam onde a história com traços de darwinismo social iria dar. Entre o compasso maldoso e a volúpia, ri e faz rir o leitor circunspecto:

> [...] lá embaixo a família a chamar-me, e a noiva, e o parlamento, e eu sem acudir a coisa nenhuma, enlevado ao pé da minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral. Queria-lhe, é verdade; ao pé dessa criatura tão singela, filha espúria e coxa, feita de amor e desprezo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor, ao pé de mim. E isto na Tijuca. Uma simples égloga. [...]Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem... (ASSIS, 1992, vol. I, p. 554).

A partir da revelação, Brás Cubas vivo e Brás Cubas defunto se sobrepõem e o tom muda. A perversidade convence o leitor de que a diferença econômica estava implícita durante os beijos, mas o defeito físico pesou inda mais na gargalhada macabra. A iniqüidade de Pandora e a maldade aristocrática sugerem que ela se sentia bem ao lado dele e que lhe

fazia “um favor” amoroso. As pontas são atadas: o episódio da infância, a condição bastarda, o defeito de nascença enformam a imagem do *azar*: “Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia” (ASSIS, 1992, vol. I, p. 555). A articulação gera o efeito desejado, nega o romantismo e deixa a leitora agastada. Como no prólogo antevê a réplica: “Retira, pois a expressão [cínico], alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos – que isso às vezes é dos óculos – e acabemos de uma vez com esta flor da moita” (*Idem*, *Ibidem*). O Brás defunto confessa ter “amado” uma coxa, mas o sentimento é substituído pela “diferença eugênica” que recheia com altivez da desgraça a postura orgulhosa da moreninha machadiana. Na sua chegada à cidade, o simples prazer de descalçar as botas torna-se uma imagem paradoxal diante da aleijadinha que se perdeu “no horizonte do pretérito”. A reflexão nasce do ato corriqueiro, mas fecha com chave de ouro o soneto de amor bucólico que poderia ter sido e que não foi. Daí infere-se a sobreposição do vivo e do morto ao descrever uma coxa, insignificante para a história da humanidade e não para a sua memória que lembra dela para equilibrar o saldo das suas desventuras:

> Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana (ASSIS, 1992, vol. I, p. 556).

A voz do defunto vinga nela o que sofreu com Marcela e Virgília. As duas, nas memórias amorosas, logo depois da separação se fundem. Brasinho desce e começa o noivado. Esse acaso emaranha-se: a idéia fixa do pai, o namoro de carreira, outro “atraso”, a derrota social e uma dor de cotovelo: “De amor? Era impossível; [...] era despeito, um despeitozinho agudo como ponta de alfinete, o qual se desfez, com charutos, murros, leituras truncadas, até romper a aurora, a mais tranqüila das auroras.” (ASSIS, 1992, vol. I, p. 561). Entre visitas, expectativas dele e da leitora um encontro retarda o feito. Embora ela prefira Lobo Neves pela promessa de ação, o defunto insere esse evento para mascarar sua fraqueza. No capítulo XXXVIII, indo para casa dos Dutra o vidro do relógio cai. Entra em uma portinha para consertá-lo e se depara com a antiga cortesã. Não a Marcela dos seus dias de califa, mas uma mulher envelhecida e bexiguenta e dona de uma lojinha de jóias! Ironias das ironias, relembra que parte daquele cabedal foi dado por ele (e pelos amantes). A desforra é articulada pelo *Destino*: 1) Pandora vinga-se daqueles que lhe fizeram mal, ou que foram melhores do que ele. De cada fato, traça a miséria alheia e alivia a sua. Mais uma vez um episódio é

utilizado para uma vingança. Diante da bexiguenta de "alma decrépita" lança uma reflexão que "salda" o engodo e nos convence da sorte de ter se livrado dela:

> Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; eram olhos da primeira edição (ASSIS, 1992, vol. I, p. 557-558).

Marcela financiava as mesmas aventuras dos idos de 1822 e "negociava com o único fim de acudir à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência" (*Idem*). Ela, inclusive, oferece seus serviços prevendo que ele se casaria. No reencontro, ressentimento diante da antiga cortesã e a joalheira doente. Atrasado por Eugênia e por Marcela, uma ocorrência singular: entra na loja um relojoeiro com uma menina. Em uma cena cheia de incógnitas, vemos a parte humana da mulher. Nas entrelinhas, vislumbra-se um possível amante, apesar das bexigas; ou ainda, que a menina pudesse ser sua filha ou "amadrinhada". Por ironia, ela é chamada de "Santa" pela criança e quebra as reflexões daquele que via com fastio e desdém a "usurária". Querida por uma família, contraditoriamente, ela se humaniza. Presentificando os fatos, recorda o estado epifânico: "Para dizer tudo, devo confessar que o coração me batia um pouco; mas era uma espécie de dobre de finados" (*Idem*, *Ibidem*, *p*. 559).

No fluxo de consciência do biografado passa "um vento que dissolve os espíritos" e que não deixa ver a paisagem, movimento das molas, nem a chegada. Entra apressado e descobre que perdeu o jantar. Recebido friamente, ainda em desvario, funde as aparências femininas de forma psicológica e desatinada e vê as bexigas de uma no rosto da outra. O encontro permeado de silêncios, desdém, afetações, mágoa e delírio, prenuncia o fim do namoro com Virgília. Simbolicamente, diríamos que essa sobreposição conjuga os dois grandes amores frustrados. É o fim de uma fase. Para desfecho dessas venturas amorosas, o defunto enterra, aos poucos, as mulheres que passaram por sua vida. No capítulo CLVIII a similitude é feita pelo "destino" e ele se encarrega de colocá-las no mesmo relato. Em ambientes diferentes, mas em situações de penúria equiparadas, o velho Brás, fazendo caridade, encontra Marcela (no leito de morte) e Eugênia (coxeando num cortiço...):

> Não acabarei, porém, o capítulo, sem dizer que vi morrer no hospital da Ordem, adivinhem quem?... a linda Marcela; e via-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar, achei a flor da moita, Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste (ASSIS, 1992, vol. I, p. 638).

Mais uma vez o *destino* irônico e humanitista aproximam as pessoas nas *Memórias póstumas*. De forma divertida, utilizando perguntas e reticências para criar suspense, lança a imagem de Marcela expirando para que o leitor tenha a mesma surpresa que ele,: "feia, magra, decrépita..." E a "consola" no leito de morte. Além disso, a viu morrer no mesmo dia em que encontrou a orgulhosa Eugênia. Coxa do mesmo jeito e com a mesma altivez da miserabilidade que demarca certa "nobreza penosa do pobre" (BOSI, 1999, p. 62). Em um momento da narrativa em que ele enumera e compara sua vida com a dos outros, elaborando seus saldos finais confirma (o que já sabia) e que na narrativa beira a um determinismo da desventura alheia: o fim miserável delas.

As outras mulheres (coadjuvantes) foram apenas mencionadas: as européias, dos anos de aprendizagem e aquelas que serviram apenas de conforto. As damas do Rialto e italianas, por exemplo, serviram de apoio (e supressões). Ou ainda, quando foi trocado por Lobo Neves, o defunto casmurro com uma falha de memória estilizada indica as iniciais de N. Z. e U.: sem cartas e nomes próprios. As iniciais servem para dizer que não ficou jogado e dão andamento à trama. Com essas letras, vários anos se passam e ele sugere sem contar.

Brás Cubas, deixando-se levar, vagou entre teatros, amantes desprezíveis, ausência de idéias fixas e entregou-se à escrita e isolamento melancólico. Embora essa tristeza memorial seja um problema a discrepância entre fingimento e confissão se adensa nessas construções. O narrador diminui o personagem de si mesmo para criar uma imagem de auto-ironia cínica. Os amores continuam na narrativa-pendular: o tempo passa e cada vez que isso se dá, um amor diferente e paradoxal: 1) Amou e sofreu com Marcela; 2) amou e não sofreu pela Europa; 3) foi amado e fez sofrer – Eugênia; 4) amou e sofreu – primeira Virgília; 5) amou por amar – N. Z. U; – 6) amou e foi amado por Virgília... que o viu morrer; 7):

AQUI JAZ
D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO
MORTA
AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE
ORAI POR ELA!

Amou Nhã-Loló; Nhã-Loló morreu (ASSIS, 1992, vol. I, p. 621). O destino-machadiano a matou: uma noiva cadáver como último suspiro. Um epitáfio resume a agitação humanitista no seio do homem animado pelo casamento (cuidadosamente articulado por Cotrim) e a frustração arrebatadora ocasionada pelo falecimento repentino. Há situações em que epitáfios, pontilhados e vazios dizem mais que palavras. Assim, compartilha o sentimento e surpresa diante do óbito da noviça viçosa estilizando o gênero presente nas lápides em sua autobiografia lúgubre. O susto da abertura do livro em forma de dedicatória-epitáfio volta

sternianamente no relato da morte macabra e alheia. Uma vez que a febre amarela deixa o infectado em um estado deplorável com dor aguda nas costas e incapacidade de se alimentar e ingerir líquidos. No seu último estágio o infectado passa a ter hemorragias – que levam ao óbito.

A indignação e a melancolia diante da gangorra do *destino* engendram riso e melancolia. O livro próximo do fim, a velhice dominada por Quincas, o afastamento de Virgília culminou na "reconciliação" com a irmã e o cunhado. Essa volta (desde a briga pelos bens) traz a presença de Eulália e a figura "popular e pobre" de Damasceno – o pai da noiva. A moça de origem simples receberia "os favores" do aristocrata: com argúcia, ele destila "os movimentos e investimentos balzaquianos" nas roupas, nas idas ao teatro e os cálculos do cunhado: o futuro sogro era seu parente – uma forma oficial e social capaz de unir cabedais ainda díspares. O casamento seria então um bom negócio. Aproveita o ensejo para confessar seu nó na garganta e sua ilusão:

> No fim de três meses, ia tudo à maravilha. O fluido, Sabina, os olhos da moça, os desejos do pai, eram outros tantos impulsos que me levavam ao matrimônio. A lembrança de Virgília aparecia de quando em quando, à porta, e com ela um diabo negro, que me metia à cara um espelho, no qual eu via ao longe Virgília desfeita em lágrimas; mas outro diabo vinha, cor-de-rosa, com outro espelho, em que se refletia a figura de Nhã-loló, terna, luminosa, angélica. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 618).

Com isso, somos levados a constatar que durante todo o livro Brás Cubas não foi capaz de uma conquista "linear". Seus relacionamentos naufragaram. Para despistar isso, insiste no "riso maldoso de classe". Depois dos beijos, os epitáfios. Confissões de um ser humano diante da morte sempre "absurda". Entre a teoria humanitista, a galhofa classista, rastos de dor do homem demasiado humano:

> Vejam agora a que excessos pode levar uma inadvertência; doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também uma jovem dama, que tinha de ser minha mulher; e não cheguei a entender a necessidade da epidemia, e menos ainda daquela morte. Creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 621).

Amores e amantes com seus fins. Viu morrer Marcela e Eulália. Desprezou as européias e as amantes N. Z. U. Para Eugênia, um fim antológico em um cortiço, mancando pelo resto da sua existência... É significativo em um romance sepulcral que as mulheres que passaram pela vida do narrador sejam devidamente enterradas. Mais interessante é pensar que Virgília permaneceu viva, assistiu seus últimos momentos e ainda seria sua póstuma leitora. Vamos a ela.

2.3.2 Virgília redescoberta

De forma objetiva, sua vida com Virgília se deu da seguinte maneira: por intermédio do pai se conheceram, mas durante o período de conquista Lobo Neves a arrebatou com a permissão "política" do conselheiro Dutra. Humilhado e ofendido Brás afastou-se da sociedade. Ela se mudou e anos depois se reencontraram. O maganão virou amante e teve uma relação fiel e duradoura – incluindo amizade com o marido. Entre imprevistos melodramáticos, tédio burguês e fofocas de salão, eles instituíram o triângulo com o aluguel de uma casinha na Gamboa. Por questões políticas (do Lobo!) os amantes se separam. Anos depois ela reaparece na corte. No fim, reencontram-se no sepultamento do marido e ela o visita no leito de morte (capítulos iniciais). Sua presença não é mencionada no enterro. O mais instigante da biografia amorosa romanceada, pensando no âmbito do gênero e do discurso dos mortos, é o fato de Virgília surgir como leitora (viva) dele.

Nessa relação, as ilusões perdidas e recuperadas, sofrimentos e a acomodação no triângulo. Infiltra-se nesse longo conúbio uma incidência considerável de autocrítica (e negação do Romantismo). A autoconsciência em eventos diretamente relacionados ao amor coordena a pausa digressiva, a confissão dissimulada e a superação do romanesco. Brás Cubas, anti-herói por natureza, viveu relações desvirtuadas. Parte de um casamento burguês-literário com rastos de realismo *bovarista*, uma dama balzaquiana sem pundonor que optou pelo status social sem deixar de se entregar aos eflúvios da carne e do ócio. Vejamos a recusa e os sofrimentos do jovem, o conúbio invertido em que aparece a orelha, o corpo e os olhos de uma senhora. Como vimos, por volta dos 29 anos, Brás investe nos sonhos do pai: conseguir um lugar na corte, casar com a filha de um conselheiro, encaminhar uma candidatura na câmara e assegurar o prestígio genealógico do licenciado Luís Cubas. Entre promessas e jantares, reuniões com personalidades e "piadas de salão" a trama romanesca se adensa:

> bonita, fresca, saída das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, – devoção, ou talvez medo; creio que medo (ASSIS, 1992, vol. I, p. 549).

O apático e moleirão não soube conquistar o ambicioso coração da dama. Embora ela tivesse seus dotes físicos e sociais, a voz ressentida do narrador mescla beleza com certas características morais de uma mulher da corte, nem altruísta, nem maviosa. A deformação começa pelos detalhes de uma natureza em que se "desfibra os farrapos da lama e da

consciência frente aos olhos do leitor" (PUJOL, 1934, p.138). Virgília era ambiciosa e deixou isso explícito ao optar por outro. Preterido, mas ainda saudoso, longe dos sofrimentos de um jovem Werther, disfarça sua obsessão. Mais do que isso, conforma-se por ter aceitado a condição imposta por ela. Sua presença nos capítulos delirantes (VI,VII, IX) e a esperança de tê-la como leitora (XVII) fazem dela uma fase especial. Seguindo o processo cronológico-biográfico e não a narrativa, a primeira notícia acontece no capítulo XXVI. Uma visita que o pai faz durante o luto (e namorico com Eugênia) para fazer valer os investimentos e sistemas torna-se uma incursão paródica da personagem feminina a partir do nome de Virgílio. O poeta cultivado por bacharéis, de forma displicente, liga-se ao nome da amada, um fluxo de consciência e um movimento sterniano de diagramação:

> Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:
> arma virumque cano
> Arma virumque cano
> arma virumque cano
> [...] ia a escrever virumque, – e sai-me Virgílio, então continuei:
> Vir Virgílio
> Virgílio Virgílio
> Virgílio
> Virgílio
> Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...
> ? Virgílio! exclamou. Es tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília (ASSIS, 1992, vol. I, p. 548-549).[30]

Em uma conversa divertida (por parte do defunto), cheia de promessas (por parte do pai) e de tédio e preguiça (por parte do filho) o descaso e uma (aparente) preguiça da conquista. Enquanto o pai fala de futuro, do nome, de política e de negócios (o que mostra um homem de ação) o distraído brejeiro escreve em uma folha de papel. O progenitor preocupado com as posses, com a posição, com os cavalos... Brás Cubas, além do tédio sepulcral e da morosidade, deslinda índices de sua fraqueza pessoal na luta humanitista. A paródia tem força simbólica por induzir a uma inter-relação entre o nome do poeta e o de sua amada. Na memória coletiva, os versos "lusídios" (*arma virunque cano*[31]) renovam-se com tons brasilianos. A brincadeira sterniana anuncia um jogo: invés de fatigantes páginas pitorescas, uma rápida incursão (mental e tipográfica). Ao longo do relacionamento romanceado,

[30] Oliveira (1995) estuda os recursos (palavras, frases, capítulos) que configuram a narrativa, a exemplo desta "frase matriz" no aparecimento de Virgília. A autora mostra a potencialidade dialógica desse instrumento formal que conduz o leitor a ler e exercitar sua memória ativa e passiva.

[31] Eu canto as armas e o varão (Virgílio, Eneida 1.1). Parafraseados por Camões, em *Os Lusíadas*: As armas e os barões assinalados (1.1). Versos prosificados e continuados em língua latina.

pontilhados, supressões e fragmentações movimentam encontros, relações sexuais, brigas etc. e confrontam o leitor "que tem as lentes defeituosas".

Vista a moça, confirmado o panegírico do capítulo XXVII, depois de um mês íntimos e o primeiro olhar conjugal (o defunto cria uma expectativa) entre jantares e conversas de salão. Mas percebera algo que o jovem não podia oferecer: ação. Como contraponto, os capítulos XXXVIII, XXXIX e XL mostram a atuação *voraz* de Lobo Neves. Atitude que durará por toda a vida e que só será derrotada pelo destino-machadiano: morre subindo as escadas do parlamento – isso servirá de vingança moral e riso para o ressentido, confirmando a tese de que o *Destino* realmente foi implacável com aqueles que o "venceram". Depois do atraso (com Marcela) e o fim da idéia fixa, novas confissões: desgosto, hipocondria e a garganta presa. Sentimentos assumidos e despistados com o riso diante da morte do pai. Brás dissimula e dilui suas ruínas. Disfarça, mas não de deixa mencionar.

Depois do enterro genealógico uma situação testamental despista o fato: a partilha tragicômica dos bens com as expectativas e tensões de um digno testamento (machadiano): a irmã e o marido Cotrim (outro "lobo" da ética da ambição e do trabalho) traçam um inventário da ganância humana[32]. Nada de Virgília, nada de amor (familiar). A louça, o absurdo da libertação de Prudêncio (capciosamente lançada na página) e a partilha do "pão e da manteiga" fizeram esvair a amizade entre irmãos. Na estrutura temporal, as rupturas incidem consistência: muitos anos se passaram e poucos capítulos. Lamentações dissimuladas e menções à N.Z.U e Marcela (XLVI). A amada recordada (XLVII) e Sabina "esquecida". Os fatos sintetizados: sem pessoas relevantes, a memória nega-se a construir relatos.

Brás Cubas ruiu: o menino mimado viveu uma série de revoluções catastróficas em sua aparentemente e tão equilibrada existência: morte da mãe, namoro com uma coxa, promessas frustradas, morte do pai, separação da família. Embora a reclusão seja narrada em capítulo curto, o tempo é longo (XLVII). Não deixando muito claro esse período (mais uma artimanha do defunto) sabe-se que o pai morreu em 1842. No óbito desgostoso por sua causa ele desaba em melancolia e solidão. E a alegria só será reatada no reencontro com Virgília. Nos anos longe dela não construiu nenhuma relação mais sólida e passou a existência publicando seus escritos, perambulando por salões e restaurantes com damas fúteis e amizades esporádicas gastando o cabedal de seu avô Damião.

A coerência interna (romance/biografia) continua articulada e chegamos ao fim de uma fase que culminou com um turbilhão de eventos trágicos e perdas. Na reconstrução da

[32] Em outros livros o recurso foi utilizado com intensidade para configurar destinos: Helena (1876) e Rubião (1886-1891) tiveram as vidas transformadas após a abertura de um testamento;

própria imagem, aqueles que marcaram sua existência, a ponto de figurarem na memória, são "modos de ser" da sua "feição interior". Entre a metalinguagem e a autobiografia no presente da narrativa (em primeira pessoa), a confissão: o embalo da rede e o calundu mostram um solteirão sem perspectivas. Desdenha da leitora que esperava cheiros de toucador e do leitor que previa um duelo. Negando o romance usual, o substitui pelas desventuras mórbidas, taciturnas e galhofeiras. Invés de um livro de costumes, o ser abandonado às traças, desencantado.

Mas Virgília volta da temporada (política do marido) em São Paulo. Retorna ao romance: é a ressurreição. Fidelidade e constância às avessas – imagem do triângulo amoroso que se repetirá em romances posteriores e sentimentos femininos que não esmorecem: ambição, casamento, ventura. Sua volta ao livro é narrada cuidadosamente. Se antes, o pai a anunciou, agora um primo e poeta inseguro (Luís Dutra) dá notícias da prima – o leitor atento já percebera o sobrenome e o parentesco. Índices de que a amizade entre Brás e os Dutra continuava. Nas andanças ociosas revê a balzaquiana e faz a corte. Mais madura, com um tempo de casada, ganha nova descrição da memória ainda apaixonada: [...] Era ela; só a reconheci a poucos passos, tão outra estava, a tal ponto a natureza e a arte lhe haviam dado o último apuro. Cortejamo-nos; ela seguiu; entrou com o marido na carruagem, que os esperava um pouco acima; eu fiquei atônito" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 565).

Depois desse reencontro, outros vieram. Desejada por pintalegretes e janotas o destino-machadiano colore a trama: no principio, admirada; depois, palavras soltas e sugestivas; um mês e já estavam íntimos. Detalhes prenunciando o triângulo à leitora de Flaubert e Eça (*Madame Bovary* e *Primo Basílio*). Os maridos "distraídos" com trabalho e acumulação deixam espaço para amantes e vagares. Brás valsa na alegria da paixão: de um lado, rodava com Virgília, de outro, elogios de Lobo Neves pelos escritos políticos (que evitava os poéticos "por não entender deles"). Índices de distração no jogo de cartas, no achincalhe do aristocrata que andava com as damas (*Idem*, p. 566). De Albert (em *Werther*) a Charles Bovary (*Madame Bovary*) a conivência é igual. Lobo Neves, dentro desses moldes, convida o "pavão" para as "reuniões íntimas", jantares e pastas de secretário...

Depois dos encontros, caminhadas epifânicas na volta para casa, os laços se estreitam. Olhando para a pratinha, ele repete: "É minha!" (título do capítulo LI). A frase gera ambigüidade e galhofa que se assemelha às colocações categóricas: "Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?"; "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis". A ênfase no achado é intencional para o futuro da narrativa. Depois da anedota, da paixão, a notícia (oportuna) em jornal do "ato heróico" de devolução mostra que ele não era tão apático

assim: sabe-se bem que as folhas eram certamente utilizadas para candidaturas e demarcações sociais e políticas. Mas o pêndulo não pára e a moedinha ganha contornos humorísticos no episódio do "embrulho misterioso". Um maço de notas (não devolvidas!) que servirão oportunamente para "pagar" D. Plácida. Mais uma vez a coerência interna da vida "serve" para lapidar a trama. Tudo surge como contingência: fatos contados de maneira distraída tomam fôlego e viram teorias e gargalhadas. Logo, o que parece volubilidade é acuidade e o leitor acostumado ao romance usual será jogado como uma peteca entre as aventuras amorosas e digressões ácidas. O defunto oscila entre o sentimento redivivo (ora doce, ora amargo) e a tentativa de mostrar desapego – mesmo confessando seu amor. Nas descrições, a retórica de um período conflita com o tom sepulcral. Afinal, Brás Cubas não nos recorda isso, mas fora poeta do período romântico.

A paródia explicita-se e o amor capitulado recebe uma descrição com ares pitorescos (LIII). Aguça a curiosidade do leitor mencionando a tragédia de Desdêmona e sintetiza a relação prenunciando emoções e perigos. Autoconsciência e psicologismo caminham juntos. Quando deseja calar algo, o defunto utiliza-se de pontilhados sternianos e comentários (anti-romanescos). Com isso, dilui gravidade e frivolidade e os caracteres sepulcrais abalam as fronteiras. As cabriolas cemiteriais e os dados vitais entrecruzam-se no discurso daquele que revive a "humilhante" condição de amante.

Entre os capítulos LXIII-LXV há o anúncio de um declínio no relacionamento que engana o leitor... Mas no LXVII a casinha da Gamboa impulsiona o triângulo: a nomeação do marido, o convite para secretário, uma denúncia (que cheira a Otelo): "A carta anônima restituía à nossa aventura o sal do mistério e a pimenta do perigo" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 603). Ao longo dessa renovação, Quincas volta para a sua vida. A irmã e o cunhado também com um projeto de casamento. Mais uma vez a mão de Machado esculpe passagens romanescas para prender o público. A casinha da Gamboa vira mote para a presença da costureirinha D. Plácida, fiel à Virgília.

Com eficácia simbólica, o movimento paródico-grotesco d'*os velhos diálogos de Adão e Eva* multiplicam-se na gravidez e a possível Presidência de província (capítulos LXX, LXXVI, XC, XCIV, XCV). Esse momento revela um Brás Cubas querendo ter o filho. Por outro lado, uma Virgília vaidosa e enfastiada com essa possibilidade – que também significava perda dos bons momentos nos salões e geraria boatos mais graves. Enquanto o varão se anuncia, encontros "ocasionais" distraem o leitor. Aos poucos, o amigo de infância (capítulos LIX, LXI) e o noivado são fatos contados com aparente displicência que ligam o

todo semântico e apontam para o fim biográfico. Depois do despiste, o "segredo": seu único filho é um natimorto. O livro, como a vida, configura-se como uma sucessão de necrológios.

A carta anônima é explorada e o triângulo mediado pela alcoviteira. Ela que levava e trazia bilhetes, teme a separação porque miseravelmente tirava seu sustento dali. Depois da possível "orelha trágica de Shakespeare" e (frágeis) ímpetos othelianos do marido, o defunto anuncia o declínio do amor, sem tragédia ou lágrimas, porque romance é uma coisa e vida, outra. Mas como toda relação longa e duradoura, burguesa e fiel, a rosa murcha. Um jogo de superstições e decretos fazem Lobo Neves desistir (LXXXIII; "13") e partir (CXI; "31").

O despiste para a dor da separação é projetado na miséria de D. Plácida que via seu conforto e segurança esvair-se.

O diálogo de despedida dos amantes é frio e contido (ASSIS, 1992, vol. I, p. 613). Evoca o fim sentimental e o ápice de um triângulo público. Brás sugere a conivência do marido em favor da carreira e uma Virgília dedicada ao compromisso (também público) do casamento. Mas fica a certeza de que o amor teria acabado, e que ficaram os laços que temiam "a opinião" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 612). Dissimulando, confessa o que sentiu e disfarça a melancolia, atitude constante sempre que narra a perda de alguém importante. No embarque do casal ("O almoço"; capítulo CXV) há um misto de discussão sobre o sentimento que deveria sentir e a expectativa do leitor:

> Não a vi partir; mas à hora marcada senti alguma coisa que não era dor nem prazer, uma coisa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon... [...] Ai dor! Era-me preciso enterrar magnificamente os meus amores. Eles lá iam, mar em fora, no espaço e no tempo, e eu ficava-me ali numa ponta de mesa, com os meus quarenta e tantos anos, tão vadios e tão vazios; ficava-me para os não ver nunca mais, porque ela poderia tomar e tomou, mas o eflúvio da manhã quem é que o pediu ao crepúsculo da tarde? (ASSIS, 1992, vol. I, p. 613).

Entre confissões de abandonado e o delicioso almoço discute biografia e romance. Tenta mais uma vez demonstrar ao leitor sua impávida postura diante dos amores desfeitos e como era uma pessoa extremamente cética e realista. Conjuga a confissão do vazio com o ranço de uma comida e um "nó na garganta". A descrição, porém, oferece outras conotações que ecoam do outro lado do sepulcro:

> Fiquei tão triste com o fim do último capítulo que estava capaz de não escrever este, descansar um pouco, purgar o espírito da melancolia que a empacha, e continuar depois. Mas não, não quero perder tempo.

> A partida de Virgília deu-me uma amostra da viuvez. Nos primeiros dias meti-me em casa, a fisgar moscas, como Domiciano, se não mente o Suetônio, mas a fisgá-las de um modo particular: com os olhos. Fisgava-as uma a uma, no fundo de uma sala grande, estirado na rede com um livro aberto entre as mãos. Era tudo: saudades, ambições, um pouco de tédio, e muito devaneio solto. Meu tio cônego morreu nesse intervalo; item, dois primos; e eu não me dei por abalado; levei-os ao cemitério, como quem leva dinheiro a um banco. Que digo? Como quem leva cartas ao correio: selei as cartas, meti-as na caixinha, e deixei ao carteiro o cuidado de as entregar em mão própria. Foi também por esse tempo que nasceu minha sobrinha Venância, filha do Cotrim. Morriam uns, nasciam outros: eu continuava às moscas (ASSIS, 1992, vol. I, p. 614).

A condição de solitário renova-se em confissões vivazes de um homem às moscas. Mais uma vez ele se vê sozinho e abandonado. Mais uma vez, Virgília tendo de escolher, parte com Lobo Neves. O defunto enterra pessoas na memória (dois primos e o tio cônego) enquanto "enterra" o triângulo em poucas linhas e muita comida. A mulher fora do Rio, fora da vida, mas não do livro. E sendo o romance, uma espécie de pêndulo em que as pessoas vão e vem continuamente, tempos depois ela reaparece (em 1855). Ainda mais bela na velhice, o triângulo é apenas uma lembrança (também dos indiscretos).

Deputado, ele disputa a tribuna com Lobo Neves. O destino encarrega-se dos desfechos. Ainda dada aos bilhetinhos, Virgília pede ao antigo amante que ajude D. Plácida. A miséria dela é traduzida pelo Humanitismo. A carreira política não durou muito e o defunto a resume a um discurso risível sobre o tamanho da barretina. Conotando sua mediocridade social (e, por extensão, Machado critica a política nacional) vê o homem que lhe vencera morrer antes de subir as escadas da nomeada. Como o livro cheira a necrológio e a melancolia está acompanhada de riso, a fidelidade de Virgília consuma-se ao lado do cadáver[33]. Suas lágrimas sinceras de devoção ao defunto marido encabulam Brás Cubas vivo; ao morto, servem de galhofa; no romance, causam estranhamento. Ele não deixa de ridicularizar e confessar uma pontinha de ciúmes e despeito: "Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 635). O triângulo tem desfecho sepulcral e gera uma "filosofia dos epitáfios":

> Fui ao enterro. Na sala mortuária achei Virgília, ao pé do féretro, a soluçar. Quando levantou a cabeça, vi que chorava deveras. Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. Eu fui ao cemitério; e, para dizer tudo, não tinha muita vontade de falar; levava uma pedra na garganta ou na consciência. No cemitério, principalmente quando deixei cair a pá de cal sobre o caixão, no fundo da cova, o baque surdo da cal deu-me um estremecimento passageiro, é certo, mas desagradável; e depois a tarde tinha o peso e a cor do chumbo; o cemitério, as roupas pretas... (ASSIS, 1992, vol. I, p. 634-635).

[33] Recurso semelhante será utilizado por Machado em *Dom Casmurro*: diante do olhar de Capitu para o cadáver de Escobar ele verá a possível traição. A morte desencadeia a trama no livro de 1889.

Morto o marido, o triângulo sepultado. Mas a aparição (física) trazida para o leitor nos tumultuados e significativos capítulos iniciais. Prólogos da essência do livro, ela reaparece, no âmbito vital, ao pé da cama de um Brás Cubas com pneumonia. Em uma conversa melancólica Virgília dá uma espécie de extrema-unção moral e lhe fecha os olhos na hora da morte. Ela enterra seus dois amores. Mas sua vivacidade é tal que sua última aparição e presença na biografia (e isso estende-se à condição sepulcral) se dá no interior da narrativa. O defunto refere-se à própria amada, como sua leitora e um jogo fabuloso entre o morto e os vivos-leitores é instaurado. Fantasioso, conversa com ela:

> Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto.
> - Mas, dirás tu, se você não guardou na retina da memória a imagem do que fui, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?
> Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer o Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes (ASSIS, 1992, vol. I, p. 549).

Na última aparição, elementos do todo biográfico-romanceado: 1) um diálogo ("quase espírita") de um defunto autor que usa seus póstumos escritos (e não escritos póstumos) para falar com sua amada imortalizada. Utiliza o veículo discursivo do romance para dar um recado e a coloca como sua leitora. Isso implica uma espécie de invasão de privacidade, visto que o livro seria lido pelos contemporâneos da amante. O capítulo-conversa também é uma declaração de amor que supera a morte. O defunto "volta" para confessá-lo! Na memória, ainda apaixonada, um palimpsesto discursivo é fiel ao sentimento jovial e à discussão do gênero memorialístico. O ato de escrever implica relações existenciais e essa atitude difusa os liga depois de separados pela morte. Escrevendo, como se conversasse, típico do gênero prosaico, Virgília é uma leitora e ouvinte em potencial. Ela também é a única que não morre miseravelmente e que o "enterra". Musa virgiliana que se tornou sua leitora para todo o sempre.

2.4 O Humanitismo não é um humanismo

Quincas Borba é o mais fragmentado dos personagens. Porém, o seu discurso é o mais consistente nas *Memórias póstumas*: o tom filosófico, as alusões, zombarias e máximas impregnam a narrativa e irrompem explícitas nos últimos momentos da biografia. Sua importância, extensiva a outro livro, forja uma peculiaridade: a presença de Brás Cubas somente como personagem (diferente do autor) na memória de outro (Rubião). Se o pai foi mais importante na genealogia e Virgília mais presente na memória afetiva; na velhice, e do outro lado, o filósofo louco permeia a visão cínico-rabugenta.

De forma objetiva, a amizade entre eles começou no período escolar. Unidos nas peraltices, Quincas era mais brejeiro. Anos depois encontram-se na rua e aquele que nos folguedos escolhia ser "rei, ministro ou general" está na condição de mendigo. Rechaçado pelo aristocrata no reencontro, ao herdar um grosso cabedal, é bem recebido: ricos e filósofos renovam amizade. Sua teoria e sua personalidade direcionaram as ações de Cubas na velhice e, segundo seus princípios, continuou humanitistamente na memória dele.

As palavras do defunto autor potencialmente carregadas de diálogo com o amigo filósofo não são apenas discursos sobre eles e a realidade, mas sobre a palavra do mundo. Segundo Bakhtin (2002b) o herói no romance dialógico tem uma força discursiva abrangente, inseparável do todo e diferente de um mensageiro (monológico) de verdades filosóficas ou sociais. Ao eleger uma aristocracia que não trabalhava (em país escravista) Machado acentua paradoxos. Com isso, o tempo livre para a observação permite a visada filosófica. O otimismo Borbista, no seu exagero, revela ceticismo e um individualismo subversivo gerado em um estado de inquirição permanente. Configurando um desencantamento que culmina na impossibilidade de obtenção de uma resposta satisfatória para qualquer indagação os diálogos dessas tristes figuras situam-se no limiar de uma crítica ferina e amarga da condição humana.

Nas tensões pendulares – aristocrata e mendigo; rico e miserável – a análise da humanidade encaminha-se para uma filosofia da aporia. Conjugando local e universal na célebre idéia de que "vida é luta" o filósofo enseja três plataformas de observação: 1) econômica – a circulação do capital no Ocidente e a participação do país; 2) existencial – a necessidade da luta para que a história seja feita; 3) Individual – a posição de cada um pela sobrevivência. Tudo isso, dito em um país que germinou com o capitalismo e que serviu de quintal para colonizadores mostra homens independentes discutindo a vida e denunciando que todo indivíduo seria uma engrenagem de uma grande "máquina mercante".

O Humanitismo questiona o projeto iluminista do século XVIII, a imagem de progresso (XIX) e de colonização (XVI-XIX). Quando Quincas afirma que tudo está bem "no melhor dos países" ele confronta filosoficamente a lógica-racional de um sistema de exploração (mercantilista). Com isso, Machado discute a circulação do capital utilizando técnicas elaboradas e deixando que os personagens falem sobre as relações de poder e de exploração. Os diálogos borbistas questionam a assimilação desse sistema no país e a utilização de idéias moventes que se encaixam na realidade e a superam[34].

Sua trajetória decadente, indo do "Trono de Imperador" (na festa do Divino) ao "terceiro degrau das escadas de São Francisco" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 573) e da posição de intelectual respeitado ao grão de sandice provoca rupturas na ordem, na visão de classes e no romance sepulcral. Sua teoria é enunciada para Brás somente depois de passar pela pobreza e pela riqueza. Para o público somente depois de mortos. Isso influencia a versão que ficou para a posteridade. O defunto autor que só *conheceu* a pobreza alheia utiliza o Humanitismo e faz do seu califa o seu avô espiritual. Sua forte presença serve de contraponto para os escritos do *Undiscovered Country*: a indiferença da história que erige "imagens contrastantes, que se entredevoram e anulam" e a vacuidade vertiginosa de uma Pandora moralista (MEYER, 1986, p. 202) denunciam as mais ordinárias necessidades animais: fome, morte, instinto.

O aristocrata, perto do amigo, não chega ao estoicismo. O filósofo cínico vai do paternalismo de classe à mendicância e da gatunice para Barbacena. Perpassa as altas questões filosóficas européias, ordens econômicas em jantares dialógicos, debate sobre contingências da aristocracia e sobre homens que disputam ossos com cães. Assim, o Humanitismo revela as contradições da realidade nacional e as organiza em um sistema lógico e objetivo – divertidamente colocada em xeque pelo grãzinho "pendular" de sandice. Para Brás Cubas, extremamente materialista, nunca ter passado fome e nunca ter trabalhado seriam "lucros existenciais". No fundo, ele sabe que teve uma vida vazia de sentidos e sua superioridade aparente é mais um encadeamento de derrotas que lembra com um riso amargo. A morte autoral foi sua ação de grande homem.

Bem pesadas as fases, vê-se que individualmente, Brás era quase um "títere". O pai tentara efetivá-lo socialmente; Virgília decidiu seu papel na relação e o Humanitismo o lançou de trapézio em trapézio na velhice. Condicionada pelo olhar de *Humanitas*, Brás encontra sua

[34] Rousseau antecipa a autonomia da alteridade e denuncia, na condição de proscrito, a hipocrisia "dos contratos sociais" colocando em foco uma nova visão sobre o homem: "Ao contrário de buscar o encontro *post-mortem* com a vida eterna, ele como que se torna o "inventor" da categoria da subjetividade, coroando um estado de coisas que já vinha se estabelecendo" (HELENA, 2006). Essa discussão será retomada pelo Humanitismo conscientemente voltairiano, traduzindo do lado de cá, uma subjetividade mutilada em construção.

expressão filosofante com o amigo. As máximas, epitáfios e rupturas cínico-paródicas que estilizam sua visão peculiar de romancista estão em diálogo com do filósofo-personagem brasileiro. A intelectualidade, a capacidade autoral plurissignificativas e o pessimismo são contrapontos para o otimismo borbista e os debates de seu tempo. O defunto cria um método de análise relacional do todo histórico que está implicado no enunciado e reverbera nas conversas desses dois ideólogos do Império Fluminense: o Brasil é "o Eldorado mercantilista", só que está do outro lado do chicote e "tudo está bem, no melhor dos mundos possíveis".

As vozes confrontam-se no universo regido pelo Humanitismo. Machado, defrontando-se com Brás Cubas; o defunto tenta ser maior que Machado, permitem, nas fendas desse embate, a presença fragmentada e predominante de Quincas Borba. Ironicamente ele catalisa essas duas vozes em planos existencialmente distintos no romance sepulcral. A mania filosófica de Brás e de Machado é "influência[35]" dele. Não bastasse isso, ecoará em outro livro. Ecoará nas memórias de Rubião, nas "memórias" de um cão – que também leva o seu nome. *Quincas Borba*, o romance machadiano que levou mais tempo para ser finalizado (1886-1891) e que sofreu mudanças estruturais significativas do folhetim para o volume definitivo, inclusive para se pensar as *memórias* realmente como *póstumas*[36].

Um filósofo (louco) e um aristocrata (defunto) metamorfoseiam e emendam filosofias na língua do povo trinchando asas de frango ou tomando café compartilham um mundo sólido e coerente. Nesse cambaleio mimético de reinvenção, a arte literária machadiana consagra a autonomia identitária na capacidade difusa dos personagens. Seus discursos, por sua vez, constituem sujeitos plenivalentes, com vozes que desafiam o pensamento lógico-racional do iluminismo, do capitalismo e do romance usual. Desse jogo entre fantasia e realidade, os indivíduos delineiam formas de suportar a existência. Uma delas é por meio do discurso. Aceitando a fragilidade e a fragmentação do eu, relativizando valores como verdade e mentira, explorador e explorados, essa teoria da ironia, germinada no humanitismo, se estenderá pelas obras posteriores de Machado de Assis.

Passemos à infância. Poucas linhas detalham os caracteres da amizade. As descrições das brejeirices mostram abastança, altivez e um outro menino diabo:

---

[35] Augusto Meyer sugere a influência de Brás Cubas sobre Machado, uma espécie de *daîmon* que ficaria ao seu ombro enquanto escrevia. Nesse caso, mostramos uma influência entre personagens: a imagem de Quincas reverbera na pena e na tinta do defunto autor.

[36] Em estudo comparativo mostramos que há uma mudança significativa entre a versão em folhetim e a versão definitiva do livro que narra a saga de Rubião: no primeiro, Quincas Borba estava vivo, presentificando os meses em que ele fica fora do livro de Brás Cubas. Na segunda versão, o tempo que ficou fora do Rio (em Barbacena) está fixado na memória de Rubião, fazendo com que ele coexista apenas nas lembranças (SILVA JR, 2000).

> Uma flor, o Quincas Borba. Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. A mãe, viúva, com alguma coisa de seu, adorava o filho e trazia-o amimado, asseado, enfeitado, com um vistoso pajem atrás, um pajem que nos deixava gazear a escola, ir caçar ninhos de pássaros, ou perseguir lagartixas no morro do Livramento e da Conceição, ou simplesmente arruar, à toa, como dois peraltas sem emprego. E de imperador! Era um gosto ver o Quincas Borba fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. Tinha garbo o traquinas, e grade, certa magnificência nas atitudes, nos meneios. Quem diria que... Suspendamos a pena; não adiantemos os sucessos. Fujamos sobretudo desse passado tão remoto, tão coberto, ai de mim! de cruzes fúnebres (ASSIS, 1992, vol. I, p. 532).

O tom encomiástico no início é proposital: confronta o tempo coberto de cruzes fúnebres. Já consciente do triste fim de Quincas Borba, ele detalha o paternalismo, a liberdade dada pela mãe viúva, enaltecendo a beleza e a mania de grandeza infante. Por outro lado, nessa descrição sucinta, uma ponta da orelha do ressentimento aparece na construção pendular: a riqueza e liberdades, a companhia de um pajem e o confronto com um professor medíocre afirmam magnificência nas atitudes (o contrário da mendicância posterior). A suspensão da pena (reticências) mostra o domínio no encadeamento e da escolha dos fatos. Essa mudança de foco comprova a idéia das fases – concentra-se nesse momento no pai e apenas lança índices do amigo para o leitor curioso. Não aprofunda, porque a relação deles será construída gradativamente, como na vida, a narrativa também assim o faz.

O reencontro acontece no capítulo LVIII. Brás deixa Lobo Neves conversando efusivamente com dois deputados e pensa (já no capítulo LIX) na alegria dele ao lado dessas companhias: “deve ser bom vinho enérgico a política”. Ainda, na conjunção de acasos pendulares, passa uma sege e um amigo de escola que virou Ministro o cumprimenta. Depois de tantos esbarrões com aqueles que buscavam a vitória, ele se senta, sonha e se pergunta, ao moldes de Macbeth “ ? Por que não serás ministro, Cubas? ? Cubas, por que não serás ministro de Estado?” No mesmo instante dirige-se a ele um

> homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativeiro de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora 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; o pêlo desaparecia aos poucos [...] (ASSIS, 1992, vol. I, p. 573).

“Quem diria que... a flor de toda a cidade” seria esse mendigo. Compartilhando a surpresa do encontro e demonstrando todo seu asco de classe diante da pobreza alheia, os detalhes são divertidos. A construção da cena é uma estilização do humanitismo sem que o

leitor saiba, pois não conhece a teoria ainda: 1) encontro com grandes homens; 2) o revés fatalista na fome e no roubo do morador de rua. Um capítulo, dois encontros com pessoas que tomaram rumos tão diferentes! Diante da estupefação, o próprio Quincas suprime os fatos mas dá uma lição: "? Não é preciso contar-lhe nada, disse ele enfim; o senhor adivinha tudo. Uma vida de misérias, de atribulações e de lutas. Lembra-se das nossas festas, em que eu figurava de rei? Que trambolhão! Acabo mendigo..." (ASSIS, 1992, vol. I, p. 573).

Essa foi a forma encontrada por Machado para gerar tensão em livro fragmentado. Uma barafunda de coisas e pessoas põe destinos paradoxais na dança (Cubas, Cotrim, um Ministro e Quincas). A mesma cena envolve política nacional, ambições pessoais e a fome de um ex-aristocrata derrotado por atribulações casuais. A sorte e o revés, fiéis da balança moral, no cômputo das individualidades erigem o risível e o contingente.

Entre o desprezo e a antipatia pela condição do outro, o homem que nunca trabalhou manda que o mendigo vá trabalhar. O maltrapilho, além dos cinco mil réis recebidos lhe dá outra lição:

> ? Não quero saber onde mora, atalhou Quincas Borba. Se alguma vez nos virmos, dê-me outra nota de cinco mil-réis; mas permita-me que não a vá buscar à sua casa. É uma espécie de orgulho... Agora, adeus; vejo que está impaciente." E o mendigo-cínico aplica-lhe sua "filosofia da miséria", roubando-lhe o relógio[37] (ASSIS, 1992, vol. I, p. 574).

Mas renova-se "o abismo que separa as esperanças de um tempo da realidade de outro tempo...". Com uma carta, um relógio e uma visita ele volta definitivamente para o seio de Brás. A desconfiança de que o mendigo estivesse doido engendra admiração e sujeição no ambiente privado. Uma vez que as botas e roupas dessem o ar de normalidade à nova condição de Joaquim Borba dos Santos, a amizade é retomada entre acepipes e discussões metafísicas. Muito da densidade do defunto vem da força filosofante dessa relação.

O passado, nesse momento, reconfigura-se sob os auspícios de *Humanitas* e sua verve filosofante se explica. O ócio com dinheiro, recurso machadiano já discutido em *Helena*[38], é utilizado em outros enredos. Isso lhe permite, segundo Augusto Meyer, divagações, psicologismos e teorias sobre a realidade como o princípio de *Humanitas*. Impregnando as ações narradas, a máquina do mundo discutida por essas céticas figuras ilumina os meandros de uma vida transformada em romance ou em "obra de filosofia"[39].

---

[37] Fato mencionado em carta a Rubião; capítulo 10 de *Quincas Borba*.
[38] A discussão entre Salvador e Estácio integra chocolate quente e visão de mundo Humanitista
[39] Uma resenha de Capistrano de Abreu indaga se as *Memórias póstumas* são um romance ou não. Vide Letras e livros. *Gazeta de Notícias*, 30 de janeiro de 1881. Há também um trecho de carta revelador: "Em São Paulo, por

Há um dado curioso sobre a dupla: estão sempre isolados. Nunca há intervenções diretas de outros. As cenas são concentradas na vida de Brás, autores citados e livros retirados das estantes. Isso ilumina o estilo machadiano: nunca há muitas pessoas conversando, as falas são sempre concentradas[40]. O que discute com outros (o alienista, por exemplo) e age (câmara, jornal, Ordem Terceira) são desdobramentos diretos das conversas dos dois – isso explica sua existência póstuma e fragmentada em dois livros[41]. Na narrativa, seu reaparecimento efetivo se dá quando a relação com Virgília começa a declinar. No desfecho da relação amorosa, a gravidez da amante, transforma-se em influxos de *Humanitas*:

> Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquele tempo. Olhos do mundo, zelos do marido, morte do Viegas, nada me interessava por então, nem conflitos políticos, nem revoluções, nem terremotos, nem nada. Eu só pensava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem (ASSIS, 1992, vol. I, p. 598).

Logo depois de revelar esse mistério (calado com aspas no capítulo LXXXVI) sonha com o filho bacharel e deputado – repetindo os anseios de uma genealogia e fazendo troça sutil e cínica. Ao mesmo tempo recebe a carta de Quincas Borba. Virgília perde a tal criança e o consolo vem filosoficamente. A separação, depois da morte imprevista, faz com que a dor e frustrações brotem no peito humano. Mas esses sentimentos são transformados em teoria humanitista. Nos interstícios vitais, Brás confessa que queria o filho, para legar suas idéias fixas, sua riqueza, sua posição social, seu nome, seu cavalo...

Solitário e animado pelas opiniões "racionais" do amigo, o aristocrata sentimental parte para a luta. Direta e indiretamente, as conexões das pistas deixadas ao longo do livro se conectam: o pessimismo, a mania teórica, um neo-pirronismo, espelham uma relação pessoal entre o defunto e as lembranças que reverberam no sepulcro. O narrador comum e mediano quer provar a seu leitor que é tão inteligente quanto o filósofo que o lançou no ar como um títere.

Como vimos mostrando, a autonomia discursiva de Quincas muda completamente o movimento do romance. Um simples beijo em Nhã-loló vira emenda humanitista: "segurei-o

---

diversas vezes, eu e Valentim Magalhães nos ocupamos com o interessante e esfíngico X. Ainda há poucos dias, ele me escreveu: O que é Brás Cubas em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico? – ainda o sei menos que ele" (RODRIGUES, 1977). No prólogo da 3ª edição de *Quincas Borba*, Machado fará menção a essas questões.

[40] Essa percepção advém da comparação entre Machado e Dostoiévski. Nos romances do russo, ao contrário do brasileiro, há sempre uma arena (salão, taberna, tribunal etc.) onde os presentes têm voz e cada um deles representa uma vertente ou ideologia bem definidos.

[41] Vide prólogo de *Dom casmurro*. Machado afirma que não "voltou" com Sofia "porque ela estava toda lá"; ao passo que a volta de Quincas e Aires indicam exatamente o contrário.

pelo centro do cabo, e inclinei-o por modo que ajuntei uma página ao Borbismo: *Humanitas* osculou *Humanitas*... Foi assim que os anos me vieram caindo pelo morro abaixo" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 619). Se o Borbismo explica a vida, também reinventa uma maneira de olhar para a morte. No plano biográfico o falecimento da noiva, por causa de um surto de febre amarela, passa a conhecimento especulativo e lamento confessional e desconsolado: "creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes". Lamento que lembra o jovem desconsolado diante do cadáver da mãe. Para o amigo, apenas mais uma luta:

> epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos; [...] por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número. Chegou a perguntar-me se, no meio do luto geral, não sentia eu algum secreto encanto em ter escapado às garras da peste; mas esta pergunta era tão insensata, que fiou sem resposta (ASSIS, 1992, vol. I, p. 621).

Brás Cubas em sua "Desconsolação" (capítulo CXXVI) se enerva diante do ceticismo (pirrônico) do amigo. Indiferente às desgraças porque enxerga nelas a máquina movente do mundo, a sua razão parece insensata para o sentimental e desolado noivo. Mas o astucioso autor, como sempre, disfarça sua dor concentrando-se de forma risível em outros fatos. Para despistar o alarido sentimental debocha dos lamentos do pai de Eulália e de seu desespero não pela morte da pequena, mas pelo número medíocre de pessoas no enterro (coincidências à parte, um número semelhante ocorreu no dele).

O biográfico e o romanceado transformam-se em moralismo rabugento. Um movimento interessante na literatura: o personagem que rememora, utiliza idéias de um outro para analisar a realidade e estilizar a obra. Brás Cubas sofre, literalmente, de uma angústia da influência. Depois de rir das pacholices herdadas do pai; após fazer da sua amante, *sua* leitora; emenda o amigo e deixa que sua teoria espraie-se pelas *suas* páginas. *Humanitas* está presente nos interstícios, nos eventos, nos relatos de experiências e na relação de luta entre o aristocrata e a sociedade. A mania de filosofices do morto se justifica: absorção paródica do Humanitismo. Diálogos recordados com riso e escárnio: "Como me não aparecesse assaz clara esta exposição, Quincas Borba desenvolveu-a de um modo profundo, fazendo notar as grandes linhas do sistema. [...] Eu fiz-lhe ainda algumas objeções, mas tão frouxas, que ele não gastou muito tempo em destruí-las" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 615). Assim, descobre-se que muito do seu caráter foi reconstruído para equiparar-se ao amigo (que ele já sabia que entraria significativamente no enredo). A emenda, aos moldes apreendidos do mestre tem arroubos shandistas e borbistas. E o defunto "distraído" lança frases de deslumbramento e estupefação diante de brilhantes exposições:

> Para que negá-lo? eu estava estupefato. A clareza da exposição, a lógica dos princípios, o rigor das conseqüências, tudo isso parecia superiormente grande, e foi-me preciso suspender a conversa por alguns minutos, enquanto digeria a filosofia nova. Quincas Borba mal podia encobrir a satisfação do triunfo (ASSIS, 1992, vol. I, p. 615-616).

No embate de vozes, Quincas o supera. Faz dele um joguete dos seus conselhos: ? "Tu és o meu discípulo amado, o meu califa, bradou Quincas Borba, com uma nota de ternura, que até então lhe não ouvira" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 631). Essa condição ressentida fará a teoria exposta fundir-se com os ciclos vitais. As existências serão reavaliadas pela junção da ótica negativista sepulcral com o Humanitismo, que vê o lado positivo tudo: um Imperador destituído, um país independente, um povo escravizado, uma criança que nasce coxa, um escravo montado como cavalo, uma alcoviteira sem dignidade, um espanhola com bexigas, uma vida de estômago cheio e tribulações, misérias apaziguadas pela grandeza de uma teoria e a confissão do secreto encanto por ter escapado às garras de Pandora durante certo tempo com sapiência:

> [...] e se alguma coisa há que possa fazer-me esquecer as amarguras da vida, é o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade. Ei-las na minha mão, essas duas esquivas; após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas, ei-las nas mãos do homem (ASSIS, 1992, vol. I, p. 599).

Qualquer evento corriqueiro torna-se simples irradiação de *Humanitas*. Tal qual o romance moderno essa filosofia aborda questões individualistas e do cotidiano. Isso significa dizer que, na prática, ela leva a enxergar o mundo de uma forma prosaica. Parodiando e retratando contingências e anseios humanos com grandes idéias e imagens das contradições o livro torna-se humanitista porque tem a faculdade de um emplasto: o personagem distrai-se das fatalidades e dores da vida pelo emprego do processo extraordinário da composição. Dissimuladamente, confessa suas pancadas e derrotas: o professor ignaro com a palmatória; a tia Emerenciana e seu poder; o desprezo de Marcela; o desprezo da primeira Virgília; o desgosto dado ao pai; o descaso da segunda Virgília que não foge com ele; seu pai morto, seu filho natimorto; a sagacidade de Cotrim e Lobo Neves diante de sua inação; o colega de infância Ministro; a sabedoria de Quincas Borba; a morte de Eulália; sua solidão e incapacidade de construir o legado de seu nome e de sua opulência...

Eugênio Gomes atribui o caráter inovador de *Memórias póstumas* justamente pela presença do Humanitismo. Afirma que a originalidade reside na relação entre a ficção metafísica e a herança realista para livrar-se dos exageros românticos e gerar efeitos humorísticos e irônicos (GOMES, 1958). Nos exemplos da guerra, das catástrofes, das ilusões

pessoais e religiosas residem temas que atravessam fronteiras (por serem enunciadas por um filósofo-louco e rememoradas por um aristocrata-defunto) e que se abrasileiram porque foram geradas entre refeições e momentos de ócio "remunerado" na corte. A argumentação justifica a relação entre a ordem econômica, o individualismo torto dos trópicos e a multidão de servidores compondo a história. Se a morte iguala os homens, a fome os difere. As duas perspectivas abordam o mesmo tema: o absurdo da existência.

Perdido outro casamento, Brás Cubas faz-se deputado com a idéia fixa de ser Ministro – a mesma do dia em que encontrou o ex-mendigo. Isto prova que o personagem articulou-se ao longo dos anos para entrar na Câmara. Sua ambição aflorou e apesar da ironia política (famoso discurso sobre a barretina) os movimentos à roda do próprio nariz confessam sua incompetência, mas não sua total apatia diante do ambiente político. E mais, realizou o sonho do pai. Se um conúbio não foi possível, galgou, entre festas e favores, um lugar na corte. Cinqüenta anos, enfim, e uma mísera conquista. Embora almejasse algo mais significativo no plano social, encontra Lobo Neves na mesma casa – o triângulo é recordado com galhofa. Seus escritos no jornal (elogiados pelo marido traído) não eram em vão. Além de "chás, rapapés, comissões e votos" a tribuna também alimenta idéias literárias para o amargor da escolha da amada:

> ? Meu caro Brás Cubas, não te deixes vencer desses vapores. Que diacho! É preciso ser homem! Ser forte! Lutar! Vencer! Brilhar! Influir! Dominar! Cinqüenta anos é a idade da ciência e do governo. Ânimo, Brás Cubas; não me sejas palerma. Que tens tu com essa sucessão de ruína ou de flor a flor? Trata de saborear a vida; e fica sabendo que a pior filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca; acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la (ASSIS, 1992, vol. I, p. 626).

Daí a comunhão espiritual. As ações guiadas e animadas pelo filósofo. Se em vida, visava um lugar no ministério, na morte, há um desprezo falseado. A paródia serve de crítica à época, pois a política brasileira era contraditória, visto que forças econômicas calcadas na exploração escravista governavam o país. Resumindo: todos discursavam em causa própria. As leis só atendiam a determinada camada da população voltada para os próprios narizes. Ao mesmo tempo, ele rasga-se em elogios e descreve a admiração recíproca do amigo por seus discursos "inúteis". A fronteira entre a genialidade e a patetice se adensa e o desfecho com a perda do lugar na câmara culmina com uma desilusão contada por meio de pontinhos no capítulo "De como não fui Ministro de Estado" (139). Mais uma vez a "pedra na garganta ou na consciência" e sua natureza demasiada humana emergem nimiamente. A verve autoconsciente dissimulando sua incapacidade (*Que Explica o Anterior* – CXL):

> Há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior. Podem entendê-lo os ambiciosos malogrados. Se a paixão do poder é a mais forte de todas, como alguns inculcam, imaginem o desespero, a dor, o abatimento do dia em que perdi a cadeira da Câmara dos Deputados. Iam-se-me as esperanças todas; terminava a carreira política. E notem que o Quincas Borba, por induções filosóficas que fez, achou que a minha ambição não era a paixão verdadeira do poder, mas um capricho, um desejo de folgar. Na opinião dele, este sentimento, não sendo mais profundo que o outro, amofina muito mais, porque orça pelo amor que as mulheres têm às rendas e toucados. Um Cromwell ou um Bonaparte, acrescentava ele, por isso mesmo que os queima a paixão do poder, lá chegam à fina força ou pela escada da direita, ou pela da esquerda. Não era assim o meu sentimento; este, não tendo em si a mesma força, não tem a mesma certeza do resultado; e daí a maior aflição, o maior desencanto, a maior tristeza. O meu sentimento, segundo o Humanitismo...
> ? Vai para o diabo com o teu Humanitismo, interrompi-o; estou farto de filosofias que me não levam a coisa nenhuma.
> A dureza da interrupção, tratando-se de tamanho filósofo, equivalia a um descaso; mas ele próprio desculpou a irritação com que lhe falei (ASSIS, 1992, vol. I, p.627-628).

Quanta coisa condensa um choramingas: os caprichos e o abatimento, o consolo do amigo e as expansões sentimentais. A impaciência e o respeito desenham uma relação duradoura entre dois ricos. Brás Cubas, na *sua* sala, na *sua* chácara, sentado em *sua* cadeira, iluminado pelo *seu* sol ouve os conselhos do *seu* amigo, com *sua* sapiência e *sua* impassibilidade otimista. Enquanto lamenta a *cadeira* perdida, em meio à tristeza e a vontade de se isolar (toda vez que tem uma derrota ele quer se isolar), sob o risinho cínico do busto de Voltaire (dialogismo de procedimentos e formas) sobre a *sua* mesa ele chega à mesma conclusão de *seu pai*: que foi nada, era nada e seria nada:

> ? Mas, enfim, que pretendes fazer agora? perguntou-me o Quincas Borba, indo pôr a xícara vazia no parapeito de uma das janelas.
> ? Não sei; vou meter-me na Tijuca; fugir aos homens. Estou envergonhado, aborrecido. Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada.
> ? Nada! interrompeu-me o Quincas Borba com um gesto de indignação.
> Para distrair-me, convidou-me a sair; saímos para os lados do Engenho Velho. Íamos a pé, filosofando as coisas. Nunca me há de esquecer o benefício desse passeio, que me restituiu o sossego e a força. A palavra daquele grande homem era o cordial da sabedoria. Disse-me ele que eu não podia fugir ao combate; se me fechavam a tribuna, cumpria-me abrir um jornal. Chegou a usar uma expressão menos elevada, mostrando assim que a língua filosófica podia, uma ou outra vez, retemperar-se no calão do povo. Funda um jornal, disse-me ele, e "desmancha toda esta igrejinha".
> ? Magnífica idéia! Vou fundar um jornal, vou escachá-los, vou...
> (ASSIS, 1992, vol. I, p. 628).

O jornal, paródia das folhas nacionais que brotavam insistentemente, mais uma motivação borbista. Retrato pessoal de alguém que não soube fazer política – a preocupação de Cotrim evidencia isso. Esse ato de luta complicará ainda mais a carreira. Para vingar-se, o morto, conversa com o leitor, como se conversasse com Quincas Borba e lembra um favor que fizera ao cunhado quando era deputado. Segundo Candido, a fase humanitista

desmistifica as relações burguesas e a busca do prestígio conota a soberania do interesse. De forma muito sutil, Brás Cubas revela a natureza objetual do homem mediada por um fio social que entrecorta as *Memórias póstumas*. Enquanto isso, a amizade dos dois *ociosos* chega ao auge e a euforia do aristocrata, faz do jornal uma afronta ao novo Ministério (do qual ficara de fora) e um programa (subentendido) humanitista:

> ? Lutar. Podes escachá-los ou não; o essencial é que lutes. Vida é luta. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal.
> Daí a pouco demos com uma briga de cães; fato que aos olhos de um homem vulgar não teria valor. Quincas Borba fez-me parar e observar os cães. Eram dois. Notou que ao pé deles estava um osso, motivo da guerra, e não deixou de chamar a minha atenção para a circunstância de que o osso não tinha carne. Um simples osso nu. Os cães mordiam-se, rosnavam, com furor nos olhos... Quincas Borba meteu a bengala debaixo do braço, encostou o queixo no costão e parecia em êxtase.
> ? Que belo que isto é! Dizia ele de quando em quando. Quis arrancar-me dali, mas não pude; ele estava arraigado ao chão, e só continuou a andar, quando a briga cessou inteiramente, e um dos cães, mordido e vencido, foi levar a sua fome a outra parte. Notei que ficara sinceramente alegre, posto contivesse a alegria, segundo convinha a um grande filósofo. Fez-me observar a beleza do espetáculo, relembrou o objeto da luta, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso; as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 628-629).

Biografia e filosofia se fundem nas memórias. Enquanto o defunto narra um momento fatídico, uma passagem singular. Além de demonstrar que estava completamente entregue às idéias do amigo em uma espécie de simbiose quixotesca-sanchesca, o aparente tirano segue as leis do humanitismo e luta. A menção da leitura compartilhada do livro (ainda inédito), "quatro volumes manuscritos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas (ASSIS, 1992, vol. I, p. 616), aperfeiçoado ano a ano dialoga com os atos mundanos traduzidos pelo olhar: as guerras de Napoleão, o despeito ministerial, Prudêncio surrando um escravo davam ares de racionalidade e lógica aos diálogos: "*Humanitas* queria substituir *Humanitas* para consolação de *Humanitas*" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 631). Mas enquanto o compêndio nunca vinha a público eles comiam, passeavam e o tempo da vida (e no livro) passava.

Essa filosofia tupiniquim ironiza a hipocrisia de dogmas aceitando os fatos da espécie e da história como engrenagens que movem a humanidade. Quando ele diz que cães disputam ossos a homens, pode estar falando (daí a voz do autor pessoa) do Brasil escravocrata. Nesse caso, afirma-se a sagacidade machadiana ao perceber que o seu país não estava à margem, mas que era parte integrante de um sistema baseado na crueldade. No otimismo panglossiano reside a força negativista (e parodicamente voltairiana) de Brás Cubas:

espelho da sociedade e ato que desmascara a realidade afirmando-a nas buscas mais singelas e pessoais. Esse humor refinado e cheira a desencantamento: uma ontologia da desilusão e uma religião que coloca a derrota como motor da condição humana daquele que vence.

Como discípulo pensante, nunca "servil ou medroso, que deixasse de fazer uma ou outra objeção adequada" (CXLII), Brás discute uma carta de Virgília que anuncia a condição da velha Plácida e "ata" as fases. Cada vez mais o humanitismo é projetado na biografia e na estilização dela. A memória da casinha da Gamboa liga esse retrato da miséria aos influxos de *Humanitas*. Fazendo ilações da dor alheia ele compensa e disfarça as suas (a separação). Em um movimento crescente em que as coisas acontecem e a sapiência do filósofo que quase "lê a mente do amigo" as explica, a coerência interna dos destinos narrados mais uma vez aproxima vida e romance.

Brás Cubas traz insistentemente essa imagem para o fim, para a sua memória autoral. Com metáforas sarcásticas e imagens cotidianas, as teorias de um e do outro se fundem e servem ao projeto literário de desprezar e desdenhar. Na preguiça e fastio da ação do benefício e lamento da obrigação pecuniária, ainda ligando triângulo amoroso e Humanitismo, Quincas fala da existência e cita Pascal:

> ? Vais compreender que eu só te disse a verdade. Pascal é um dos meus avós espirituais; e, conquanto a minha filosofia valha mais que a dele, não posso negar que era um grande homem. Ora, que diz ele nesta página? – E, chapéu na cabeça, bengala sobraçada, apontava o lugar com o dedo. – Que diz ele? Diz que o homem tem "uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente". Vês? Logo, o homem que disputa o osso a um cão tem sobre este a grande vantagem de saber que tem fome; e é isto que torna grandiosa a luta, como eu dizia. "Sabe que morre" é uma expressão profunda; creio todavia que é mais profunda a minha expressão: sabe que tem fome. Porquanto, o fato da morte limita, por assim dizer, o entendimento humano; a consciência da extinção dura um breve instante e acaba para nunca mais, ao passo que a fome tem a vantagem de voltar, de prolongar o estado consciente. Parece-me (se não vai nisso alguma imodéstia), que a fórmula de Pascal é inferior à minha, sem todavia deixar de ser um grande pensamento, e Pascal um grande homem (ASSIS, 1992, vol. I, p. 630).

Dessa penúria lembrada no seu astucioso "último capítulo" forja-se um diálogo com um dos principais "avôs espirituais" de Quincas. Uma das referências machadianas para a idéia da condição humana como algo ambíguo. No pensamento 72, por exemplo, ao analisar a "desproporção" do ser humano o francês diz: "o homem é nada em relação ao infinito, tudo em relação ao nada" (PASCAL, 1999, p. 43-49). Afirma que a imaginação sempre engana o ego e leva à representação das vontades no mundo guiando-se pelos caminhos da avidez do espírito e da vaidade. Segundo o jansenista, essas forças criadoras impulsionam a opinião pública – da qual o homem é dependente. No caso de D. Plácida, Brás Cubas afirma sua

“filantropia” e a coloca como uma das principais pessoas que ele viu ter fome e padecer. No caso específico desse “avô espiritual”, apesar do desprezo filosofante, percebe-se uma cuidadosa relação entre Machado e o francês: “o homem tem uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o Universo ignora-o absolutamente” (PASCAL, 1999, p. 122; Pensamento nº 347).

Nesse caso, ela aparece na boca de Quincas toda vez que ele mostra a precariedade da humanidade. Enquanto Brás titubeia, pensando se ajudará ou não a velha alcoviteira, o tema da eterna morte pascaliana ligada às experiências decisivas do ser em cada ação ganha conotações secularizadas. Para o jansenista, porém, o espírito se interioriza e necessita de Deus. A condição irônica de uma visão total como essa mostra que os seres são igualmente dados à ilusões. Essa consciência geral da ilusão, em metafísicas tão diferentes, fazem com que o homem só se realize depois de morto: no Paraíso cristão, ou no romance póstumo a busca da expressão da experiência interna os leva a contemplar a essência do ser humano (BARRETO FILHO, 1980).

Nas artimanhas do estilo difuso para dissimular e “tartamudear” a faculdade de brincar com a escrita situa-se além de uma verdade e da ficção. Uma vez que as relações verdadeiras são impossíveis e coexiste uma multiplicidade de pontos de vista uma relação de reciprocidade inerentes ao grande autor-artista são recriados (BEZERRA, 2002a). Os prognósticos de um filósofo-louco denunciam uma sociedade impregnada de capitalismo e a forma livre ganha tons de um humorismo filosófico e sardônico. Assim, uma condição de absoluta ilusão é precariamente construída por um método literário que precisa continuamente voltar-se sobre si mesmo para dissolver aquilo que ele mesmo criou. A metalinguagem filosófica e cética promove uma contínua dissolução do ser e a experiência propriamente dita tem ares de fantasia justamente por sua parte cadavérica. A autoconsciência mostra a total desintegração da existência e faz da linguagem parte dessa desintegração. Com isso cria uma situação desconcertante, convida ao riso e ao estranhamento. As ações do enredo são arquitetadas de tal maneira que o ridículo da vida é visto pelas forças do otimismo e do pessimismo. Esse mesmo ridículo é força motriz do disfarce.

Mas a “miséria entra em muitas casas” e a “vingança do destino” vem na possibilidade da loucura. Revelação tardia coerentemente arquitetada: no fim da biografia, no fim da vida. Anunciada no capítulo 13, com a expressão reticente e astuciosa “Quem diria que...” ganha re-significação pendular com a semidemência que oferece mais uma reviravolta na compreensão dessas máscaras filosóficas.

Uma das revelações mais contundentes, pela gama de desdobramentos que ela envolve, depois de deslindar a sapiência do amigo e sua grande teoria que substituiria todas as outras – a possível fatalidade. A imponência filosofal desmorona-se e tudo dilui-se na desfiguração do que poderia ser lógico. Com isso, o defunto coloca os próprios atos em xeque, pois confessa ter se deixado influenciar pelos delírios iminentes da triste figura. A luta diária, impulsionada pela fome, pelas ilusões e o confronto com a razão, são re-significadas. Brás escreve para provar que venceu, mesmo que a morte seja a grande vitoriosa. Quincas Borba destrói seus escritos para recomeçar – dando visada incrédula ao que parecia um otimismo panglossiano.

Isso se dá no encaminhamento para o desfecho do enredo. Enquanto a dupla especula sobre a "teoria do benefício" surge uma dúvida crucial na mente do filósofo (ASSIS, 1992, vol. I, p. 635): diante das efusões humanitistas de Brás Cubas e seus sonhos revolucionários entre nababos e bispos, com certa cautela e pena, Quincas conclui que o aristocrata está louco e lhe envia um alienista. Esse episódio tem graça, pois quando o discípulo tenta pensar humanitistamente, depois de já ter agido durante anos sob os influxos da teoria, tem sua razão posta à prova. Enquanto isso o enredo e as filosofices ganham desdobramentos com a loucura "que entra em todas as casas" (*Idem*, *Ibidem*).

Os mortos, que já são muitos, têm agora um conjunto de loucos figurantes, alegorias da sandice e delírios detalhadamente apresentados. Isso renova a significação da filosofia no livro: o doido a gritar a bordo do navio hediondo que o levou à Europa (cap. XIX); o "Tamerlão" Romualdo, que ficou doido de tanto tomar tártaro (cap. LXIX). O famoso maníaco ateniense; a possível loucura do Quincas mendigo, o delírio no leito de morte e a "Razão contra Sandice" (narrada em capítulo especial)... e a presença do Alienista renova os índices de sapiência e de relativização das verdades sociais. As relações de poder transparecem com a presença do Alienista. Sua visão de mundo aparece ao discutir sobre a servilidade e o grãozinho de sandice.

Se o amigo for louco, isso atesta a condição medíocre do aristocrata. No plano biográfico, uma amizade de infância e conselhos de um velho amigo. Ilusões que trazem felicidade e que infundem grandeza em existências simplórias. Uma vez que as coisas ficam dúbias e a possibilidade de afirmar que Joaquim B. dos Santos era mesmo louco é relativa, essa artimanha abala ainda mais as estruturas narrativas. Ao mesmo tempo, o dado serve para que o defunto autor mantenha seus anseios de superioridade sobre aqueles que o "dominaram". O destino coerente se encarrega do fim miserável.

Nesse ínterim, Cotrim volta a relacionar-se com ele. O interesse, sempre evidenciado, não impede que o elogie. Um dos poucos personagens "respeitado" pelo aristocrata e, em partes, pelo defunto. O convite para o ingresso em uma "Ordem Terceira" contado com ironia (sepulcral) denota atividades públicas e certo cinismo ao afirmar que foi sua "Fase mais brilhante" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 637-638). Ironias de morto, atividades públicas de vivo. Na discussão sobre o dom da servilidade, em solo escravista, a prática filantrópica entra na pauta:

> A persistência do benefício e seus efeitos. Primeiramente, há o sentimento de uma boa ação, e dedutivamente a consciência de que somos capazes de boas ações; em segundo lugar, recebe-se uma convicção de superioridade sobre outra criatura, superioridade no estado e nos meios; e esta é uma das coisas mais legitimamente agradáveis, segundo as melhores opiniões, ao organismo humano. Erasmo, que no seu Elogio da Sandice escreveu algumas coisas boas, chamou a atenção para a complacência com que dois burros se coçam um ao outro (ASSIS, 1992, vol. I, p. 634).

Brás Cubas que diz ter beneficiado tantas pessoas deixa que a teoria sirva aos seus interesses. Ajudando e "servindo" na Ordem religiosa, provoca o riso quando rememora: "calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, não digo absolutamente nada" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 637). Sarcástico e mordaz, narra sua prática caridosa e o cético do *"Undiscovered country*" aparece seguindo o exemplo do cunhado (ASSIS, 1992, vol. I, p. 619-620) que fazia suas caridades e as mandava publicar em jornais. Ele, por sua vez, as publica nas sacristias e no romance.

Durante quase quatro anos visitou moribundos pregando a honestidade, a caridade, os costumes cristãos e consolando nos leitos de morte. Esse cético, sem olhos para chorar, ou lábios para sorrir, que humilhava e ofendia as pessoas, leva seu cinismo ao limite no fim da vida. Quincas Borba, por sua vez, assente que ele participe dessa empreitada, "já que o chamavam" (mais uma vez Cotrim o manipulando), mas avisa que o Humanitismo se tornaria uma religião da humanidade "capaz de superar todas as outras[42]". Enquanto o leitor crítico está envolvido pela aura pesada do narrador defunto que projeta o peso cadavérico na existência aristocrata, Brás Cubas biografado participa dos mais diversos setores sociais: foi deputado, dono de uma gazeta e membro de uma Ordem. A "Teoria do benefício" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 633-634) astuciosamente "costura" a autobiografia. Todos os benefícios

[42] A relação entre cinismo e monasticismo esteve muito presente nos primeiros séculos do cristianismo. A crítica do humanitismo a todas as religiões, a paródia destronante da narrativa, a acuidade machadiana que não "perdoa" ninguém sob o sol, nos remete à imagem de um Luciano cristianizado que não encontraria um só homem que não tivesse "pecado". Com a diferença relativista das rabugens seculares que não considerava nenhum ato humano errado ou absurdo, posto que todo ato, em seu absurdo, gera uma visada contrária da perspectiva do outro, esse caráter paradoxal afirma-se na construção machadiana de imagens contraditórias.

anunciados: a assistência à D. Plácida, à Marcela (e não a Eugênia, porque essa tinha altivez e pundonor de pobre), ao Cotrim e a Ordem dos moribundos etc. A capitalização do indivíduo cultivada pelos romancistas ingleses, franceses e por Alencar é trazida na narrativa sepulcral: a proteção do pai, a superioridade de classe, o fato de não trabalhar etc.

No episódio das janelas (ASSIS, 1992, vol. I, p. 636) ligado a um momento de revelação da loucura, um escravo aparece limpando apoteoticamente o casarão. O médico (tipo e ideólogo) afirma que ele imagina possuir aquelas janelas, por isso o fazia com tanto garbo e esmero. O alienista ilustra a imagem comparando-o com um demente grego que achava que todos os navios do Pireu seriam seus. Ou seja, ele vê a mesma mania de grandeza e possessão inerente a todos os seres. Isso dito em país escravista tem ares de denúncia e constatação da ilusão como válvula que move os homens – mesmo os mais miseráveis. Enfim, depois de anunciar o grãozinho de sandice de Quincas, ele ilustra com a loucura e a mania de grandeza universais o miserável trabalho escravo. O filósofo sobre a mesma imagem diz que isso seria uma espécie de "Orgulho da servilidade" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 637):

> O Quincas Borba divergiu do alienista em relação ao meu criado. ? Pode-se, por imagem, disse ele, atribuir ao teu criado a mania de ateniense; mas imagens não são idéias nem observações tomadas à natureza. O que o teu criado tem é um sentimento nobre e perfeitamente regido pelas leis do Humanitismo: é o orgulho da servilidade. A intenção dele é mostrar que não é criado de qualquer. - Depois chamou a minha atenção para os cocheiros de casa-grande, mais empertigados que o amo, para os criados de hotel, cuja solicitude obedece às variações sociais da freguesia, etc. E concluiu que era tudo a expressão daquele sentimento delicado e nobre, - prova cabal de que muitas vezes o homem, ainda a engraxar botas, é sublime.

Pela lei de *Humanitas* há sempre o vencedor. O derrotado é uma bolha – que desaparece. Ao diferir imagens de idéias ele reforça sua perspicácia analítica. Na metodologia do filósofo esconde-se a metodologia utilizada pelo defunto para suas teorias romanceadas. Ela não nasce apenas no seio da aristocracia, mas do ócio que analisa a vida e da memória autoral que analisa a existência. Extasiado pela brilhante explicação sobre os seres e a coisas, Brás Cubas, como no episódio com Eugênia, fala demais: ? Sublime és tu, bradei eu, lançando-lhe os braços ao pescoço. Com efeito era impossível crer que um homem tão profundo pudesse chegar à demência; foi o que lhe disse após o meu abraço, denunciando-lhe a suspeita do alienista (ASSIS, 1992, vol. I, p. 637). Que destreza e fina arte para uma menção tão séria. O desatino tagarela cria uma situação constrangedora e surpreendente. Depois disso, o filósofo evanesce do romance e desaparece durante meses sem dar notícias. Tempos depois ele volta, segundo o narrador, semidemente e miserável como no passeio público:

> A diferença é que o olhar era outro. Vinha demente. Contou-me que, para o fim de aperfeiçoar o Humanitismo, queimara o manuscrito todo e ia recomeçá-lo. A parte dogmática ficava completa, embora não escrita; era a verdadeira religião do futuro.
> - Juras por *Humanitas*? Perguntou-me.
> - Sabes que sim.
> A voz mal podia sair-me do peito; e aliás não tinha descoberto toda a cruel verdade. O Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de *Humanitas*, que assim brincava consigo mesmo. Recitava-me longos capítulos do livro, e antífonas, e litanias espirituais; chegou até a reproduzir uma dança sacra que inventara para as cerimônias do Humanitismo. A graça lúgubre com que ele levantava e sacudia as pernas era singularmente fantástica. Outras vezes amuava-se a um canto, com os olhos fitos no ar, uns olhos em que, de longe em longe, fulgurava um raio persistente da razão, triste como uma lágrima...
> Morreu pouco tempo depois, em minha casa, jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão, e que Pangloss, o caluniado Pangloss, não era tão tolo como o supôs Voltaire (ASSIS, 1992, vol. I, p. 638-639).

Essa idéia fixa proferida no leito de morte leva o leitor à frase e idéia fixa de Pangloss em *Candide*: "tudo está bem no melhor dos mundos possíveis". Quincas Borba elege mais um de seus avôs espirituais no leito de morte. Na novela, Pangloss pregava que tudo deveria ser visto com otimismo, mesmo as maiores desgraças. Aliando situações grotescas e misérias humanas, à altura da tradição rabelaisiana, no contexto literário-moralista essa disposição para ver o mundo pelo lado bom e esperar sempre soluções favoráveis nas situações mais miseráveis é uma nova crítica ao pensamento de Leibniz. Quincas é um desdobramento dialógico do Pangloss. Seu elogio da alegria e a conciliação do máximo bem e mínimo de mal (como se ele não existisse) acentua-se pela condição do País em que o humanitismo é enunciado. Esse otimismo exagerado gera uma visão crítica porque dá a ver as mazelas humanas de forma divertida e profunda em narrativa aparentemente singela. Características herdadas do romance de aventuras e peculiares à novela filosófica que utiliza o engodo da leitura fácil para analisar a sociedade sem perder público. As idéias do Século das Luzes, o Cientificismo, o Positivismo em uma colônia escravocrata acentua diferenças e contradizem qualquer ideal humanista. Na história, somente os mais fortes são lembrados e louvados e o melhor dos mundos possíveis somente acontece nas *Utopias* e "Aristocracias". A luta e a maldade entre os seres, a convivência e sobrevivência em sociedade são símbolos da vitória de uns sobre outros. O engodo no desvio (olhar da morte, da loucura, da periferia) brinca com as crenças do leitor. Por trás disso, uma arquitetônica tropical das grandes idéias e atitudes racionais e dos atos cotidianos ganha status de uma tragicomédia intempestiva. As palavras, os atos e as lutas diárias são loucuras da razão de uma vida de tolice e ilusão: o Humanitismo não é um Humanismo.

Mas a morte do amigo ganha capítulo especial. Mais uma vez a miséria daqueles que passaram pela vida de Brás é detalhadamente narrada. Essa morte lenta, o embate entre razão e loucura reafirma a vida como litígio. Um grãozinho de racionalidade permitia ao filósofo saber que estava doente e, ainda assim, utilizar isso como mote para a sua teoria. O que muda, nesse sentido é que a filosofia que tanto explicou a existência de Brás Cubas, as relações sociais e a história, é reinventada por ele mesmo. Essa existência fragmentada, o pensador continuou nas memórias e fez dele um mero personagem de suas idéias. No plano estilístico machadiano, Brás é um personagem que volta: a notícia de jornal colocada pelo aristocrata e lida por Rubião, une as duas obras literárias:

> Faleceu ontem o Senhor Joaquim Borba dos Santos, tendo suportado a moléstia com singular filosofia. Era homem de muito saber, e cansava-se em batalhar contra esse pessimismo amarelo e enfezado que ainda nos há de chegar aqui algum dia; é a moléstia do século. A última palavra dele foi que a dor era uma ilusão, e que Pangloss não era tão tolo como o inculcou Voltaire. Já então delirava. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 653).

Já não é o Brás romancista que vemos aqui. Mas um Cubas de carne e osso co-participando socialmente da vida. Essa notícia de morte publicada em um dos jornais da corte que chegavam em Barbacena – assinatura herdada por Rubião é também um epitáfio folhetinesco. Resume e recorda o que foi o filósofo – pelo menos na visão daquele que escreveu a nota obituária (e não do defunto autor que confessa e inventa essa loucura literária). A descrição dos momentos finais no âmbito privado, aparece no espaço público. Suportando a doença com *umas filosofias* era um grande otimista diante da dor. Seu último pensamento é sutilmente colocado em xeque com a discreta e astuciosa frase: *Já então delirava...* O paradoxo acentua-se: homem de saber, que deixou tarefas para o amigo, que as executou devidamente e as comunicou em jornal.

Reforçando a dúvida entre a sanidade ou insanidade, essa inquietação estende-se ao outro livro, pois dela dependia o direito de herança do Professor "ignaro". Machadianamente, o influxo de Brás contamina o discurso posterior e faz, literalmente, com que Rubião seja personagem (implícito) do romance anterior. Personagem dos meses de desaparecimento. Na nota do narrador em primeira pessoa (onde Machado se coloca como autor das duas obras) ele diz:

> "Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba. Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. (ASSIS, 1992, vol. I, p. 644)."

Seja propaganda no intróito, seja fusão entre o autor de *Quincas Borba* e o defunto autor, as falas de autoria se confundem nessa nota e expandem o jogo literário. O personagem que liga essas vozes é o mesmo. Tem sua biografia retomada e completada – renovando a imagem de "náufrago da existência". Essa confusão ontológica e autoral une Machado de Assis, Rubião e Brás Cubas em função de *Humanitas*. Nas memórias ignaras do professor o roubo do relógio é mencionado (ele se compara a Santo Agostinho – o que aumenta ainda mais sua força filosófico-paródica).

Para completar, no capítulo XII Rubião recebe um bilhete[43] *assinado* por Brás Cubas – aproximando-os em função do amigo em comum. O jogo dos romances exigiu-lhe uma "continuação". Quincas Borba não estava completo e continuá-lo era uma necessidade machadiana. De Brás Cubas, um novo dado biográfico: a relação epistolográfica com Rubião. Sua importância é capital, pois dará a notícia daquilo que movimenta o enredo seguinte: a herança. Sua atitude o humaniza, a assinatura (entre tantas assinaturas) demonstra suas atitudes e cuidados depois da morte do amigo: o enterro, a notícia de jornal, o bilhete, o compromisso com o pedido... (Claro que Machado não tendo escrito o livro em conjunto com o anterior jamais poderia fazer essa menção; mas é um dado complementar da autobiografia que passa a ser biográfica, contada por um outro, lembrada na memória de outro[44]). Esse bilhete faz do defunto um mero personagem de outro romance e reafirma o fato de o grãozinho de sandice ser uma possibilidade de ressentimento. Assim, a fronteira cemiterial é abolida e vemos um Brás agindo de acordo com as (últimas) vontades e razões do amigo:

> A notícia correra a cidade; o vigário, o farmacêutico da casa, o médico, todos mandaram saber se era verdadeira. O agente do correio que a lera nas folhas, trouxe em mão própria ao Rubião uma carta que viera na mala para ele; podia ser do finado, conquanto a letra do sobrescrito fosse outra. — Então afinal o homem espichou a canela? disse ele, enquanto Rubião abria a carta, corria à assinatura e lia *Brás Cubas*. Era um simples bilhete: "O meu pobre amigo Quincas Borba faleceu ontem em minha casa, onde apareceu há tempos esfrangalhado e sórdido frutos da doença. Antes de morrer pediu-me que lhe escrevesse, que lhe desse particularmente esta notícia, e muitos agradecimentos; que o resto se faria, segundo as praxes do foro" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 653).

[43] Brás Cubas ainda não foi analisado como personagem do livro posterior. Ribeiro (1996) menciona o cruzamento entre os dois e levanta uma dúvida: porque Rubião não o visitou. Do nosso ponto de vista, diríamos que o *professor*, preso ao horizonte criado por Palha e Sofia, "se esqueceu" do amigo em comum.

[44] Em folhetim (1886) não havia o *flash-back* (capítulos 4 a 27). Com as mudanças, o personagem surge na memória de Rubião já no Rio de Janeiro. "Lembrando" o leitor dos dois livros descobre os fatos passados no vazio do livro anterior e tem informações sobre a divertida abertura do testamento.

2.5 O fim da vida – o começo do livro

Além da influência marcante das três figuras sobre o aristocrata, importa perceber que o modo de morrer de cada um revela algo simbólico das amizades. Mostra como Brás Cubas enxergou o outro e a si mesmo confrontando-se na memória e insistindo na recordação do fim de cada um.

Virgília, por não ter morrido e por ser seu grande amor (no plano da coerência interna isso justificaria sua sobrevivência) difere dos outros. Ela está no entremeio, ao passo que o pai abre a biografia e o filósofo a fecha. O defunto autor, um nobre insignificante para a humanidade morreu quase solitário e sem saber ao certo porque vivera tanto: "Personagem e autoanalista, Brás consegue ao mesmo tempo mostrar-se qual foi e qual se vê e foi visto: leviano, satisfeito de sua superioridade e tentado a desfrutá-la [...], enfim o *pandemonium* que é ser homem" (BOSI, 2006, p. 24-25).

Ao voltar, como autor de um romance biográfico parece responder a uma pergunta elementar só possível de ser feita do *Undiscovered Country*: sabe-se exatamente quem é, quando se morre? No caso de Brás Cubas, escrever e morrer são uma forma de responder a isso. Uma vez silenciado recorre inexplicavelmente à pena da galhofa e à tinta da melancolia para se compreender e compreender os outros. Com isso, mostra que sua essência era a mesma de todos os homens: desejos, medos, ilusões, afeições, fraquezas e "fases".

Quando percebe que se reduziu a menos que ser e quando não podia mais fazer nada, ele discursa. Se os mortos vão depressa, os vivos, na solidão do esquecimento, vão mais depressa ainda. Toda vez que o crítico observa esse cadáver moral em decomposição perscruta a necessidade da escrita para dar vida a si próprio e para ser lembrado pelos outros. A morte e a memória, uma constante nos romances posteriores, levam sempre ao mesmo olhar sepulcral: o consolo da saudade de si mesmo.

Nas recordações daqueles que passaram por sua vida o defunto autor ouve ecos discursivos e sente sopros de ventura. Confessando que no fundo queria viver (no delírio!), enquanto fala e escreve vence a grande voluptuosidade do nada e ressuscita literariamente. Na impossibilidade de retornar aos prazeres que só a existência oferece, utiliza sua biografia como suas últimas palavras e acrescenta essas últimas palavras a uma biografia estendida ao sepulcro. Se não teve os cem leitores de Stendhal teve ao menos um crítico, os vermes e Virgília. Na morte, sua maior realização: *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

III – A MORTE TAGARELA

O homem sabe que morre, mas ninguém pode experienciar a ausência de si mesmo. No romance que cheira a sepulcro Brás Cubas faz exatamente isso. Seu olhar retrata e reinventa uma existência passada e a condição mortal. A negatividade absoluta e a gargalhada destronante infundem uma veia relativista e humana sobre um assunto tão complexo e tão íntimo. Dos primórdios à contemporaneidade o tema do decesso é cultivado em vários âmbitos. Autoconhecimento, memória, ritual, insignificância do ser diante do universo e do tempo são algumas das inquietações suscitadas pela ausência de vida. Essa luta é um dos fatores que impulsiona a humanidade. O defunto machadiano funde narrativa autoconsciente e autobiografia extrapolada para acrescentar um capítulo nessa história.

Em um plano individual quando alguém falece é lembrada como um defunto pelas pessoas com as quais conviveu. No caso da literatura, dentre os personagens que carregamos na memória, há essa diferença crucial: o fato de terem morrido ou não. Em um plano diferente, mas com semelhanças, isso se dá com as pessoas de carne e osso que habitam o conjunto de rostos que rememoramos. Saber que elas faleceram altera completamente a forma de recordação e as (ausências de) expectativas.

Partindo desse pressuposto, isso muda radicalmente a interpretação do livro e da compreensão da imagem que ficará para o leitor. Dessa perspectiva, temos: a) seres que morreram – completando o ciclo biográfico; b) os vivos – cuja narrativa parou em algum momento biográfico-vital; c) personagens defuntos – que morreram, mas continuam discursando; d) defuntos personagens – que só se transformaram em homens de papel depois do trespasse. Enfim, um "cemitério literário" e mortos tagarelas compõem a galeria de espectros e homens na memória leitora do mundo.

No discurso machadiano, o defunto autor deixa a realidade e desce para um *Undiscovered Country* qualquer. Nessa condição inexplicada, ele extrai das vivências e da experiência do outro lado conclusões amargas e voluptuosas sobre o ser humano, sobre si mesmo e sobre o gênero. Com isso, escreve o livro da sua vida e faz da sua morte o motivo para um grande romance. Depois do prólogo liminar e da existência reavaliada, traçaremos um caminho de macilentos falantes na história da literatura ocidental até o século XIX e a representação prosaica de Brás Cubas – um cínico tagarela da modernidade.

Nas páginas de sua inventiva viagem à roda de si mesmo essa condição vem estampada no frontispício e isso altera completamente o que o leitor verá ao longo de suas páginas. Faz-se personagem para se observar, "autora" para falar com o expectador vivo,

rememora tudo que poderia ter sido e que não foi e nega acidamente muito do que foi. Lamenta o bem e ri dessa derrota moral para Pandora. De forma não explicada propõe uma narrativa individualista que já não traz os índices dramáticos de um Hamlet e nem mesmo a importância de um Moisés. Como quem não quer livrar-se dos prazeres e das dores, consciente de que a variedade das contingências é inexaurível, revive situações que derivam das próprias contradições. As memórias biográficas de um mortal (como todos) e dotadas de um cinismo peculiar e autoral (que o diferiria!) levam à conclusão: o mais importante da vida de Brás Cubas é o fato de ele estar morto!

O resto é romance.

No plano da representação realista tradicional provoca uma ruptura. Salvo religiões, práticas esotéricas e metafísicas que acreditam na fala e presença de mortos, o trespasse é o maior dos silêncios. Machado de Assis opta por uma subversão artística da lógica para vencer, pela palavra, um evento da natureza e radicalizar a prosa nacional. Mais que integrar-se a uma tradição luciânica, autoconsciente, ou realista, ele dialoga culturalmente, nos planos éticos e estéticos, com os mais diferentes discursos impulsionados pelo eterno fim de tudo aquilo que é vivo. Discursos que advém desde a Antigüidade e que foram transformados em romance pelo *Bruxo do Cosme Velho*.

As mais diversas civilizações recriaram socialmente maneiras de "vencer" a morte. Em linhas gerais, enumeramos as manifestações da seguinte maneira: 1) Supra-sensorial-metafísica: vida após a vida; um sono duradouro seguido de ressurreição; "descida ou subida" para um outro *Espaço* (Hades, Inferno, Paraíso etc.); crença no eterno retorno, na metempsicose, trânsito entre *Espaços*: a Terra, o Céu, um Além etc. 1.1) Há religiões que organizam socialmente as crenças metafísicas; que cultuam aqueles que se foram; a condição de descanso eterno (*in abyssum*[45]); a espera de algo por intermédio de um deus ou de deuses. A metafísica e as crenças, de certa maneira, surgem justamente dessa impossibilidade de alcançar respostas palpáveis para o invisível. Elas ritualizam o invisível. 2) Socialmente temos: eventos funerários – enterros, rituais, túmulos, exumações, locais para guardar os corpos etc. 2.1) Elementos quirográficos e arquitetônicos: biografias, hagiografias, memórias orais, atestados de óbito; lápides, epitáfios, túmulos etc. Relatos dos grandes feitos da humanidade e daqueles que tiveram êxito em qualquer campo vital: líderes, gênios, pensadores, artistas, guerreiros, homens capazes de façanhas etc. 3) Discursivamente: representações artísticas (pinturas, esculturas, danças, músicas etc.); representações literárias

[45] Apocalipse XX, 4-6.

que dão voz a mortos: dramas, diálogos, missas, poemas, histórias orais e escritas; personificação no imaginário coletivo: uma mulher, um homem, um totem, um anjo, um demônio, um esqueleto, um cavaleiro macabro... 3.1) Sagas que comportam elementos supra-sensíveis, metafísicos, religiosos e literários: *Ilíada*, *Odisséia*, *Bhagavad Gita*, *Bíblia Sagrada*, *Alcorão* etc.

Pensando no plano discursivo-literário, embora os planos metafísico e social se imbriquem, os enunciados que determinam o que é real e o que é fantasia dependem muito da crença do indivíduo. Em uma cadeia de relatos do mundo ético, na mobilidade da interpretação histórica e das composições criativas, seja afirmando uma ordem, representando ou negando uma visão, a efabulação extrapola esse campo. As formas literárias geram expressões coerentes e múltiplas de um medo cósmico, uma vontade de continuar a viver, um desejo profundo de dialogar e a curiosidade de saber sobre o silêncio de depois.

Situar Machado de Assis como agente desse processo é nosso objetivo. Considerando a condição do personagem para representar a realidade e a fantasia, o acabamento artístico em sua condição de fenômeno particular e coletivo permitiu uma renovação na história dessa representação. Os retratos sociais de sua época e a pintura de um aristocrata preguiçoso indiciam marcas do século XIX, práticas e relações profundamente ironizadas pelo defunto tagarela. Explicar o Brasil por meio de suas nuances documentais e estilísticas tem sido uma obsessão. Mas considerar a autoria de um defunto cínico e farsista ainda tem sido um entrave.

Uma grande contribuição, nesse sentido, são os estudos sobre romance de Mikhail Bakhtin e a crítica recente que lida com as peculiaridades moventes dos diálogos dos mortos. Essa imagem que assina a obra empresta ares de modernidade e universalidade[46] e permitiu a crítica machadiana ao sistema e ao ser humano. Nossa leitura caracteriza-se por esta representação dentro de uma tradição de mortos falantes e destaca o fato de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, salvo engano, ser o primeiro romance ocidental que tem um defunto como autor. Essa fantasia permitiu interpretar sua época, mas o fato de a obra enunciar-se de um *locus* não localizável possibilita alcançar ainda mais profundamente o que chamamos de realidade (e releitura). Maneira totalmente inusitada de enfoque, esse ser que volta para contar segue uma tradição cultural de dar voz aos mortos, recriando uma prática milenar na história do romance moderno. A ascensão do individualismo na Europa, da prosa no Brasil e o macabro, são difusos literariamente no mesmo campo de enunciação.

[46] Merquior (1982), Rego (1989), Oliveira (1995), Bezerra (2005c), Bosi (2006), são contribuições importantes.

Uma vez que o livro foi escrito em 1880, naturalmente as idéias da década de 1870 permeiam a visada do narrador[47]. Mas no campo da cultura, há vestígios de que o homem cultua a morte há pelo menos dez mil anos[48]. Na literatura, desde a *Odisséia* o tema está presente: tragédias, comédias, filosofia, diálogos literários pagãos (X-IX a.C. à II-III d.C.). Depois, o ocidente se cristianiza e se contamina (século IV-V até XII-XIV): Danças macabras, *Líber vitae*, *Soties* religiosas, *Ars Moriendi*, *A Divina comédia,* peças teatrais de cunho moralista-religioso (como o *Auto do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório*, *Auto da Barca da Glória* de Gil Vicente). No limiar, Rabelais com *Pantagruel e Gargântua* (limiar entre Idade Média e a Modernidade – XV-XVI) e Montaigne. Depois, os modernos, tais como Fénelon, Fontenelle, Diderot etc. e autores do século XIX retrataram a morte discursiva: Chateaubriand, *Mémoires d'autre Tombe*[49]; Alexandre Dumas, *Le mort vont vites* e *Le roman de Violette*; Dostoiévski, com o conto *Bobók* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Exéquias literárias que manifestam a essência e fraquezas humanas por meio da imagem do aniquilamento. Essa trajetória que não se fecha em si mesma, na arte, possibilita "ver" o que acontece do outro lado e transfigura o olhar para a vida:

> É por isso que a morte, ao cabo de toda a aventura humana, continua sendo um revelador particularmente sensível. [...] É preciso passar da morte biológica ou demográfica (do fato material ou bruto da morte) até as produções mais elaboradas, literárias ou estéticas, do sentimento da morte (MUMFORD, 1998, p. 12).

As expressões literárias de dar-se aos vermes dialogam com posturas sociais, concepções ideológicas e científicas e as reelabora com sentimentos (conscientes ou não) das práticas funerárias. A produção artística funciona como um canal ontológico por aqueles que comungam ritos, gestos e significam a perda. Vivenciado na cidade ou no campo, esse fato delineia atitudes e maneiras de lidar com um vazio universal. Desde o ato primordial do enterro, passando pela construção de túmulos até a execução de cerimônias coletivas o fúnebre divisa mentalidades e classes: há uma hierarquia epigráfica na memória do mundo. Os lembrados pela história e a massa anônima dos esquecidos, ao lado das fontes escritas, iconográficas e arqueológicas, os afrescos, as decorações tumulares e os templos[50] assumem um espaço relevante para o trato com o fim.

---

[47] Os textos de Chalhoub (1998, 2003), Cano (1998) e Gledson (1986) são voltados para essa localização.
[48] Vide Coulanges (1995); Bosi (1992); Mumford (1998).
[49] Seu plano era escrever memórias romanceadas para serem publicadas vinte anos depois de sua morte. Porém, por necessidades financeiras ele publicou boa parte delas em vida.
[50] Na dissertação de mestrado (SILVA JR, 2003) tratamos da história das cidades ligada à morte. Mostramos como um dos motivos para a integração entre os seres humanos e fundações urbanas foram os cultos aos mortos.

As representações do além: lápides, retábulos, altares, artefatos etc., até o advento do progresso retratam uma recusa visceral diante do aniquilamento e o desejo de uma continuação. Posteriormente, cada ser descobre sua individualidade no trespasse. Daí representações simbolistas, decadentes e céticas em um tempo em que "Deus está morto" (século XIX). Enfim, cada época traduz tendências profundas do comportamento coletivo perante o acontecimento (ARIÈS, 1977a, p. 117-118). A crença no progresso ainda não garantiu o triunfo nem permitiu decifrar esse enigma que nos devora. Os sistemas, idealistas e materialistas, as religiões, são paliativos e versões o último alento. O discurso, por sua vez, também é uma forma de vencer o finamento, mas essa expressão da derrota propicia a vitória diante do inaceitável para o homem: deixar de ser o que sempre foi. Dessa perspectiva, a diferença entre vida e arte é que a segunda permite que o sepultado fale, ao invés de falarem por ele ou dele. No caso de Brás, isso se extrapola: o defunto torna-se autor. Igualmente, há grupos que crêem na fala dos espíritos (questão que não trataremos aqui, pois não há consenso empírico ou metafísico). Mas, na arte, o finado cria uma experiência *post mortem* e distende a existência na necrópole: "E se o movimento é vida e a inércia, morte, podemos dizer que há nele uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada, gozando até com lucidez a própria agonia" (MEYER, 1986, p. 195).

Sem omitir as óticas variadas, os autores analisados neste momento são: Homero, Luciano, Rabelais; a imagem da morte na modernidade, Dostoiévski e Machado de Assis. Nesse pequeno espaço, "no qual homens e idéias, separados por séculos se chocam na superfície do diálogo (BAKHTIN, 2002b, p. 116)" transparecem elementos para a análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Esse romance de um morto que luta por vencer o silêncio aponta para a ânsia de estar na memória do mundo. Com suas recordações subterrâneas e esboços de uma trapaça que o finamento não permite, a morte "hipocondríaca" que ameaça e lembra que tudo perece, prenuncia sua face galhofeira. Essa segunda existência recorda a efemeridade e confronta o silêncio inaceitável que surge depois do fim. Povo e autores criaram mortos tagarelas. Machado de Assis, um gênio na periferia da literatura ocidental, escreveu com rabugens de pessimismo e criou um defunto autor "que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 512).

3.1 Odisséia – O Canto da Descida

Na *Odisséia* de Homero discutiremos o posicionamento de Odisseu perante a representação épica da "noite compacta que esconde homens desditos". Nesse poema narrativo, vários heróis da *Ilíada* já faleceram. Mudança radical diante da luta fatal em que matar e falecer em combate era motivo de orgulho e profissão de fé.

Apesar do grande número de obras da Antigüidade[51] que discutem o tema, nos concentraremos no Canto XI. Motivador dos *Diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata e espelho para discussões em Rabelais, o poema híbrido retrata heróis e defuntos conversando. Rompendo com a magnitude dessas figuras no poema épico anterior o valor do trespasse altera-se: passamos a ter seres cadavéricos e miseráveis em cena. Tudo isso descrito pelo astucioso e mentiroso personagem que desceu ao Hades. Seu possível embuste e peripécias nimiamente explicadas são referências para *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Considerando a oralidade, o valor sagrado e arcaico, os elementos históricos, o retrato da decadência grega no século VIII a.C. e a imagem (sobreposta do oral e do escrito) a *Odisséia* sobreviveu como um imenso poema narrativo. Como nos mostra Bakhtin (2002c, p. 397-429) ele foi uma forma de preservação do passado (oralizado). Com valor semelhante ao das profecias, continha uma aura religiosa e elementos da história nacional dos primeiros Áticos. Mas, cada vez que o Aedo ou o Rapsodo performava[52], ou entoava os cantos, heroificavam os nobres presentes.

Homero, por sua vez, ao transpassar para o discurso escrito teria inserido elementos sociais do século IX-VIII a.C. que podem ser aferidos nos eventos sociais, nas regras de civilidade (*civitas*), na linguagem etc. Certamente impôs seu estilo e opções imagéticas no que ficou para a posteridade. Portanto, é preciso ler o épico em vários planos: 1) Uma expressão oral arcaica impregnada de marcas divinas e verdades para a sociedade. 2) Um sistema específico de preservação da memória e da religião que se estendia ao social. 3) Texto escrito coletada e transformado por aquele que a colocou no papel e que atendia às necessidades de certa casta e pensava como homem do seu tempo. 4) E ainda, dentro de uma longa tradição aristotélico-cristã, que nega sua origem religiosa, o texto passa a ser entendido como expressão literária (mítica) que conjuga marcas de oralidade e de escrita. Essa composição em

---

[51] *Fedro, Fédon, A república* (Platão); *Eneida* (Virgílio), dentre outros.

[52] A distinção básica entre ambos é a seguinte: o Aedo performava, ou seja, cantava, dançava e interpretava aquilo que recitava; o Rapsodo, por sua vez, recitava (às vezes acompanhado de instrumentos musicais). Em língua portuguesa, muitas vezes, não há distinção entre os termos. Mas a tradução mais ideal do termo *lugosi* (Gr.) seria performar, ao invés de falar – como é corrente nas traduções brasileiras.

versos, congrega elementos-base para a prosa ocidental: tem um enredo, um "narrador" (na figura do Aedo ou Rapsodo), personagens (principais e secundários), espaços definidos, tempo (épico) – com pequena variação para o tempo dos eventos e dos diálogos. No caso específico da *Odisséia* temos uma história biográfica, parte da vida de um herói voltando para casa depois da guerra de Tróia.

A *Ilíada* diferencia-se por não se concentrar dessa forma[53] em um único homem, mas por destacar o espaço da guerra (colocando em prática o sentido forte da *areté*[54]). O ponto de vista épico condensa diversos heróis para mostrar a ordem abalada e os "fastígios" do passado. Nos dois poemas, há um princípio enformador, acima de questões hierárquico-sociais que organiza formalmente os diversos níveis lingüístico-culturais. A "autoria homérica" permitiu, ainda hoje, uma espécie de prazer e *belo* estéticos devido à "cuidadosa elaboração dos episódios, a invenção de caracteres e a variedade estilística" (SCHÜLER, 2007, p. 10). Como o Aedo tinha liberdade para criar durante a performance, mais liberdade teve o poeta que cobriu em pergaminho essa versão "definitiva". Por mais que saibamos que o individualismo na epopéia seja irrisório, é inegável a diferença entre os dois poemas. A primeira concentra-se nos generais e não distingue nenhum deles. A segunda, desde o nome, concentra-se exclusivamente em Odisseu e sua atribulada volta para casa.

O contexto da guerra e do retorno mostra a crise de uma soberania e o fim do reino micênico. Conseqüentemente, o desmoronamento do sistema palaciano e o surgimento de um período de desordem com choques violentos entre forças opostas em busca de equilíbrio. De Micenas a Homero as transformações são bem marcadas e a decadência é ressaltada. Os reinos descritos, cuja vida urbana era organizada em torno do palácio, retratam uma realidade que deixava de concentrar valores e poderes na figura de um único rei. Nesse estado aristocrático o tirano é despojado de seus privilégios e sua figura muda de natureza. A supremacia de Agamênon, por exemplo, limita-se ao domínio de uma campanha feita com um grupo de nobres. O herói da narrativa oral aparece adequando-se às exigências do século VIII a.C. com um "Estado" e o corpo social com elementos heterogêneos. Do conflito, surge a exaltação dos valores guerreiros. Da concorrência pela honra, glória e rivalidade, as marcas de um mundo aristocrático se associam ao sentimento de dependência, uma exigência de unidade e de unificação sociais (VERNANT, 2000, p. 38).

---

[53] Para alguns estudiosos seria até mesmo uma compilação, pelo caráter nuclear de cada evento.

[54] O conceito se liga ao ideal de Beleza (grega) e abrange um conjunto de valores que incluem a moral, o intelecto, o físico e o prático. Da confluência entre Beleza e Moral, ética e estética, surge a concepção de herói da Antigüidade Clássica. Épico ou trágico, em contextos diferenciados, ele reuniria um conjunto de valores que abarcariam a totalidade do humano em sua excelência – objetivo fundamental da educação.

O herói épico encontra-se atado a um sentido ético que paira sobre o universo lendário grego. Sentido forjado pelas suas façanhas individuais, suas proezas e superioridade. Enfurecido pelas batalhas, dominado pela paixão das ações brilhantes, sempre conduzido e inspirado por um deus, esse sentido ético amplia-se na sociedade e é a base para a criação artística em que a ordem do destino humano, aliada ao âmbito da universalidade, não impedia que o herói surgisse de maneira concreta: "Sua existência está em íntima conexão com o mundo exterior, pela coerência do pensamento e da ação" (JAEGER, 1999, p. 57). Afirmando características desse universo cada poema tem sua variante. As intervenções divinas nas epopéias são bem diferentes. Na *Ilíada*, a Guerra provoca um estado de conflito no Olimpo e coloca os deuses em uma situação delicada já que os povos em combate acreditam na mesma justiça divina. Jaeger assinala o esforço do poeta em manter "a lealdade mútua dos deuses, a unidade do seu poder e a estabilidade do seu reino divino" (*Idem*, p. 55) nas manifestações ligadas à vida e à morte. Na *Odisséia*, há uma concepção mais sistemática do governo divino. O espiritual é mais vigoroso e a consciência filosófica altiva remete-se aos destinos, os sofrimentos e as culpas humanas. Enquanto na primeira epopéia os deuses estão voltados para o embate, como se estivessem diante de um tabuleiro. Na segunda, estão todos olhando para Odisseu. O protegem, o atacam, o amam e o odeiam. Intervêm no curso de sua viagem, discutem sobre ele no Olimpo, convivem com ele nas Ilhas e no mar. Uma verdadeira campanha para conduzir ou impedir a sua volta é traçada entre os deuses.

Para o homem pré-homérico a vida estava irmanada com a morte e havia uma religião telúrica. Isso está mais presente na *Ilíada* – como, por exemplo, no enterro de Pátroclo em que se fala de sacrifícios humanos em honras ao herói. Os corpos perecem e são estraçalhados, há pausas para imolações e cremações, mas em nenhum momento o sucumbir é questionado. A morte pode ser utilizada para vingança, como Aquiles o faz ao arrastar o corpo de Heitor que havia matado seu primo (Pátroclo). Impedir de enterrá-lo é condenar sua alma a vagar. Mas devolve o cadáver depois das súplicas religiosas e paternais de Príamo. Na *Ilíada* o trespasse é assistido pelos vivos e liga-se ao culto da terra e dos mortos. Nesse caso, acreditavam que os enterros durante a guerra aumentariam misteriosamente a proteção.

No episódio da ida ao Hades a mudança no tratamento da questão se difere consideravelmente do poema anterior: "esse pensamento se exprime na convicção de que o homem sobrevive à sua morte, mas não como força vital permanente, e sim por uma espécie de conversão da existência viva em um ser de sopro e sombra" (OTTO, 2005, p. 127). Porém, aquele que chega à mansão macabra continua com um nome e é considerado o mesmo que era anteriormente (após a libação com sangue). Nessa concepção o homem tem dupla existência:

uma forma visível e outra invisível – como se a *psikhé* fosse um outro-eu: *"Ainsi donc, un second mort vit en lui, qui n'agit pas que pendant le sommeil. Que les actions accomplies en rêve soient des actions réeles et non de pure imaginations, c'est qu'Homère croi encore fermement*" (ROHDE, 1952, p. 06).

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 Tirésias. O sentido da ação é 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 o sol não brilha, ele faz sacrifícios, 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. Condenadas a vagarem nos arredores, nesse grupo se encontra 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 devemos considerar os cantos IX-X-XI-XII. Neles, o próprio herói conta suas aventuras. Nesse sentido, há uma passagem autobiográfica (em primeira pessoa) dentro do poema. Embora o tempo e a voz narrativa permaneçam quase inalterados, há um inegável jogo: enquanto o aedo-personagem Demódoco e os nobres Feácios ouvem o estrangeiro desconhecido, o leitor sabe que são aventuras da própria *Odisséia* e a representação da primeira vez em que elas foram contadas – por um Herói e não por uma divindade[55]. Nesse jogo, os tempos dos acontecimentos e da narrativa se sobrepõem sutilmente. Essa imagem dentro do poema, do herói relatando (recriando?) os fatos individualiza essa passagem levando sua característica híbrida às últimas conseqüências.

Se nos pautarmos pelo diálogo platônico *Íon*, teremos um problema ainda mais complexo: a versão de Odisseu teria de ser apreendida pelos deuses para que ela depois continuasse sendo performada e recitada pelos poetas que seguiam de corte em corte inspirados pelas vozes divinas. Nesse sentido, temos rupturas estilísticas e criativas, pois a passagem da descida conota uma vocação transfiguradora plena de fantasia (sem perder a religiosidade) com prenúncios de subjetividade. No plano do enunciado isso gera

[55] Platão discute em *Íon* a capacidade performática dos Aedos, questionando se eles detinham mesmo uma qualidade ou se não eram apenas títeres nas mãos das Musas. Odisseu subverte isso, pois experienciou os fatos e não precisa das Musas para contar a "epopéia de si mesmo".

desdobramentos interessantes: Odisseu ouvia e elogiava alguém que contava eventos vividos por ele. Por mais que o poema mantenha uma constante presentificação, nesse momento, há uma ruptura: se o Aedo é aquele que revela os fatos do passado, ele não é capaz de contar os eventos mais recentes do marinheiro (pois a epopéia ainda não acabou para ser narrada!). Somente naquele momento contingencial passagens da viagem para casa são relatadas por ele. Acostumado a disfarçar e a mentir ele é um herói e autor de aventuras inéditas no campo da épica. O mais interessante é que somente depois que ele as conta, e nenhum deus havia revelado, puderam ser escritas por Homero.

Os contratempos na Ilha de Circe, no Hades e na sua quase chegada à Ítaca (não fosse o cochilo demasiado humano) passam a fazer parte "do mito" e conseqüentemente da epopéia. Enfim, já não é mais o divino que se manifesta, mas o próprio homem (personagem). Isso confirma a recriação na composição e mostra uma epopéia mais aberta e menos fadada às limitações do gênero sério.

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. Além da capacidade de significar e "distrair", suas características narrativas, o ato de contar uma história com determinados tipos e elementos humanos e, principalmente, a concentração do foco em um só personagem permitem uma análise cuidadosa e comparativa.

Nesse caso, o canto XI é o ponto de partida para as figurações escritas de mortos que falam. Como uma das referências para diálogos posteriores e com figurações que nos permitem aproximar da prosa moderna os homens convivem com acontecimentos que os humanizam. Os marinheiros, guerreiros e nobres não hesitam em serem frágeis, covardes, transformados em porcos e mortos por causa de "erro". Do ponto de vista sepulcral só há um ser superior: aquele que volta do reino subterrâneo para contar.

Na descida, muitas figuras hierarquicamente importantes, maiores e mais dignas de lembrança, estão mortas. Dessa perspectiva, organizamos os personagens guerreiros pelo conjunto de suas ações e seu ocaso: a) aqueles que morreram em batalhas: Aquiles, Heitor, Pátroclo etc.; b) aqueles que morrem na volta para casa: Ájax *Furioso*, Ájax, Diomedes e Agamênon – esse último conseguiu voltar, mas foi assassinado pela mulher e o amante na sua chegada; isso ocorreu dentro de um tempo razoável a tempo de conversar e aconselhar para os

perigos da volta; c) sobreviventes ("fracos"): Menelau, Nestor etc. d) Odisseu: aquele que volta para casa e é lembrado por isso.

Sem nos aprofundarmos nas especificidades poéticas de cada grupo e nas narrativas de volta para casa que se perderam, diríamos que Odisseu que está na protogênese do romance de aventuras: ele padece o tempo todo, suas ações são um conjunto de peripécias, tem inúmeros problemas e, no ápice de seu sofrimento, fica sozinho (BAKHTIN, 2003). Lançado de evento em evento no final ocorre uma espécie de "redenção" e conseqüente resolução dos problemas. No âmago daqueles que habitam o Hades morrer é uma "derrota" lamentável. Se antes, na *Ilíada*, todos estavam orgulhosos porque seriam imortais, nesse momento, são sombras carpideiras dos próprios funerais. Silenciados, só têm voz quando se aproximam do sangue imolado (pois passaram pelo rio do Esquecimento). Nesse *locus asperus*, coexistem heróis, o marinheiro fraco não enterrado, a mãe saudosa, os seres sagrados, semideuses e aqueles que pertencem às grandes genealogias...

Luciano fará seus diálogos, ironizando os nobres, os vaidosos, os nobres etc. de Homero. Além do sarcasmo diante de alguns rituais gregos ele recupera uma fantasmagoria macabra. Brás Cubas, por sua vez está sozinho. Sua única companhia são os seres lembrados que lhe provocam a respondibilidade e o fiel leitor de quem espera uma resposta. Sua fantasmagoria é desoladora porque não há ninguém para o diálogo que não esteja dentro de sua expressão. A única via de acesso é a memória póstuma transformada em autoria. O herói épico que conta uma história precisa estar vivo para contá-la. Os cínicos de Luciano não retornam. Machado dá um salto inventivo e deixa que um defunto secularizado, sem as regras do gênero e da crença no Hades ou em um Paraíso, organize os fatos. O ponto de contato entre o defunto e Odisseu é o fato de ambos serem personagens deles mesmos e perpetuarem a própria memória a partir de uma experiência sem testemunhas e nimiamente inexplicada.

Entre as passagens mais relevantes, possíveis acréscimos (posteriores) e discrepâncias no desenho do Hades, importa dizer que na *Odisséia* a promessa de culto e enterro ainda está muito presente. Na volta para casa os penitentes que não foram enterrados vagam em um entre-lugar. Uma visão de mundo faz desse fato uma fronteira entre duas concepções de mundo. Temos resquícios de práticas arcaicas e a idéia de punição, evidenciando o afastamento contínuo do olhar sagrado para o olhar racional[56]. Mas no caso específico de Odisseu, cujo *Destino* possibilitou a volta para casa e a astúcia vencia

[56] Certamente essa imagem punitiva "inspirou" o inferno cristão. Na própria Grécia não havia um consenso sobre essa representação. Heródoto, por exemplo, descreve os Campos Elísios como lugar de justiça e benesses.

adversidades[57] sua imagem é renovadora: seu travestimento como mendigo, sua fraqueza quando dorme, sua irreverência diante do Ciclope, seus testes mirabolantes no palácio para descobrir os amigos e os traidores e o medo no Hades fazem dele um herói sem nenhum caráter. Isso, inclusive, será louvado como um proto-cinismo. Mesmo que ele não tenha deixado de lado uma violência de classe que o permitia matar e apoderar-se de tesouros em seu benefício e tenha promovido uma grande banalização do assassinato com a carnificina ocasionada por ele e seu filho contra os pretendentes de Penélope.

Diferente de todos os outros heróis pelas ações astuciosas, apesar de usar a força quando necessário, desde o princípio ele aparece predisposto ao disfarce. Quando a guerra foi anunciada ele se finge de louco para não ser obrigado a participar, mas é descoberto quando colocam seu filho na frente de um arado. Essa característica, já destacada na *Ilíada*, acentua-se na outra epopéia, fazendo dele um herói peculiar: caracterizado pela burla, pela enganação e até mesmo pelo riso divertido (como no episódio do Ciclope) é um herói paradoxal, apesar de se posicionar sempre como líder, nobre e superior. Sem deixar de querer figurar nas memórias, ele é "versátil e polimorfo" e assim será lembrado: marinheiro, estrategista, guerreiro, mendigo, orador, aedo, viajante, estrangeiro, rei, pai, filho, marido, amante, cavalheiro. Tem os mais diferentes sentimentos que o qualificam: astucioso, embusteiro, saudoso, melancólico, implacável, vaidoso, dorminhoco (nas horas erradas), mentiroso, desconfiado, curioso (quer ver e vivenciar tudo que lhe aparece)[58]. Por esses e outros motivos Odisseu é tão valorizado pelos cínicos gregos, romanos e por Rabelais.

Considerando a liberdade de criação não é difícil imaginar que houve intenção, por parte de Homero, de reforçar essa personalidade polimorfa com doses de humor e melancolia. Há um respaldo para essa leitura nas notícias de textos risíveis, tais como *Margites*, um poema cômico a respeito de um herói trapalhão (que lembra Odisseu) e *Batrachomyomachya* uma paródia da *Ilíada* narrando de forma burlesca e imaginativa[59] um conflito entre rãs e ratos. Os poemas épicos guardam as marcas de uma classe dominante e de um gênero sério,

[57] Agamênon consegue voltar, mas é assassinado pela esposa e o amante. Isso significa que ele voltou bem antes de Odisseu, a tempo de estar no Hades no momento de sua "visita". Menelau teve destino mais ameno. Volta para casa, envelhece e antes de morrer é convidado pelos deuses a habitar os Campos Elísios ainda vivo.

[58] Vide Adorno e Horkheimer – *Dialética do esclarecimento* (1985). Vislumbramos o protótipo do romance biográfico e outros pontos fecundos tratados pelos autores: o "medo de perder o eu"; o "temor da morte"; a "resolução de problemas acionalmente" e a vontade de "conhecer tudo". (vide "O conceito de esclarecimento" p. 19-52, Canto das sereias) e o Excurso I – Ulisses ou Mito e Esclarecimento, p. 53-80).

[59] Outra referência: Hiponax (séc. VI a.C.), poeta lírico que focalizava questões contingentes e populares por meio de vitupérios e humor mordaz (Aristóteles). Importante para a comédia é considerado precursor dos mimos e era conhecido por Luciano de Samósata.

mas nem por isso os gregos deixam de mencionar as fraquezas humanas (falha de caráter[60]). Por exemplo, a cólera de Aquiles contra Heitor é justificada epicamente pela dignidade do herói. Mas sua "bondade" aparece no momento em que Príamo implora o corpo do filho. Outro exemplo: as lágrimas de Odisseu, quando ouve o Aedo contar as agruras de Tróia. Se na guerra ele era altivo, na volta para casa ele comete erros e na memória dos fatos ele é emotivo e humano. Contrariando Aristóteles, a descida ao Hades e seu "panteão macabro" congrega figuras históricas, religiosas e transforma "homens superiores" em seres comuns, decrépitos e deploráveis.

Idéia corrente em outras narrativas *míticas* tiveram entrada e saída livre do Hades: Hércules, Enéias, Alceste, Orfeu, Eurídice, Castor e Pólux, Perséfone etc. Isso demonstra a ligação da cultura grega com o lugar para onde se vai depois do fim. A consciência da fragilidade, a necessidade de enunciar versões do além, a percepção da realidade regida por divindades e o caráter oral permitiam a distensão e variação temporais. Com a ascensão da escrita, a partir do século IX-VIII a. C. as epopéias escritas começam a consolidar as noções de democracia, liberdade e autonomia do indivíduo. Essa autonomia certamente estendeu-se à literatura e isso pode ser comprovado pela necessidade do estilo homérico de detalhar e concluir cada caso mencionado[61].

Para Bakhtin (2002c) o século VIII já evidencia a destruição da distância épica absoluta, ou seja, o sagrado cedia cada vez mais espaço ao profano no sentido de que a experiência humana substituiria as lendas. Mesmo que a força religiosa ainda estivesse presente, Odisseu divide suas ações amparado pelos deuses, semi-deuses e mortos. A falha de caráter é uma predisposição estilizada à mudança: o episódio do Cavalo de Tróia, ainda na Ilíada (astúcia individual); o confronto com o Ciclope (adoção de um nome falso, "Ninguém", e a brincadeira que quase põe tudo a perder); o travestimento (como mendigo) para analisar a situação e a confiança dos seus; o hábito de não revelar-se de saída – episódios na Ilha dos Feácios e na volta para Ítaca. Nesse caso, em uma leitura difusa da *Odisséia*, a verdade grega dilui-se na decadência democrática e a nobreza dos heróis confronta-se com o macabro. A necessidade de sobreviver, marca o início de um longo processo de construção da alteridade na figura de um proto-autor que "assina" a obra, mas que deixa o personagem falar e criar.

---

[60] Para a distinção entre idéia e caráter vide capítulo VI da *Poética* (1999). A primeira, trata daquilo que o personagem diz manifestando seu pensamento. O segundo trata das ações e liga-se àquilo que se manifesta de tal forma que permite ao expectador definir as características de cada herói. O caráter é constituído a partir de suas ações, do que ele diz (de si mesmo) e do que é dito sobre ele – pela tradição.

[61] Embora façamos uma leitura diferente de Auerbach (2001) vários pontos de sua interpretação foram assimilados. Schüler (2007) concebe o poema a partir da tradição de Goethe e Schiller e aponta elementos de tensão e subjetividade. Lukács (1965) também define a Epopéia como protogênese do romance (1965).

Mesmo sendo complexa uma leitura comparativa da *Odisséia* com gêneros modernos, tendo em vista que o dialogismo se dá entre consciências e no poema épico os personagens estão fadados a uma engrenagem monológica sem intercomplementação de sujeitos falantes, ainda assim, por meio das ações de Odisseu e a escrita de Homero podemos enxergar: 1) o caráter personalista (individualizado) que se concentra em um Herói. Sua vida e os detalhes do seu caráter, pertencentes a um grupo em determinado lugar e tempo, com contornos diferenciados. 2) o diálogo existe, mas em um grau de suma complexidade: percebe-se uma subversão no momento em que ele é autoral e não mais pertencente aos mais variados aedos que prestavam serviços mnemônicos. 3) não é possível constatar/comprovar historicamente se a *Odisséia* oral tinha exatamente essa peculiaridade: os personagens com falas e revelações pessoais. Assim, todo enunciado, por mais que tenha uma ambição à univocidade e à pureza ideológica é um discurso ligado a expectativas: "O homem não tem território interior soberano, está todo e sempre na fronteira; olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos ou com os olhos do outro*" (BAKHTIN, 2003, p. 341).

Na *Odisséia*, defuntos falam (pela memória de um personagem). Esse jogo entre astúcia e épica constrói-se da seguinte forma: no Canto VIII, O Aedo Demódoco, canta a *Ilíada* (vv. 72-82). Odisseu se entrega às lágrimas e chama a atenção de Alcínoo (vv. 92-95). Depois de práticas sociais como jogos esportivos e a dança, excelência dos Feácios (vv. 100-240), Demódoco encena com um grupo de músicos e bailarinas a história de um triângulo amoroso composto por Ares, Afrodite e Hefesto (v. 268-367). Uma troca de elogios nobres se segue. Inclusive o forasteiro melancólico elogia o Aedo (projeção de Homero?) e pede mais detalhes (sem se revelar) sobre a guerra.

No regresso para casa ele é ouvinte, personagem e autor simultaneamente. Há passagens que o destacam (como o episódio do cavalo; vv 486-498). Depois, a pedidos, ouve passagens da guerra de Tróia (498-521) e se emociona novamente. O Rei dos Feácios pede que o canto pare porque fazia o hóspede triste. Em seguida se apresenta e explica o motivo de suas lágrimas (fim do Canto VIII). A partir do Canto IX ele toma a fala e narra os infortúnios que o levaram até a Ilha. A narrativa, por parte da voz épica, só é retomada no Canto XIII. Além das desventuras, no canto XI, o diálogo entre mortos e apenas *um* vivo é o contrário do que ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas* em que *um* defunto dialoga com leitores e ouvintes e personagens (no caso de Virgília) vivos.

No *reino sem risos* o adivinho lhe dará as coordenadas para a volta. Orientações frustradas pela "desmedida" de seus companheiros durante seu sono à porta de Ítaca. Fragilidades dele e dos marinheiros que o levaram à Ilha dos Feácios. Nessa rememoração

embora coexistam índices épicos, homens e heróis estão conscientes de que morrem. As palavras de Aquiles marcam o tom do canto:

> Não conheço homem mais sortudo, nem antes nem depois.
> Vivo, nós te tributávamos honras devidas a deuses. E
> Agora te encontro aqui como rei dos que passaram pela
> Terra. Não te queixes! Quem poderia ambicionar sorte
> Mais alta?' A resposta dele não se fez espera: 'Não
> Tentes embelezar a morte na minha presença, meu
> Atilado Odisseu. *Preferiria como cabra de eito trabalhar*
> *Para outro, um pobretão, a ser rei desse povo de mortos*'.
> (HOMERO, 2007, p. 205) [grifo nosso].

Nessa passagem, o primoroso combatente confessa o apego à vida e que seria melhor ser um servo e sentir o calor do sol a ser um guerreiro defunto – palavras muito diferentes do herói antes de partir para a guerra de Tróia. Quase todos aqueles que dialogam com Odisseu também lamentam essa derrota. Por outro lado, há um dado interessante: aqueles que faleceram sem saber notícias dos seus, as pedem humanamente para o interlocutor dos dois mundos. No encontro com sua mãe, ele obtém informações que desconhecia sobre a terra natal, impossíveis de saber enquanto viajava pelos mares dos vivos. O mesmo acontece no encontro com Tirésias que conhecedor do passado e do futuro indica-lhe o caminho e os cuidados na volta. Com isso, a epopéia realiza tramas comunicativas entre vivos e não-vivos: trocas de revelações, de elogios, de sentimentos. Além do macabro, o contingente transcende o destino heróico: as dores dos falecidos ao se saberem mortos e a angústia transumana por não poderem se tocar (a mãe e Agamênon lamentam). O personagem angustia-se, sente medo e deixa repentinamente a Campina dos asfódelos. No Reino da Morte, saber tudo significava saber-se morto.

As práticas fúnebres dos gregos, as promessas de imolações, as libações para falar com aqueles que não passam de sombras mostram a crença na restituição de um sopro de vida. Ao beberem sangue, parte dos corpos dilacerados eram re-formados e a memória devolvida. Elpenor, o marinheiro mais novo e mais fraco que caiu e quebrou o pescoço na Ilha de Circe e que foi abandonado pela frota pede para ser enterrado porque está vagando – o ciclo lógico da existência estava incompleto: ser cultuado pela memória de alguém (COULANGES, 1995). O exemplo da importância desse fato reside na versão de Antígona de Sófocles e sua luta obstinada para enterrar o cadáver do irmão ou no já mencionado pedido de devolução do cadáver de Heitor por Príamo. No começo do canto XII ao deixar o Hades a primeira coisa que os marinheiros fazem: voltam à Ilha de Circe conforme prometido. Mais uma vez o nó entre fatos contingentes e o diálogo épico-sepulcral ressalta-se: pessoas

falecidas durante a guerra (os Heróis) e durante a viagem (a mãe em Ítaca, o General enganado) aparecem para dialogar, informar, pedir, advertir, chorar...

Nesse canto várias histórias (*mitos*) que têm como desfecho o dilaceramento trágico de um dos personagens são contadas. Por exemplo, Aquiles e Agamênon[62]. Há narrativas "exemplares" de grandes sentimentos maternais (Epicasta, Antíope, Alcmena etc.) enobrecendo sua mãe que afirma ter perecido de saudade. Recordações de eventos pessoais se estendem para o outro lado, como, por exemplo, o ressentimento de Ájax pela traição de Odisseu na disputa pelas armas de Aquiles. Além disso, as mais famosas histórias gregas e seres *dignos* da lembrança épica fulguram: Édipo, Anfion e Neleu; Héracles (que já havia visitado o Hades para buscar Cérbero) e as diversas esposas dos guerreiros.

Embora haja contradições e os heróis se posicionarem nobremente, a força que avilta é maior. Os desejos de abraçar a mãe, de saber notícias de Telêmaco, de ser abraçado por Agamênon são frustrados pela perda da *Psikhé*[63]. O extermínio individual transparece de forma nua e crua: esqueléticas cabeças, seres sedentos por sangue, tendões que soltam a carne e ossos que expiram (sob a lei que rege os mortais). O Hades é uma "morada de finados descerebrados, fantasmas de mortais cansados de viver" (HOMERO, 2007, VOL. II, p. 205) e durante o canto Odisseu confessa medo. A princípio, dos finados comuns:

> [...] Jorra o negro sangue. Procedentes do Érebo
> congregam-se, em grupos, as psiques de finados:
> noivas, moços, ancião castigados pela vida,
> virgens viçosas, afligidas por dores novas, exércitos
> de feridos por bronze guerreiro, favoritos de Ares,
> ainda em suas armaduras machadas de sangue.
> Multidões, de todos os lados, atropelavam-se em
> torno da fossa. O alarido deixou-me pálido
> de medo. Exortei os meus a queimarem as vítimas
> estendidas no chão, abatidas e esfoladas com ferro
> cruel, erguendo mãos súplices aos deuses: Hades,
> o poderoso, e Perséfone, a assombrosa. Eu próprio,
> empunhando ameaçador da espada afiada, impedia
> vigilante que as esqueléticas cabeças dos mortos
> provassem do sangue antes de interrogar Tirésias
> (HOMERO, 2007, p. 181).

A distância épica altera-se pela condição mortal dos heróis e pela presença de um personagem que conta a própria história. O confronto entre a grandeza e sua pequenez diante

---

[62] Ele o aconselha a chegar disfarçado, para não ser traído por sua esposa. O astucioso Rei não só o faz, como testa todos os seus amigos e empregados antes de revelar-se e matar os traidores. A descida torna-se uma fonte de informações sobre a volta, nos mais diversos âmbitos, e isso o manterá vivo.

[63] Para os gregos, era o princípio que mantinha vivos e unidos corpo e mente, entendidos como uma única categoria. Para eles, a *Psykhé* abandonava as pessoas nos momentos de inconsciência, ou no instante de morte, e era conduzida por Hermes para o palácio de Hades (Canto XXIV). Esse vulto, imagem imaterial, com as características do vivo, também traz características do cadáver – macabro, macilento e ameaçador.

do fato. Isso permite a descrição bela e pulsante dos elementos da morte como um lugar e um deus ao mesmo tempo: o Hades. O escatológico e o fúnebre são detalhadamente trazidos para o ouvinte (leitor). Um universo sombrio e suplicante descreve o movimento em volta do sangue e a postura desconcertada de um herói fora do lugar para atos elevados. Ainda que as contradições surjam no âmbito encomiástico, os grandes homens lamentam a condição finada e um Canto de beleza e lamento pela perda do bem mais precioso modifica os seres da *Ilíada*. Já não são os mesmos da *Odisséia*, pois agora sentem a morte. No plano cultural a luta de Odisseu para voltar para casa e os lamentos dos esqueletos confirmam a alegria da vida para os gregos. Depois dos diálogos narrado uma gritaria ocorre e a iminência de Perséfone enviar uma Górgona leva a fugir rapidamente[64].

Na enumeração constante de lutas e paixões, palácios e banquetes, elogios e louvações (AUERBACH, 2001) os sentimentos comuns irrompem no Canto XI. Se no plano dos vivos, o realismo faz com que ele "seja o mesmo" quando volta para casa, no Hades, além dos corpos dilacerados e lúgubres, ele sente medo. Uma vez que o poema era condicionado por uma intenção religiosa e uma "exigência de verdade histórica" (*Idem*, 2001, p. 11) a descida provoca uma ruptura com o universo épico e humaniza os personagens com a representação dos lamentos e o quadro de horror. Aquele que tem um conhecimento que ultrapassa sua astúcia dialoga com heróis e seres humanos padecendo no Hades e conclui que a morte gera insatisfação e tristeza para todos.

O canto XI é a única passagem das duas epopéias que substitui inteiramente o altivo pelo misérrimo. Estar travestido de mendigo é apenas disfarce. Aquiles e Agamênon, tão gloriosos na Guerra são resquícios de corpos comidos pelos vermes, sombras esquecidas de si mesmas e de suas grandezas. O ardiloso Odisseu parte porque ama a vida e pálido de medo teme a morte. Brás Cubas teme apenas o esquecimento. Ama o passado e os ardis que o romance possibilita. Sua voz autoral perdura do *Undiscovered Country* sob a imagem temerosa do fim. A façanha da morte adiada possibilita novas representações e novos âmbitos da linguagem e do tempo. Odisseu e Brás Cubas se equivalem por contarem suas vidas para uma platéia admirada e pronta para ser enganada.

---

[64] Em *A morte nos olhos* (1991) Vernant toma o mito da *Gorgóne* para ilustrar o processo de figuração do outro na Grécia Antiga. A temível criatura, que transformava em pedra quem ousasse olhá-la nos olhos, constitui-se o Outro absoluto, como na morte, e funde o belo e o feio, o celeste e o infernal. Essa mistura é uma afronta à organização da vida, daí sua íntima relação com o sombrio, com o sonho e com a morte temida na *Odisséia*.

3.2 Diálogos Cínicos dos Mortos

Os *Diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata trazem personagens homéricos para o universo de seu *Hades* romanizado. Figuras sombrias e esqueléticas mortas da *Ilíada*, da *Odisséia*, do imaginário grego e romano, são motes para as sátiras. O Diálogo contado (astuciosamente) é parodiado. Com o intuito de desfigurar as epopéias (com sua grandeza e distanciamento) discute os fatos da Roma de sua época. Odisseu, do alto de sua posição social, volta para enterrar Elpenor, é reconhecido por um cão, prega peças e cultiva o riso – isso reafirma um *ethos* profundo e humano que explica o respeito por sua figura por parte dos cínicos. O Astucioso nunca é ironizado diretamente. Seu nome é lembrado por Luciano no diálogo XXIII em que Ájax e Agamêmnon discutem sobre a disputa das armas de Aquiles (Canto XI, vv. 543-567):

> Agamêmnon: ? Ájax, se foi depois de um acesso de raiva que tu mataste e quiseste nos matar a todos, por que estás acusando Odisseu? Outro dia também, quando ele veio aqui para consultar o Oráculo, tu nem olhaste para ele. Tu não te dignaste de dirigir a palavra a um homem, companheiro de armas e amigo; mas ao contrário, tu passaste por ele, altaneiro, a grandes passadas.
> [...]
> Ájax: ? Sim. É isso mesmo. A armadura cabia a mim, pois tinha sido de meu primo. Além disso, vós outros, sendo muito melhores, renunciastes à disputa e deixastes os troféus para mim. Mas o filho de Laertes, que muitas vezes eu salvei do perigo de ser feito em pedaços pelos Frígios, achou que era melhor do que eu e mais digno de possuir armas[65] (LUCIANO, 1996).

Nessa passagem encontramos elementos basilares da sátira menipéia: a vaidade, o apego a si mesmo, às coisas materiais e a disputa entre heróis para saber quem teria maior "glória". Além disso, a menção explícita sobre a "recente" descida. Se no Hades épico, Odisseu conversa com Agamênon e é rechaçado por Ájax, na menipéia, isso é lembrado e o tempo das conversas demarcado.

Sabe-se que os cínicos, desde Antístenes, admiravam essa figura e a imitavam. Sua *personae*, Sócrates e Diógenes eram os principais escolhidos para representarem idéias. Dion Crisóstomo utilizava seu nome como autoridade adequando a imagem dele ao tema tratado. Vale notar que o personagem que sobrevive à Guerra e tem como características o riso, a brincadeira, o despiste, o disfarce. Por mais que afirmemos um distanciamento épico sua postura farsista e galhofeira é ele quem leva o embate ao término com a criação do cavalo. Se os subalternos (e coadjuvantes) não têm muita voz, por outro lado, o personagem que

[65] Além da consulta ao Oráculo, essa passagem menciona o episódio do Canto XXIII (*Ilíada*) em que Odisseu venceu Ájax nos jogos fúnebres em honras a Pátroclo. Mais um exemplo de como a morte aparece na Ilíada. Posteriormente, Sófocles escreveu *Ájax*, tragédia que mostra esse embate e a loucura desmedida do Herói.

continua vivo é justamente aquele que resolve as tribulações pelo discurso e pela ação diferenciada. No caso específico dos *Diálogos dos mortos*, sua presença apenas foi recordada porque não habitava o Hades. Mais uma vez, importa ressaltar, a distinção entre um personagem morto e outro vivo: nas menções paródicas, reescritas, continuações (e apócrifos[66]) isso condiciona a visão ou o tratamento dado a ele.

Em linhas gerais, o cinismo grego foi aprofundado pelos romanos. Segundo alguns estudos (LONG, 2007; GOULET-CAZÉ, 2007; BRANHAM, 2007; BEZERRA, 1989; 2005b; BAKHTIN, 2002b; REGO, 1989, MERQUIOR, 1972; 1982) essa corrente filosófica foi uma ramificação original e influente da tradição dos diálogos filosóficos. Supõe-se uma genealogia: Sócrates, Antístenes, Diógenes, Crates, Menipo, dentre outros. As controvérsias, que não discutiremos, relacionam-se com o fato de postular ao estoicismo uma filiação socrática por meio do cinismo. Para alguns teóricos esse caminho é incerto para definir o advento romano, mas é o mais viável pela conjunção de temas, material deixado e afinidades satíricas.

Na Grécia, o cinismo surgiu no século IV a.C. A corrente foi um agente significativo das mudanças sociais dessa época. Diante de uma vida pomposa, de luxo e problemas sociais, culturais e demográficos, o surgimento dessa postura fez dela a principal questionadora da ordem. Durante toda a Antigüidade, Antístenes foi considerado o fundador. Provavelmente, o primeiro a ser chamado de "Cão". Para alguns, ele seria um precursor e Diógenes de Sinope o verdadeiro paradigma do cinismo antigo[67]. Escritos herdados de uma tradição oral (a partir de fragmentos) apontam duas vertentes: a) biográfica: transmitida por Diógenes Laércio; b) literária: seguida por Luciano e Dion Crisóstomo. Em linhas gerais, os principais temas são:

1) Uma ética observável em animais e na natureza, que pode ser inferida por comparações ao homem;

2) A sociedade grega contemporânea (ou qualquer outra) estaria em desacordo com os valores fundamentais na religião, na política, na ética etc.

3) A disciplina (corpo e ações) é o caminho para alcançar a "felicidade". Essa meta reside na prática da auto-suficiência e liberdade total.

4) Desfigurar a tradição por meio da sátira e da paródia em atos provocadores para subverter as autoridades e os gêneros.

---

[66] Cervantes mata Dom Quixote para evitar outros livros com o *seu* personagem.

[67] Considerando as datas (aproximadas): Sócrates 470/69 – 399 a.C., Antístenes 445/366 a.C. e Diógenes de Sinope 413 – 323 a.C. vemos que o segundo conviveu com ambos e foi uma ponte entre eles.

5) Vida errante e despojada, ataque aos valores estabelecidos e um *corpus* de gêneros literários fundidos em novas realizações.

Essas linhas se mesclam e se desdobram em outras. Menipo, o cínico mais famoso da Antigüidade, o inventor da sátira menipéia, uma forma que parodiava a filosofia, o mito e os fatos políticos foi uma fonte preciosa. Ele é personagem no *Icaromenipo*, em *Menipo* ou a *Nequiomancia* e nos *Diálogos dos mortos* de Luciano. A ideologia cínica atingiu seu apogeu no século II-III d.C. sendo cultivada por filósofos que nem sempre mereceram o título e por escritores críticos afeitos ao riso. Mas, por ser responsável pela linhagem literária, Luciano de Samósata o tomava como principal *personae* e "antropofagizava" sua postura e seu distanciamento, reafirmando e solidificando a imagem despojada. Personificando figuras do passado (máscaras cômicas) constrói um modelo ético para discutir o contemporâneo. O modelo livre e autônomo permitia críticas ácidas e uma práxis que tinha a intenção de "desfigurar a moeda[68]" nas áreas da ética, da política e da religião. Esse desprendimento preconizava um olhar distanciado e preparava o praticante para o "outro lado". O ser livre nesse mundo não sofreria no Hades, nem sentiria saudades, menos ainda se apegaria ao passado.

Nos *Diálogo* de Luciano o fato de o homem estar profundamente preso à vida, às vaidades e à glória gera um moralismo exacerbado. Essa herança grega, que permeia a imagem da morte, vista pela ótica sepulcral iguala os homens e os reduz a nada. Temas constantes nas desfigurações da retórica (trinta textos) desdobram-se a rejeição da cultura intelectual, o desapego material, o questionamento dos valores da cultura dominante, os costumes e o direito popular de filosofar. Retirando a força ainda trágica e memorialística do estilo socrático ele coloca uma máscara sorridente e destronante herdada da comédia e da sátira: "A *menipéia* se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica" (BAKHTIN, 2002b, p. 115). A franqueza, a provocação e o despudor tinham o objetivo de chocar seus interlocutores e tirá-los de uma condição contemplativa e amena. Esses traços dialogam com a categoria carnavalesca de livre familiarização do homem com o mundo e que:

> contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos enredos e das situações de enredo, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos

[68] Diógenes, filho do banqueiro Icésio, dividiu uma banca pública com o pai. Tendo falsificado moedas, fugiu e passou a viver em Atenas como educador (e pobre). Tendo se acusado efetivamente de haver "desfigurado a moeda" no livro *Pordalos*, essa idéia passou a ser cultivada metaforicamente pelos cínicos posteriores: a subversão e o riso tornaram-se formas de desfigurar algo.

> gêneros elevados), introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura (BAKHTIN, 2002b, p. 124).

Esses elementos predominam nos diálogos. A personificação de figuras históricas e "mitológicas" desprezíveis e macilentas, profundamente apegadas ao que eram antes, conjugam não só a performação 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 em forma dramática. Da epopéia, um panteão necropolense impregnado de paradoxos oferece o artifício paródico e satírico em cada cena: figuras famosas são eleitas para destrinchar os vícios, as ilusões e para rir das lamentações. 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. Ele constrói com humor macabro e naturalista o rompimento com o sério épico, o elevado e o ético.

Partindo dessa força que a representação cínica tem na Idade Média e na Modernidade podemos nos aproximas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* pelo que a obra tem de liberdade de expressão, despojamento que a condição cemiterial oferece e a presença da vaidade cínica[69]. 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* para a cova.

Objetivamente, os diálogos são pequenas *exemplae* de uma práxis disciplinada, tolerante à dor e que prepara (desprendidamente) para o fim. De forma esquemática, constatando que as características inerentes à tradição da sátira se imbricam, e comparando Luciano a Machado (livre da necessidade de provar o quanto o Bruxo do Cosme Velho o leu diretamente) temos uma conjunção de elementos aproximadores. Essa forma de leitura reside no fato de acreditar que os traços e substâncias da representação da morte que fala (e não só da menipéia) sobreviveram na literatura, na filosofia, na cultura popular e no imaginário de maneira ampla e universal – como a própria Morte.

---

[69] Desde a Antigüidade os cínicos eram refutados pelas suas posturas. Além da fragilidade aparente, por não ter uma doutrina fixa, aqueles que eram confrontados diziam que eles eram cabotinos e que no fundo agiam de forma diferente para chocar e "aparecer". Daí a vaidade paradoxal: o orgulho do cinismo.

Sem falarmos de influência, mas de uma confluência temática e estilística, a paródia luciânica sobreviveu nas mais diversas vozes mortas. Dante, por exemplo, coloca Diógenes entre os maiores filósofos no primeiro círculo do inferno (o limbo destinado aos não-batizados e virtuosos[70]). Nessa representação universal de um tema, essa aproximação certamente contribui para a compreensão de Machado. Ambos coincidem na "ausência total de formas de reverência" e colocam o mundo (dos vivos e dos mortos) "literalmente de pernas para o ar", criando "a impressão do mais absoluto caos na ordem universal das coisas" (BEZERRA, 1989, p. 85).

Para sistematizar a análise levantamos alguns pontos comparativos entre *Os diálogos dos mortos* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A partir de estudos críticos[71] voltados para a linhagem e a relação entre a sátira menipéia e a gênese do romance[72] demonstramos as contradições internas, os pontos de aproximação e de distanciamento. Logo abaixo, alguns tópicos a partir da sátira e da comparação representam características do discurso menipéico e do livro sepulcral machadiano:

1 – Os personagens principais têm um profundo desprezo pela vida. Dentre eles, destacam-se: Diógenes, Menipo, Caronte, Hermes e Cérbero[73].

Nas *memórias póstumas* esse desprezo abrange vários pontos. Desde a forma como Brás Cubas introduz a narrativa, encarecendo seu livro-ação diante do que foi realizado ao longo da história, até o desdém pelas práticas cotidianas mais ínfimas. O que, para o romano é motivado pelas diferenças sociais e/ou morais recebe nuances inusitadas no romance moderno. A forma como a realidade é recordada tem contrações cadavéricas que aumentam ainda mais o peso existencial, social e moral. Logo, a diferença não está entre o mais abastado e o menos favorecido pelo destino, mas no fato de tudo ser analisado por um defunto. De seu "Hades secularizado" continua a comunicar com os vivos, ao contrário de Menipo em que os personagens só dialogam com macilentos e deuses.

Apesar do apego aos *seus* atos biográficos, *seus* feitos, *seu* quase-emplasto (mais teórico que prático) e *sua* herança pecuniária e classista Brás Cubas morto demonstra desprezo e saudade. Na tentativa de compensar a perda com a narrativa e sentir um desdém pessoal por aqueles que cruzaram o *seu* caminho, o livro subsiste como um acerto de contas

---

[70] Vide versos 130-145, Canto IV. Entre Aristóteles, Sócrates, Platão, Zenão, Sêneca, dentre outros, o cínico aparece no verso 137 (Alighieri, 1998, p. 48).

[71] Ressalte-se o apoio teórico de Bakhtin (2002), Frye (1957), Merquior (1972; 1982), Rego (1989), Bezerra (2005ª), Goulet-Cazé e Braham (2007).

[72] Vide a Tese de Doutoramento de Paulo Bezerra: *A gênese do romance na teoria de Mikhail Bakhtin* (1989).

[73] O Cão, na verdade, só aparece no diálogo IV. É sintomático que ele esteja satirizando Sócrates... Em *Quincas Borba*, no ápice de seu delírio, Rubião ouve o filósofo defunto pela boca de um cachorro.

com Pandora. Tentando provar ao leitor que foi vencedor (humanitista?) por nunca ter lutado pelas batatas e pães que comeu (ranço de aristocrata) deixa-se inundar de melancolia e andamento divertido de um rabugento. Ainda assim, deseja alcançar o seu leitor-ouvinte e constata que sua existência também foi um absurdo. No entanto, ele daria sua grandeza e glória (como Aquiles) para continuar vivo como revela n'*O Delírio*:

> ? Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada. Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.
> ? Pobre minuto! Exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida! Para devorar e seres devorado depois! Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?
> ? Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?
> ? Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jocundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal (ASSIS, 1992, vol. I, p. 522).

A conversa com o leitor "dado à contemplação de fenômenos mentais" é a forma escolhida para os instantes finais. Em conversa com a Mãe e Madrasta que se ri, como Caronte e Hermes (no diálogo XX de Luciano) o apego à vida e à inevitabilidade do retorno está ligado ao Humanitismo: a "lei da conservação" que, paradoxalmente, prescinde da aniquilação de alguém. Diante dela, o novilho manso adquire o bilhete de entrada para o "hades niilista": o estatuto universal do farto espetáculo da luta mostra que o cinismo é um os pilares dessa filosofia literária do fim. Barreto Filho (1980) analisa cenas das *Memórias póstumas* e o capítulo citado e mostra como se enredam as ações humanas vistas pela ótica cemiterial que recorda e confessa seu grãozinho de sandice (antes do trespasse). Recoberto de humor excêntrico e cheio de comiseração, o delírio individualista "revela" (como Odisseu revelou) os enigmas da eternidade, configurando-se "uma afirmação dolorosa do absurdo da vida". O diálogo com Pandora/Natureza (imagem que funde o Ático, o romano, o cristianismo e o científico) representa a manifestação das posições inconciliáveis do ser humano entre o desejo da eternidade e a perplexidade diante dessa impossibilidade. Ela ri de forma satírica do egoísmo e da confissão daquele que deseja viver. O herói tão aristocrata para o leitor desavisado, mostra-se fragilizado diante dos últimos instantes. Esgotado e suprimido pela

iminência de tornar-se repasto dos vermes ele se iguala a uma borboleta preta, à mercê da força que o domina. A Morte que iguala, distribui piparotes indistintamente, para coxas e aristocratas, filósofos e alcoviteiras, autores, leitores e críticos.

A diferença crucial entre os personagens cínicos de Luciano e Brás Cubas é que eles são muito mais apegados ao cinismo justamente pela existência despojada. O da Antigüidade era o mesmo antes e depois de morrer e, por isso, o riso desfigurante no *Hades*. O defunto machadiano era exatamente o contrário em vida: materialista, superior, individualista e maldoso com os pobres (o luciânico os louva!). Dotado de uma desfaçatez de classes gera um movimento de autocrítica. Isso nunca é feito pelos personagens da sátira – orgulhosos de terem se preparado para aquele momento: "Hermes: ? Sobe, Menipo, o melhor dos homens, e assume o comando da embarcação, junto ao piloto, lá em cima, para que fiscalizes todos" (LUCIANO, 1996, p. 147 – diálogo XX). O morto luciânico tem uma vantagem sobre todos os outros – a postura. O tagarela machadiano forja vantagens tão somente para escrever seu romance rabugento e divertir-se. No fundo, ele sabe que seu olhar é um paradoxo diante do que fora e do que é: nada.

2 – Personagens com profundo apego moral e material às coisas da vida e ao que eles foram. Normalmente eles se gabam (como se ainda o fossem) pela "boa fortuna" e são duramente atacados pelos "latidos" menipéicos.

Esse apego à matéria, contraposta pela nova condição, em *Memórias póstumas* erige um homem feito de morte e de discurso. Entre o escárnio, realizações e benefícios que recebera de Pandora-Destino recorda os favores que fizera aos outros (No diálogo XXIII, Ájax aristocraticamente recorda os favores que fizera a Odisseu!). O regozijo da *fortuna* seria um dos pilares de organização da humanidade. Por ter ficado do lado dos vencedores (embora não tivesse uma grande *virtù* que o impulsionasse à ação) contemplativo e comilão (como os filósofos criticados pelos cínicos) Brás age e torna-se neo-cínico somente depois do trespasse.

No universo romano e no brasileiro, as tristes figuras, a vaidade e as fraquezas humanas são capciosamente lançadas à face do leitor. Cada atividade normal, nas esferas pública e privada, é subvertida pelo olhar que se desloca para analisar. Os mecanismos de controle, de bom funcionamento da sociedade, de mínima convivência entre os homens, inundam-se de contrações cadavéricas. O defunto, ao escrever para aquele que ainda está vivo nega-se a dialogar diretamente com seres macilentos. Não existe essa possibilidade. Avaliando ardilosamente o passado ele conjuga preceitos menipéicos *ipsis litteris*. A liberdade de expressão, o desprendimento diante da opinião, a posição social determinando a postura pessoal e os interesses não são problemas.

Porém, essa liberdade efetivamente se dá na sátira menipéia. No caso das *memórias póstumas* ela deve ser relativizada. Brás Cubas afirma isso ao dizer que o olhar agudo e judicial da opinião se estende para o outro lado. Essa questão discutida desde o prólogo (como vimos no capítulo I) não permite que o macerado extrapole completamente. Mesmo que escreva um romance em que o autor não sobredoura a realidade e fecha os olhos à miséria humana e desafie o leitor com suas confissões (como no capítulo CXV – *O almoço*) ele dosa seus padecimentos, seu desespero, suas lágrimas. Suas contradições flutuam entre a autoconsciência autoral, a liberdade de já estar do outro lado que, uma vez romanceadas, prescindem da opinião – a qual ele ainda espera angariar. Se ele tem apego às lembranças de um aristocrata e apego à sua condição privilegiada de observador, maior ainda é seu desejo de ter leitores.

3 – Presença de grandes homens (da história greco-romana e das narrativas gregas): Deuses, semi-deuses, seres *post-mortem*, políticos, pensadores (filósofos) etc.

Se em Luciano de Samósata temos figuras mitológicas subvertidas, políticos e ideólogos questionados, em Machado de Assis, vemos seres "destronados" pela verve contingente do gênero. Voltado para os seres comuns e pela rabugem ferina de um mausoléu literário os "nobres históricos" aparecem apenas unilateralmente. Imagens para ilustrar ou comparar uma pessoa comum com alguém famoso. Se do ponto de vista cínico iguala os homens porque os serve de alimento aos vermes e os reduz a meras caveiras, na memória viva do defunto prosaico não são apenas os nobres e viciosos que são lembrados – mas indivíduos de todas as estirpes. Eles têm direito a voz e representam papéis.

Nos diálogos dos mortos todos continuam os "mesmos" no Hades e raramente um pobre (não-cínico) tem direito à voz. Se o gênero se difere do épico pela distância e tratamento de temas atuais, aproxima-se dele porque todo personagem foi "alguém" e se distingue dos outros para serem criticados ou elogiados (caso sejam cínicos). Ele lembra dos miseráveis e até "os consola", mas eles não falam:

> Diógenes: ? E os pobres, meu Lacedemônio (e eles são muitos que sofrem com a situação e se lamentam da miséria) dize-lhes para que não chorem nem gemam; e fala-lhes depois da igualdade de condições que reina aqui e que aqui eles verão os ricos não melhores do que eles (LUCIANO, 1996, p. 47; 49).

Os que tiveram grandeza e bens lamentam a perda. Os miseráveis, pela condição vital, continuam da mesma forma do outro lado – e "melhores" porque não têm motivos para lamentar. A preocupação moralista faz com que os diálogos concentrem-se naqueles que foram ricos – contra os quais o cinismo sempre versou. Como personagens, levam para o

outro lado suas características e manias de grandeza como se continuassem a ser o que eram. Esses caracteres são confrontados e satirizados pelos personagens despojados, mas nos diálogos de Luciano cada qual atende pelo nome. Os personagens beberam do *Letes*, mas têm memórias póstumas reavivadas pelo sangue oferecido por Odisseu. (No diálogo dos mortos de Dostoiévski (*Bobók*) essa questão das lembranças sepulcrais é cuidadosamente discutida).

Brás Cubas, nesse sentido, volta para criar uma imagem que não ficou para a posteridade. Como personagem de si mesmo, impregnado de individualismo ocidental, em seu imenso diálogo romanceado o grande silenciamento é substituído pela ação de contar a própria vida. Seleciona fatos, confessa, mente e arquiteta os eventos e deixa que os pobres falem de vez em quando. Assim, a diferença crucial entre esses discursos de mortos é o fato de o romance deixar que seres menores tenham voz. Recordando as fraquezas, as maldades e um certo peso sepulcral na hora de contar os fatos a relação entre superiores e inferiores também é pintada. O defunto com influxos aristocráticos exagera os benefícios de classe para provocar o riso. Sua condição social passada, serve como instrumento satírico e sua condição sepulcral torna-se ferramenta destronante, discursiva e cínica.

4 – A morte iguala os homens. Essa idéia corrente permeia os discursos e diálogos de mortos e é constante no período medieval-cristão. (Temos ecos dessa manifestação na literatura cristã antiga: *Evangelho*, *Apocalipse*, *Vidas de Santos*; em *Bobók* ela é representada). Nos *Diálogos dos mortos*, Diógenes zomba dos filósofos que "conversam fiado" e que "discutem a universalidade das coisas" e aos belos e aos fortes diz: "[...] aqui entre nós, não há mais cabeleiras loiras, nem olhos azuis ou negros, nem faces rosadas, nem músculos tesos ou espáduas poderosas, mas sim crânios desprovidos de beleza, enfim, que tudo é só cinza." (LUCIANO, 1996, p. 47).

Isso aparecerá na hora derradeira de Brás – na fala cínica e delirante o cético acrescenta uma nova lição ao cinismo:

> Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair. Turvo é o ar que respirais, amadas folhas. O sol que vos alumia, com ser de toda gente, é um sol opaco e reles, de cemitério e carnaval (ASSIS, 1992, vol. I, p. 583).

O desprezo pela matéria, pela própria pessoa, tão afirmada pelos cínicos antigos transforma-se em uma questão contraditória no individualismo. Com sua pequena parcela de vaidade, eles se gabam de terem sido em vida o que são em morte: há um auto-elogio e

orgulho (disfarçado)[74], pois os corpos são servidos aos vermes e o belo torna-se deplorável e fétido. Mas para os pobres e os herdeiros do Cão a igualdade de condições reina no *Hades*. Isso significa dizer que os ricos não estarão melhores do que eles.

Essa postura transtorna-se moralmente quando um "ex-aristocrata" (de País escravista) morre. Um rico sepulcral é o autor das *Memórias póstumas*. Se em vida sua postura, no que diz respeito ao poder e à subsistência, estava muito mais próxima de um sofista (críticos e nunca despojados). Pelo fato de a autobiografia estender-se à condição mórbida, essa oscilação individualista vira elemento de distração tanto para quem escreve, quanto para quem lê. Essa morte-discursiva torna-se uma vantagem para o narrador ao confrontar-se com a humanidade. Somente com a revelação do riso, a melancolia do sepulcro e o tédio ele consegue se tornar realmente grande e "fazer algo maior que Moisés". Faz de sua passagem medíocre pelo mundo um espetáculo melodramático belo, áspero e intratável. O sol dos mortos e o ar turvo se fundem no discurso romanceado. A ressurreição é discursiva, mas ela não é ambivalente, nem metafísica, porque não serve para brindar a fertilidade.

"Todas as folhas caem", todos perecem. A morte "não deixa olhos para chorar, nem lábios para sorrir" e gera paradoxos cínicos que afirmam (negando) a maior das misérias humanas: Viver! Somente os mortos tagarelas são iguais, porque podem rir do outro lado e vagar pelo fim recordando e zombando.

5 – As rabugens de pessimismo (*kínicos*[75]). Anunciadas no prólogo cemiterial movimentam o riso destronante e o olhar melancólico que observa os fatos. O estilo difuso que nasce do paradoxo é o fator textual e existencial do romance. Ele permite articular organicamente a sociedade, o passado e transformar tudo isso em uma obra-prima:

> Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta 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, porque em tal caso poupa o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento.

[74] Vide diálogos da chegada de Menipo (I e XX): "poéticas encomiásticas" do cinismo e dos cínicos.

[75] Etimologia: Gr. *Kunismós*: a princípio, pensamento dos filósofos cínicos; de *kúón, kunós* que significa cão e advém do latim tardio *cinismus*. A tradição retrata Diógenes como um mendigo que vivia com os cães vagabundos e que chegava a latir em público, dar esbarrões e desprezar os mais poderosos. Dessa imagem (também cultivada pelos romanos) tem-se os significados de atrevimento, descaso, desfaçatez, tédio etc.

> Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (ASSIS, 1992, vol. I, p. 545).

A franqueza herdada dos Cães, oblíqua e dissimulada, completa o olhar desfigurador. O riso mesclado com o ranço melancólico de quem gostaria de estar vivo e que escreve para os vivos carnavaliza as distâncias épicas e dramáticas em que a "imagem e a palavra" aparecem em uma "relação especial com a realidade" (BAKHTIN, 2002b, p. 107). Congregando a cosmovisão sepulcral, a organização das situações de enredo e as mais diversas realizações plurissignificativas Brás Cubas compõe o todo dessa imagem de morte rabugenta. Gerada pela perspectiva melancólica humorística, herdada da troça de Odisseu, do escárnio sepulcral de Menipo e Diógenes o gênero conserva os elementos imorredouros de uma *archaica"*[76] (*Idem*, 2002b, p. 106).

A liberdade inerente ao nobre que usurpava, tiranizava e batia nos seus escravos e a liberdade destronante dos cínicos que continuam cínicos depois, definem o estilo difuso cuja construção paradoxal faz com cada passagem narrada se ligue a outra no enredo astuciosamente mascarado. O desrespeito da norma consiste em retomar o tradicional, criticá-lo e transformá-lo em algo novo[77]. Por isso Machado nunca deixa de manter a tensão romanesca viva. A frustração, ou impressão enganosa de volubilidade advém da farsa, da autoconsciência que se encaminha para uma aparente ausência total de regras. Esse mesmo estilo assolado faz uma avaliação moral de tudo que é vivo e transfigura os saldos positivos e as falsas vantagens em comida de vermes. Desconsiderar o fato de o autor (*personae*) não ser um defunto é negar a parte criativa do livro – que dá sustentação ao discurso e às imagens.

Se Brás Cubas vivo sentia alívio e um tédio mordaz diante da miséria alheia, o defunto cínico olha para os que descem como um espetáculo deplorável. Tece uma galeria de figuras nacionais, pobres e ambiciosas que encontram seu fim no mais universal dos fins. Brás não se finge de morto. Ele está morto, negá-lo é negar o processo criativo de Machado: o título, a epígrafe, o prólogo, os capítulos iniciais e todas as reflexões cínicas que só um morto, com memórias póstumas de aristocrata poderia fazer. O romance sepulcral grava seu nome e o torna digno de lembrança no coração de Virgília e ri do leitor vivo que se dedica a escarafunchar os despropósitos do livro enquanto "passa-lhe por baixo da janela um César ou

---

[76] "Entendida aqui no sentido etimológico grego como Antigüidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos"; Nota de Paulo Bezerra para a tradução, p. 106.

[77] Rego (1989) nega a *archaica* bakhtiniana para afirmar que "inconscientemente ou não" Sterne estava seguindo a tradição luciânica pelo fato de ter parodiado Burton (1989, p. 83-84) *apud* Rego (1989). Depois, mapeia as citações de Luciano na obra machadiana, justamente para provar o pertencimento do autor brasileiro à tradição luciânica – o que é uma contradição visto que não pôde fazer o mesmo com Sterne.

um Cromwell, a caminho do poder. Ele dá de ombros, fecha a janela, estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles...” (ASSIS, 1992, vol.I, p. 584).

Se a aristocracia lhe permitia um quase tudo, embora tenha sido títere de várias pessoas, a única forma de desafiar Pandora foi superá-la artisticamente. Por isso, volta do inexplicado *Undiscovered Country* para transformar sua vida e sua morte em uma imensa *thanatografia*. Tem muita consciência dos objetivos a serem alcançados e do prazer em enganar seu leitor em busca de senões. A inconstância advém de uma descrença total na humanidade. Paradoxo cínico que o exime de explicar o método e a babel de assuntos em um universo que difunde gêneros e hibridismos, sua técnica narrativa é a fusão do aristocrata que viveu, amou e sofreu, com o defunto autor, cínico, moralista, autoconsciente...

Enfim, a “vida passada a limpo” é uma importante característica menipéica dos diálogos dos mortos que tem uma profunda relação com a biografia. Discutindo a tentativa (de heróis, nobres, cínicos etc.) de marcar uma imagem de si mesmo para a posteridade a tentativa de edificar, na memória coletiva um ser universal é confrontado pelo olhar sepulcral. Luciano de Samósata faz um “elogio do cinismo” e critica tudo aquilo que não professava sua corrente. Desde os gregos, essa vaidade de estar preparado para o fim aparece em várias passagens, poéticas do cinismo e matéria de riso satírico. Isso permitiu um desprezo sombrio por tudo e por todos e a celebração das contradições pelo caminho estético. No fundo, Brás Cubas sabe que ele é igual a todos que viu finar. Sabe que independentemente dos destinos miseráveis todos são arrebatados por essa força implacável chamada Natureza. E, não fossem as idéias fixas, os grãozinhos de sandice, as manias de grandeza transformadas em literatura, sua existência seria tão ínfima e insignificante como a massa anônima morta e enterrada.

Apático, hipócrita, medíocre, nada disso teria atrativo: um solteirão que expira aos 64 anos não tem nada de trágico e interessante. Uma vida comum perpassada pelo diferencial de não ter trabalhado para comer, de não ter lutado pela sua genealogia e não ter realizado nada digno para a história (um golpe de estado ou um emplasto!). Inações transformadas pela pena da galhofa e pela tinta da melancolia e colocadas em capítulos especiais. Na arte, Brás Cubas discute realidade e fantasia e o peso dessas questões sobre a existência. No romance ele encontra uma maneira de não morrer – a autoria: essa forma interina de existir. Os cadáveres de Luciano de Samósata e ele são herdeiros de Menipo o “zombeteiro, o Cínico vadio”. Ao fazerem sua “última viagem” deixam ecoar “o sorriso eterno da ironia, /Que triunfara da vida e triunfava da morte” (BANDEIRA, 1993, p. 172-173).

3.3 A morte no contexto literário de Rabelais

Continuemos mapeando mortos que voltam para contar. Algumas sátiras de Luciano já presentificam o advento do cristianismo e se riem das conversões miraculosas de romanos ao novo deus. O finamento se transforma e a representação se contamina do sério (religioso) e do riso (popular e pagão). Na Europa, as *Líber vitae*, *Soties* religiosas, *Ars Moriendi* etc. prevalecem, ora próximas da Igreja, ora afastadas e condenadas. Na literatura, o Teatro Medieval, *A Divina comédia* (Dante), os Autos medievais (*Autos da Barca do Inferno*, *da Barca do purgatório* e *da Barca da Glória*, de Gil Vicente, por exemplo) podem ser apontados como importantes manifestações dessa tradição (séc. V-XII até XIV-XVI).

A obra de Rabelais voltada para festejar vida, tem também uma paródia da descida ao Hades. A ressurreição e a alegria predominam sobre as agruras e a carestia. Mas isso não exclui o decesso: nas grandes batalhas, um número imenso de corpos; na morte simbólica da mãe de Pantagruel que falece no seu nascimento (simbolizando a fecundação e a renovação carnavalesca); mortes de figuras da Antigüidade, para elogiá-las ou destroná-las. No Livro II ("anos de formação") vemos as transformações do ideário medieval e paródia rabelaisiana que conjuga a *Ilíada*, o Canto XI da *Odisséia* e a ressurreição de Cristo.

Morrer, para o cristianismo é estar em um lugar de espera (*requies*) entre o desprendimento físico e o fim dos tempos (*refrigerium*). O julgamento, muito forte nos textos de Dante e Gil Vicente, passou por diversas transformações ao longo dos séculos. Acompanhando as mudanças em todas as áreas do conhecimento, a Igreja, ora com mão de ferro, ora contornando os imprevistos re-significava essa imagem de acordo com suas necessidades. Captando e inferindo novas formas de condenar e manter os fiéis atados pelo medo do fim, ou pela alegria do culto, o catolicismo utilizou-se dessa imagem como base de seus preceitos. O próprio deus cultuado precisou viver como homem, morrer como homem, ressuscitar como deus, para então, ser louvado. É uma religião que nasce do assassinato brutal de um indivíduo, que prega a ressurreição e, consequentemente, a eternidade como alívio para as dores do mundo (sofrida pelo deus crucificado).

A presença da vida ceifada está intimamente arraigada às atitudes dos indivíduos e grupos ligados por laços pessoais de parentesco ou sociais. Ela foi um instrumento de união e tradição, mesmo sendo, materialmente, uma perda. Os procedimentos demarcam os comportamentos com relação ao cotidiano. Sujeita aos arbítrios dos vivos, essa imagem altera-se ao longo do tempo, amalgamando uma memória subjetiva e funerária voltada para a "intercessão" pelos mortos. A devoção e culto passam a ser reconhecidos como retribuição de

dádivas materiais e espirituais e uma garantia da permanência desses atributos vitais e de uma existência tranqüila depois do decesso para o (verdadeiro) cristão. Nesse sentido, o fim ideal estaria ligado aos Campos Elísios (Heródoto) com a diferença de que para ir ao Paraíso a alma *sobe* aos céus; a ida para o Inferno (Hades homérico?) implica uma *descida*.

Os documentos dessa época são variados: os necrológios, os anais fúnebres, os *Libri Memoriales* e manuais litúrgicos professam a presença do macabro no imaginário medieval. Dada a precariedade das condições de higiene e saúde, guerras e batalhas constantes, a Inquisição, o homem convivia materialmente com a perda iminente. A memória sepulcral que demarcava a duração de determinado grupo no tempo e a auto-confirmação da sua origem, trajetória e reconhecimento foi importantíssima para o surgimento e propagação de vários gêneros biográficos: cartas, atas de concílios, poesias profanas, evidências factuais, registro de banquetes fúnebres (velórios). A memória na relação entre a escrita e a morte surge no contexto das circulares (*Rotuli)* levadas de mosteiro em mosteiro para comunicar o falecimento de um monge. As hagiografias, também ligadas às ordens, já preconizavam uma "intenção científica" na organização das castas e dos aspectos jurídicos do trespasse. A prática de listas de sucessão de autoridades seculares, monásticas e religiosas também tinha função memorial e necrológica. Enfim, uma imensa variedade de relatos e documentos (*Líber Vitae*) esboços genealógicos e descritivos, extensivos a uma arquitetura de construções e monumentos ligados à memória.

Há heranças dos banquetes fúnebres da Antigüidade descritos por Tertuliano comprovando que a noção da presença dos mortos entre os vivos foi profundamente assimilada pelo cristianismo primitivo: o ser ausente era invocado e convidado a um banquete eucarístico realizado no sepultamento ou posteriormente. Nesse ritual o canto e a dança eram permitidos. A partir dos séculos IV-V foram proibidos e isso foi assimilado oficialmente nos rituais fúnebres eclesiásticos. Por outro lado, performances populares (*Danças Macabras*[78] e teatralizações) mantiveram essas festas sepulcrais. Em forma de Mistérios e Moralidades, essa noção sobreviveria em diferentes modalidades dramáticas nas cerimônias do *"Corpus Christi*", Natal e Páscoa. As *Soties* (teatro e culto religioso moralista) foram cultivadas no interior das Igrejas em um ambiente de devoção, carnaval e festa. Os intervalos das missas eram agraciados com pantomimas e breves textos que promoviam missas em uma espécie de diálogo entre o sacerdote e o "coro".

[78] Diz o camponês da dança macabra: "A morte é desejada frequentemente/ Mas de bom grado fujo dela:/ Gostaria mais, fizesse ele chuva ou vento/de ser vinha onde quer que fosse"; século XV (ARIÈS, 1977, p. 25).

Desde os tempos iniciais do cristianismo a igreja[79] utilizava representações de cunho didático para transmitir os ensinamentos cristãos. Os dramas litúrgicos utilizavam a música e a performance para alcançar um número maior de fiéis – visto que o latim muitas vezes não era compreendido. As festas religiosas tinham funções sociais e cada corporação possuía um Santo Padroeiro. Elas permitiam a execução dos dramas que deram origem aos Mistérios ou Milagres falados em vernáculo e representados por grupos itinerantes formados por leigos, artífices e comerciantes. O interesse dessas corporações nas apresentações e festividades era intenso porque elas atraíam muitas pessoas, impulsionavam o comércio e a formação de novas classes urbanas. Os mistérios, as *Soties* e peças cômicas (muitas vezes os gêneros se interpenetrando) eram carnavalizados com a introdução do riso, de diabruras, máscaras e música. Desdobrando-se em preces jocosas, homilias paródicas, lendas sagradas burlescas, uma gama de pessoas dedicava-se às encenações. Ora contratados pelos comerciantes, ora devidamente escolhidos pela Igreja, os bufões, os malandros, os tolos, os ambulantes, eram os principais heróis cômicos que aproximavam a exegese bíblica ao medo da morte preparando os fiéis (em vida) para um descanso eterno.

Além desses exemplos, um dado significativo para entendermos o contexto da morte na obra de François Rabelais é a coexistência dos vivos e dos mortos no cemitério medieval.

Cada vez mais nos *suburbia* eles constituíam uma importante topografia das cidades e propiciavam a convivência harmoniosa e humana impensável nos dias de hoje nesse espaço. O local abarcava enterros, reuniões públicas específicas e deliberações gerais. Ao mesmo tempo, as feiras, comércios, danças, jogos maliciosos e até mesmo a prostituição permitiam uma exposição de corpos integrando o morrer em um sistema complexo de relações transcendentes e sociais. As concepções políticas das ordens que imperaram em cada sociedade, em cada momento histórico, estão permeadas pela relação com os defuntos e podem ser plenamente observadas nos cemitérios, documentos e representações artísticas. Essa realidade física e espiritual pode ser presentificada nas estruturas organizadoras do homem e nos êxtases místicos e tinha o poder de dissolver vínculos hierárquicos e cristalizados conduzindo a outros novos. Com isso, uma imaginária fúnebre, mesmo substituída por uma memória religiosa, hagiográfica e urbana, sobreviveu graças aos rituais ligados à morte familiar.

Mesmo com os anseios de uma morte coletiva e cristã voltada para o descanso eterno, durante a Idade Média o costume religioso e urbano (por condições higiênicas)

[79] Igreja, no imaginário medieval, designava o edifício e o espaço circundante. A paróquia congregava a nave, o sino e o cemitério.

aproximavam e/ou afastavam os corpos. Além disso, a imposição séria da Igreja forçava os funerais a se formalizarem evitando profanações e cultivando o medo e o perigo do retorno imprevisto do corpo. Daí o empalidecimento da figura sepulcral e a negação da tradição popular pela intercessão da Igreja. Contra a *Carmina diabolica super mortuos*, contra os cantos demoníacos (durante a vigília fúnebre), contra a dança e pantomimas (*saltationes)*, contra os jogos e brincadeiras (*iocas*) e as risadas altas (*cachinni*) a Igreja tomou medidas drásticas punindo aqueles que desobedecessem e se dedicassem a atos indevidos. O comer (*manducare*) e o beber (*bibere*) na presença do falecido passaram a ser considerados uma afronta, deturpando-se completamente a relação entre viventes e recordados e extirpando-se, em muitos casos, esses banquetes fúnebres. A introspecção, o lamento e o questionamento (juízo) sobre aquele que partiu impõe o estranhamento clerical no lugar da familiaridade eclipsando continuamente a interação (e diálogo) com os defuntos.

Na leitura que Bakhtin (2002a) faz da descida ao inferno saturnal em Rabelais ele dialoga exatamente com a tradição popular de burlar os éditos empalidecedores e a manutenção de práticas proibidas nos cultos festivos. Essas proibições estão presentes nas características, atitudes e palavras dos personagens em *Gargântua e Pantagruel* – sempre confrontando e destronando ordens e verdades por meio do riso. Por isso o escritor francês é tão importante para a compreensão das mudanças em sua época. Nessa obra gigantesca o contexto medieval da festa e do carnaval com as concepções científicas e racionais que "renasciam" caminham juntas. Uma gama de costumes populares, documentos e criações literárias são conscientemente estilizados por ele. Retirando o caráter sério e lógico dos discursos, substituindo-os pelo riso a tradição das genealogias da Antigüidade e das vidas de santos nos mosteiros foi renovada. Ele concilia o medo cósmico com a festa cotidiana e a abundância das grandes colheitas (dionisíacas).

A partir disso, facilmente infere-se sobre a importância da praça, da feira e da festa na obra de Rabelais. Ele utilizou as proibições sérias do clero para compor seus personagens. Uma gama de festeiros e libertinos comporão os livros. Em meio a guerras, problemas econômicos, em uma época de grande mortalidade, os jogos, as brincadeiras, as risadas altas, pantomimas, injúrias e imagens do corpo (excrescências, protuberâncias, cheiros, odores, urina e fezes) farão parte das imagens comungadas com louvações ao deus cristão e ao diabo. Um banquete contínuo, onde os personagens agem comendo e bebendo o tempo todo, enformando o apego e alegria medieval às coisas da vida. Em Rabelais a Idade Média é uma idade da alegria. Portanto, falar da morte no seu contexto é uma complicação, visto que os cinco livros celebram a vida (característica da Alta Idade Média).

Na passagem paródica da descida rabelaisiana encontramos elementos culturais e carnavalescos da Idade Média (BAKHTIN, 2002a), bem como a tradição de parodiar a seriedade sepulcral. Nas punições e nas medidas saturnais o espírito carnal e a abundância não se dissociam do fúnebre. Confrontando as adversidades na grande comunhão de homens em busca do prazer e da realização vital Rabelais retrata o espírito alegre de uma época que se liberta das amarras cristãs – mas não de Cristo. Depois de um longo período oficialmente sério "a verdade é sem dúvida que nunca o homem amou tanto a vida como neste final da Idade Média" (ARIÈS, 1977, p. 158) e essas práticas medievais da alegria facilmente são percebidas no conjunto de personagens ligados à desfiguração da ordem: Grandousier, Gargântua, Ginasta, Frei Jean, Pantagruel, Panurge, Epistemon, dentre outros, celebram a força do riso popular milenar e do apego à festa da existência.

O caminho viável para comparar o "diálogo dos mortos" rabelaisiano com *Memórias póstumas* é pensar sobre o papel do cinismo a partir do cristianismo: a alegria sobrevivendo nas imprecações, na tagarelice e no ambiente cemiterial.

Durante muito tempo, a Igreja católica foi obrigada a se questionar sobre essa corrente filosófica destronante dos absurdos mundanos e, principalmente, por ela ser totalmente contrária à supressão da liberdade imposta pela instituição. Mas é inegável a influência desse pensamento durante a Idade Média. Além da liberdade da palavra, uma das maiores dificuldades do clero era lidar com os preceitos de despojamento material que coincidiam com o que pregava o Evangelho e era exatamente o contrário do que fazia a Igreja na sua voraz acumulação de bens e de capital. Outra problemática era a caracterização de argumentos cínicos como heresia, visto que muitos pensadores, tais como Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Dante dedicaram-se à compreensão dessa corrente e utilizaram-se de imagens e referências na construção de argumentos e de artifícios textuais (em nome da Ordem). A prova dessa incapacidade de acusar essa corrente e de negá-la completamente transparece no Inferno de Dante, quando eles são colocados no *Limbo* junto com os filósofos pagãos.

As imprecações de Santo Agostinho, por exemplo, assemelham-se a Diógenes. Quando ele acusa os nobres de orgulho e os fiéis de só se preocuparem com as infelicidades alheias, ao invés de se preocuparem com as próprias. Na pregação sobre a necessidade de se prepararem para o juízo, de alguma forma, ele retoma a prática de preparar-se para o momento final. As acusações dos vícios também são as mesmas: o orgulho, a avareza, a

acumulação, a usura etc. Elas nos levam ao contexto desse cínico cristão[80] em que a morte aparece nas guerras, pragas, inundações etc. Ela se liga à tradição literária de discursos dos mortos e relaciona-se com uma proximidade inusual e estrambótica da verve carnavalizada. Além das referências diretas a Diógenes e Luciano, espalhadas pelos cinco livros, a "Viagem de Alcofribas à boca do Gigante Pantagruel", o ditos satíricos "A barriga é o mestre das artes", "o mundo dentro de uma garrafa" confirmam o riso menipéico espalhado pelas aventuras, xingamentos, destronamentos e banquetes.

Frei Jean, por exemplo, é um representante direto da junção entre os cinismos pagão e o medieval cristão (que impregnam o discurso rabelaisiano). Sua presença permite o jogo cômico-paradoxal com as formas sérias de comportamento. Temos um membro do clero que se empanturra, bebe, xinga e que conhece a fundo o breviário a ser parodiado. Na sua fala, os hinos, preceitos bíblicos e orações recebem contornos dessacralizados. Para Bakhtin (2002a, p. 74), ele é o representante da "tendência democrática" e renovadora do clero e o portador de uma importante quantidade de sentenças transpostas da realidade da época. Panurge, por sua vez, representa o bufão sábio que incide no pensamento paradoxal, confrontando, muitas vezes, pelos atos e discursos, a paradoxia evangélica, tão utilizada pela Igreja para moralizar. Suas atitudes despojadas fazem parte de uma práxis cínica medieval carnavalizada. Ela pode ser aferida no longo debate filosófico travado por ele (no Livro II) e na sua "busca existencial" no Livro III para saber se deveria se casar ou não. Uma encarnação luciânica mesclando a sátira grega e romana com a astúcia e a tolice sábia do bufão medieval.

A imaginária rabelaisiana focaliza a concretude corporal e a heroificação paródica de tudo aquilo que os nobres da Antigüidade denegaram e aquilo que a Igreja tentou sublimar da realidade humana (chamando de pecado): a comida, a bebida, o riso, a fala festiva, os excrementos, os gases e a vida sexual. Essa valorização é uma postura subversiva e deseja confrontar o mundo da ordem. Fundamentando-se nas práticas populares e parodiando as práticas sérias no contexto social e no universo sepulcral, Rabelais confrontou diretamente o medo da morte (e do pecado) imposto pela Igreja. Com isso, desmascara a pregação de uma vida ascética e embotada, o jejum imperioso e resignado, o silenciamento e o alheamento diante da alegria do mundo. Degradando os cerimoniais e as ideologias estratificadas (como o fizeram depois Quixote e Sancho com os ideais cavaleirescos e Shakespeare com seus Clowns

[80] SCREECH (1979, p. 441) chama Rabelais de Cínico cristão a partir do dito satírico (no livro 4): "A barriga é o mestre das artes". Essa idéia é utilizada por Kinney (2007, p. 343) ao aproximar o pensamento greco-romano da paradoxia evangélica. Em Rabelais, o paradoxo flutua entre as visões clericais e carnavalescas. (Essa condição do homem e de construção do pensamento é uma das bases orgânicas da produção machadiana. Essa acuidade teórica e literária foi chamada de "eterna contradição humana" (Vide "Igreja do Diabo", OC, vol. II p. 369-374).

tagarelas) contrapõe-se à visão vertical (hierárquica). Os festins pantagruélicos constituem um sistema verbal que incide no vocabulário da praça (o antigo paço cemiterial) e possibilita o reavivamento de um sistema de injúrias e subversões (que sobreviviam oralmente).

Com a Morte, a Loucura, a "Idiotice[81]", a "Ebriedade" aproxima-se dos gêneros macabros e divertidos que, mesmo oficializados, nunca perdiam a força carnavalesca (Isso será explorado por Dostoiévski em *Bobók*). Aproximando o discurso sério e filosófico da Antigüidade e a presença dos preceitos católicos (para evitar quaisquer problemas com a Inquisição) Rabelais erige sua obra com uma confluência de ideologias e representações que se interpenetraram ao longo dos séculos. Enforma seu caminho literário dentro de uma tradição sólida de ébrios e mentirosos patéticos (BAKHTIN, 2002c, p. 164-210): Homero, Diógenes, Ésquilo, Plutarco etc. Desde o primeiro prólogo, culminando com o "mundo dentro de uma garrafa" verifica-se o culto à alegria e a presença do corpo como elemento anatômico-físico que vive e que luta (*Idem*, p. 211-362).

No caso específico do falecimento em combate, tão importante para os imaginários que ligam a guerra ao sagrado (Grécia Antiga, Cruzadas etc.) insere-se uma construção rabelaisiana de naturalização. O grotesco, deliberadamente acentuado, confronta o imaginário medieval e o evento passa a ser focalizado por uma ótica moderna de congregar a bebida, a comida, o baixo-corporal e a putrefação no mesmo festim. Bakhtin dá os exemplos primordiais de Boccaccio e Shakespeare (*Idem* 211-362; 2002a, p. 16) que mostram uma morte que prescinde da vida para existir. Para ser vista, discursada e adquirir um sentido (metafísico ou social) ela teria um vínculo estreito com a memória folclórica e com o tempo fecundo e produtivo. Da comunhão coletiva e laboriosa da terra, do espelho de um mundo que "evolui" e que se transforma em Rabelais os personagens se agigantam, mas são leves; praticam uma guerra desmesurada, mas cultuam o amor; servem a uma ordem, mas os impulsos vitais prevalecem e superam hierarquias.

A negação do sério antigo e medieval, o diálogo paródico com os gêneros épicos e bíblicos, com séculos de imposições e inquisições, sobreviveu e foi captada pela pena fálica e a tinta do gozo do honrado e fecundo Alcofribas Nasier (extrator da quinta-essência). Nos livros repletos de pantagruelismo seus jogos livres e alegres dotados de um sentido profundo

[81] Dentro dessa tradição que congrega Apuleio (s.d), Rabelais (Panurge), Shakespeare (Clowns e Fools), Machado (Rubião), destaca-se o romance *O Idiota* de Dostoiévski (2002). Além das questões entre a vida e a morte (Bezerra 2002b, p. 12-14), é peculiar a faculdade que "o príncipe Michkin" tem de fazer temas (sociais e filosóficos) aflorarem com sua presença. Ele leva as pessoas a falarem coisas que, em situações "normais", não seriam ditas – isso advém da sua condição perturbadora de *bobo* que vê o mundo com um olhar desfigurante.

do homem e da vida erige a imagem renovada de um "Homero Bufão[82]". Um *bobo* autor que compreende o mundo às avessas e que desfigura a realidade a partir de uma pluralidade "vertiginosa" de vozes. A consciência crítica da dimensão patética, a virulência do grotesco e do encontro do universal no romance, capaz de consignar os saberes humanos na forma concreta de um Livro: fluente, aberto e totalizante.

Para análise comparativa entre personagens que falam com mortos e que "voltam" para contar nos concentraremos especificamente no livro II, "*Pantagruel*, Rei dos Dipsodos". A opção pauta-se pelos elementos biográficos latentes e pela "descida ao Inferno". Parodiando o discurso grego temos Antigüidade heróica parodiada na descrição da genealogia de gigantes (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 275-276). Ao nascer, o personagem teve a mãe morta. O pai, não sabendo se chorava pela morte da mulher, ou se ria pelo nascimento do filho fazia as duas coisas ao mesmo tempo, e conclui, entre as ladainhas e os mementos dos padres: "Senhor Deus, é preciso que eu ainda me contriste? [...] conviria chorar menos e beber mais" (*Idem*, p. 283). O nome do filho tem essa essência cínica e paradoxal e evoca o riso ambivalente: "*Panta*, em grego, que dizer *tudo*, e *Gruel*, na língua "hagarena", quer dizer *alterado*. Querendo significar que, na hora do seu nascimento, o mundo estava todo alterado, e vendo em espírito de profecia que um dia seria o dominador dos alterados" (*Idem*, p. 280), desde o nome, olhares desfigurantes se anunciam: gigantes, bêbados, bobos, injúrias... Em seguida, infância e juventude são narradas detalhadamente: os brinquedos, os jogos, as experiências do baixo-corporal compõem o universo dos anos de "formação" do pequeno gigante. Comida em exagero, viagens a bibliotecas (enumeração parodiada de dezenas de livros da época), ensinamentos do pai (como o "Medalhão" machadiano) e o encontro com Panurge, "de quem foi amigo toda a vida".

Depois de uma soma de eventos envolvendo a dupla (julgamentos paródicos, confusões, banquetes, mulheres) os dados biográficos de Panurge o redefinem: trapaceiro, batoteiro, beberrão, vagabundo, malandro, charlatão, namorador, mendigo, prestidigitador etc. Mas a notícia de que os Dipsodos haviam invadido o país dos Amaurotas leva os personagens a uma viagem de volta à *Utopia* para combater um exército de 660 gigantes comandados pelo Rei Anarche. Panurge, Epistemon, Eustenes e Carpalim são os combatentes fiéis a Pantagruel. Partindo de Ruão, passando por lugares reais (Madeira, Cabo da Boa Esperança etc.) fizeram escala nos reinos de *Meden, Uti, Uden, Gelasin*, pelas ilhas das fadas e junto ao reino de

[82] Em seu prefácio a Cromwell, Victor Hugo, fazendo uma apologia do paradoxo, afirmando que a religião caminha com as superstições e que o sublime se envolve com o grotesco ele designa três "Homeros Bufões" na poesia moderna: Ariosto na Itália; Cervantes, na Espanha; Rabelais na França.

Achoria[83] chegaram ao porto de Utopia "distante três léguas e pouco da cidade de Amaurotas" (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 378).

Nessa guerra, começa especificamente a paródia da *Ilíada* e do canto XI. Antes do conflito os combatentes pantagruélicos narram suas genealogias e as "nobres características" que o destino lhes dera. Panurge, da linhagem de Zopiro[84] pretende invadir o acampamento dos inimigos durante a noite, banquetear-se e fartar-se às custas deles e "transar com suas putas" sem ser reconhecido; Epistemon, da linhagem de Sinon[85] conhece todos os estratagemas, artimanhas e embustes da disciplina militar; Eustenes, da linhagem de Hércules[86] promete que entrará em todas as trincheiras e que quebrará braços e pernas; e Carpalin, da linhagem da amazona Camila[87] adverte que saltará com leveza, pois é capaz de caminhar sobre as espigas do trigo sem que elas se dobrem. Nessa passagem a paródia das genealogias da *Ilíada* se estende à *História* de Heródoto: os generais atenienses e os principais guerreiros tinham suas genealogias louvadas para grandeza do nome e reforçar as qualidades no combate. Cada herói tinha o nome ligado ao seu caráter e isso o predispunha a determinadas ações e formas de lutar.

No livro de Rabelais a batalha tem duas fases. Na primeira, os "valentes soldados" insistem que Gargântua não vá a campo e traçam um plano mirabolante para o combate. A paródia está na inversão. Eles preferem utilizar a astúcia para derrotarem o inimigo. Panurge, aos moldes de Odisseu, elabora um estratagema, divide ações (artifício de guerra, agilidade, força, destreza) e derrotam "sutilmente seiscentos e sessenta cavalheiros" (cap. XXV). Com fingimentos e performances teatrais eles enrolam os pés dos cavalos e derrubam a todos. Antes que pudessem reagir Panurge atiça fogo "fazendo com que todos fossem queimados como almas danadas" (RABELAIS, 1995, p. 382). Depois da batalha um banquete regado a abundante comida, bebida, peidos ambivalentes por parte de Pantagruel (que geraram os Pigmeus) e esculturas grotescas em honra da vitória simbolizam "o espírito criativo sobre a força grosseira e primitiva, tratados de forma carnavalesca" (BAKHTIN, 2002a, p. 183).

Logo em seguida, uma nova batalha se anuncia. Se, no primeiro momento, a inversão paródica se deu pelo artifício, nesse segundo, a inversão é mais radical. Os soldados de *Utopia* se colocam a beber e a comer com os gigantes inimigos enquanto Pantagruel alcança

[83] Meden, Uti, Uden, Gelasis e Achoria significam em grego, respectivamente, nulo, nada, coisa alguma, trocista e sem medida (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 378).
[84] Zopiro foi um pitagórico, mecânico ficou famoso por inventar e aperfeiçoar máquinas de guerra. Pelo contexto da guerra a "descendência", nesse caso, antecipa o que o personagem fará.
[85] Na *Ilíada (canto XXIV)* ele aparece conversando com Príamo e negando os gregos. Com ódio de Odisseu e Diomedes, ele se torna um traidor. Simbolicamente Epístemon cultiva estratagemas militares e ações sorrateiras.
[86] Símbolo de força e agilidade. Está na genealogia dos gigantes.
[87] Simboliza a leveza feminina, aliada à uma força ágil e versátil.

"bem estranhamente" a vitória contra os Dipsodos e os gigantes. Com estratagemas que superariam "os ruídos da batalha dos troianos" (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 393) o sal na garganta dos soldados que dormiam bêbados e a urina que gerou "um dilúvio particular" fez tão grande destruição que "alguns diziam que era o fim do mundo e o juízo final (*Idem,* p. 394). Em meio às imagens épicas e bíblicas o próprio autor projetado Alcofribas Nasier[88] parodia os Aedos e Rapsodos com uma fala efusiva:

> Ó quem poderá contar agora como se portou Pantagruel contra os trezentos gigantes? Ó minha musa! Minha Calíope, minha Tália, inspira-me agora! Restaura o meu espírito, pois eis o a-bê-cê da lógica, eis a armadilha, a dificuldade de não se poder expressar a terrível batalha que se travou. Ah! A minha vontade de ter agora um garrafão do melhor vinho que jamais beberão os que lerem esta histórica tão verídica! (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 394).

Autoconsciência e carnavalização caminham juntas nessa paródia épico-cínica dos cantos Homéricos. Depois de questionar Heródoto (cap. XXVI, p.386) que narrou a famosa batalha vencida por Temístocles (que tinha poucos homens) contra Xerxes (que dispunha de trezentos mil soldados) ele assume que sua verdadeira musa é o vinho. O culto à ebriedade, delineado desde as primeiras linhas do prólogo do livro I (Gargântua) delineia o caráter beberrão desse narrador que destrona o mito grego e o "milagre" fundamental do cristianismo:

> [...] na composição deste livro senhoril, não perdi, e jamais em preguei um outro tempo, do que aquele gasto pata tomar minha refeição corporal, a saber, bebendo e comendo. São estas as horas mais adequadas para escrever sobre essas altas matérias e ciências profundas, como bem fez saber Homero, paradigma de todos os filólogos (RABELAIS, p. 35 – Prólogo do livro I).

Enquanto os chefes gigantes se batem, entre pantomimas e contação de fábulas por Panurge, os soldados comem, bebem e assistem ao combate em um verdadeiro festim de guerra. Com a "ajuda de Deus" Pantagruel vence o Lobisomem (melhor soldado do Rei Anarche). Vendo seu chefe derrotado os gigantes se levantam e se lançam contra ele, que derruba a todos. Panurge, Carpalim e Eustenes degolavam os que caíam enquanto o gigante ceifava cabeças: "Foi quando Pantagruel derrubou um que se chamava Riflandouille, que estava armado de um alto aparelho, formado por pedras de Grisão, uma lasca das quais cortou inteiramente a cabeça de Epistemon" (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 401) – motivo rabelaisiano para a descida ao Inferno.

Entre lamentos exagerados e impropérios contra a morte, Panurge promete trazer o amigo de volta com um ungüento ressuscitador: "Depois de ligar veia por veia, espôndilo por

[88] Anagrama de François Rabelais de cunho imoral. Nasier remete-se ao nariz que é fálico como o pênis.

espôndilo e dar pontos Epistemon voltou a respirar, depois abriu os olhos, depois bocejou, depois espirrou, depois deu um peido com todo o gosto" – garantia inquestionável de sua cura (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 403). O ressuscitado toma vinho, come um assado e lamenta ter sido trazido de volta tão rápido, pois dizia que conversou familiarmente com Lúcifer e que todos os diabos eram bons sujeitos.

Afirma que havia se divertido muito no "inferno e nos Campos Elíseos" (*Idem*, p. 404) e celebra a vida e a alegria de viver. Depois de lutar, morrer, descer ressuscitar ele conta o que viu. Exatamente como o fez Odisseu (sem ter morrido). Elegendo e enumerando nobres, a paródia menipéica começa por Alexandre e deslinda o princípio de inversão saturnal do "inferno rabelaisiano": todos os nobres são "condenados" a trabalhos "inferiores" ou são criticados com epítetos destronantes. Eis alguns exemplos: "Alexandre, o Grande, remendava calções velhos; Xerxes vende mostarda; Aquiles malcriadão e enfeixador de feno, Agamenon lambedor de panelas, Ulisses ceifero, Nestor vagabundo, Príamo vende panos velhos, Dario limpador de latrinas; Lancelote é esfolador de cavalos mortos" e todos:

> "[...] os cavaleiros da mesa redonda são pobres remadores que fazem a travessia dos rios Cócito, Flegeton, Estige, Aqueronte e Leto, quando os senhores diabos querem passar na água [...]. Mas para cada passagem só ganham um piparote no nariz e à noite um pedaço de pão duro" (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 404).

Os nobres, os guerreiros épicos e entidades romanas aparecem fazendo trabalhos espúrios e humilhados pela condição inferiorizada. No universo rabelaisiano a casta de cavaleiros arturianos são "barqueiros" condenados a levarem os diabos a passeio. A confrontação com o épico e com o religioso reforça a eficácia paródica desse diálogo dos mortos que condensa a cultura antiga e a medieval. Os nobres medievais e figuras eclesiásticas também estão lá: "[...] Júlio César e Pompeu são janotas; Don Pedro de Castela poetastro, Papa Júlio vendedor de pastéis; Nicolau papa terceiro é fabricante de papel; o Papa Alexandre é apanhador de ratos e o Para Xisto tratador de varíolas" (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 406) porque aquele que "teve varíola neste mundo, tem no outro". E na enumeração abrangente do imaginário europeu entram também os cavaleiros dos romances de cavalaria: "Galieno Restaurador, caçador de toupeiras, Matabruna limpadora de lixívia". E as personagens femininas lembradas pela história também recebem seu quinhão: "Cleópatra é vendedora de cebolas, Helena criada-grave, Dido vendedora de vinho; Lucrécia é estalajadeira (*Idem*, p. 406-407).

Enfim, todos condenados a um trabalho. Obrigados às penas da servidão, enquanto aqueles que foram miseráveis são servidos e tem uma vida "justa". Condenando os vícios dos ricos e poderosos o inferno cínico-paradoxal inverte os papéis. Moralista como o julgamento menipéico e cristão, essa inversão carnavalesca mostra os filósofos e o indigentes vestidos dignamente banqueteando-se e divertindo-se com damas e com muito dinheiro (escudos de sol). Epistemon fora convidado a beber vinho "teologicamente" em meio ao comércio de charlatões, vendedores de indulgências, mendigos (Ciro, por exemplo) como se o inferno fosse uma verdadeira feira medieval.

Bakhtin (2002a) concentrando-se nas imagens da ressurreição e do banquete mostra a forte presença das saturnais e como a inversão carnavalesca coroa os pobres e destrona os ricos. As enumerações enfeixam condições imprevistas, injúrias e a ênfase no baixo-corporal. Para ele, os infernos têm um caráter popular e a alegria da "festa dos escravos". Desse ponto de vista acentua as diferenças entre Luciano e Rabelais considerando a descida do primeiro mais formal e menos festiva e concentrada no estilo socrático que se constrói para chegar a determinada conclusão. A condição dos poderosos é diferente também. Mesmo que ambos tenham o caráter moralizante em Luciano os *personae* apenas lamentam a condição cadavérica, ao passo que em Rabelais eles são obrigados a trabalhar (servir). Por mais que as saturnais não estejam presentes nos "diálogos" olhando pelo viés da morte a alegria cínica só atinge parte da população e quem observa (Epistemon, ouvintes, leitor). Mas os condenados à miséria e à mendicância são "castigados" – não há festa por parte deles.

Se na *Odisséia* o riso inexiste é abarrotado de horror e clima sombrio, "o riso de Luciano é abstrato, exclusivamente irônico, privado de toda alegria verdadeira" (Bakhtin 2002a, p. 340). Para o russo, no primeiro, as figuras são colocadas a serviço da nobreza e da hierarquia, no segundo, as inversões são meros castigos, dotados de uma moral cínica e estóica. Em Rabelais essas imagens são retomadas como julgamento e punições. A imagem do Hades odisséico e Luciânico foi explorada pela Igreja, por isso o jocoso emoldura a cena e permite ao escritor francês dialogar com os Milagres e ressurreições católicas[89]. Bakhtin não menciona o castigo, pois sua leitura é tomada pelo espírito saturnino fazendo com que ele não se refira ao fato da morte e concentre-se tão somente em Epistemon redivivo. O importante da sua leitura é percepção da inversão carnavalesca presente nos cinco livros. O gigante, o bobo astucioso, os cristãos cínicos (frei Jean) e personagens (amigos dos gigantes) provocam desfigurações. Com essa postura paradoxal irrompem as contradições humanas e as

[89] Para Bakhtin (2002a) o episódio parodia a ressurreição de Lázaro (emoldurada pelo banquete evangélico).

fragilidades diante da natureza, do destino e dos "defeitos-pecados". A prova cabal dessa inversão cínica é que depois do relato do amigo ressuscitado, o rei derrotado dos Dipsodos é obrigado a trabalhar – preparando-se para o labor infernal.

A imagem das pessoas finadas agrega a alegria contagiosa e o imaginário dos *Campos Elísios*. Nesse sentido, os Lugares (*Hades* grego, *Hades* Romano e Inferno Cristão e o Inferno Saturnal de Rabelais) têm pontos em comum. Nas três representações a condição ínfima de vagar como sombra, esqueletos (com nome) lamentando e pessoas em uma condição diferente da anterior se ligam pelo riso e punições. A divergência, nesse sentido são os espaços, a tensão dramática e a condição daquele que visita o local.

Na *Odisséia*, um vivo desce ao mundo dos mortos, divide informações, sentimentos, lamentos e volta para contar essa história. Não há testemunhas e é preciso compactuar com o personagem. Considerando o que o poema épico tem de realidade (religiosa) para os antigos, e de fantasia (para o mundo cristianizado) o leitor tem informações pelo olhar de Odisseu. Como mostramos, o mais interessante é o fato de seu relato ser "*ipsis litteris*" o relato de Homero. Na Ilha dos Feácios, o Astucioso definiu discursivamente parte de suas memórias.

Nos diálogos de Luciano de Samósata a representação é dramática. Há notícias da descida de Odisseu, mas no instante das ações, todos os personagens são moribundos ou deuses. A sátira atende a uma moral específica e à maior delas: a lembrança de que não há volta. Um pessimismo cético irrompe e uma total desilusão perante o trespasse reside na postura desprendida e despojada do cínico. O mais importante, no que diz respeito ao contexto da prosificação do mundo é o olhar voltado para repensar o passado e a discussão do cotidiano. A desfiguração da moeda acontece no olhar subversivo da morte, na gargalhada sepulcral e na impassibilidade cínica diante da dor de morrer.

Em *Gargântua e Pantagruel*, obra de fôlego avantajado, a morte aparece sempre ambivalente. Nos combates, nas pestes, nas tragédias, nos eventos coletivos há sempre regeneração. Essa alegria é traduzida pela visão carnavalizada e pela imagem da ressurreição. Nesse sentido, o inferno também é um lugar próspero, movimentado, como o ambiente das feiras. Os seres comem, dançam, bebem, amam, trabalham, mendigam, regozijam-se. Mudam-se papéis, mas as necessidades continuam as mesmas. A morte não iguala, ela inverte. Maiores viram menores, miseráveis e filósofos são beneficiados pela nova condição. Imagens risíveis contadas por Epistemon ressuscitado (que repete os diálogos da descida) para seus amigos que comem e bebem atentos. Panurge interrompe e garante ter ido "aos buracos do mundo" – sentido dúbio: baixo-corporal e *locus* desfigurantes. Nesse caso, a representação da descida se dá dessa forma: Epistemon morre e desce ao inferno. Por ter sido libertino e

livre tomou lugar entre os privilegiados e o tempo (distendido) que esteve por lá o permitiu ver os grandes humilhados e servis.

Nesses locai desconhecidos a alegria é maior ou menor, as diferenças se acentuam, se invertem ou se equiparam, em todos os lugares de descida desde a Antigüidade as diferenças sociais são ressaltadas. Em maior ou menor grau há lamentos daqueles que gostariam de estar vivos e a alegria daqueles (cínicos, filósofos, pobres) que desfrutam de benefícios na Necrópole. Essa consciência do fim também é afirmada pelo defunto autor. "Autorando" de um Nada Secularizado ele reafirma a morte. Mas, ao transformar esse tema tão contundente e conflitante na era moderna renova essa representação dos discursos dos mortos. Dentro de uma longa tradição cultural-literária, Machado a renova por colocá-la em consonância com o individualismo e conjugar cinicamente o fato de que o homem sabe que morre e sabe que tem fome. O vaticínio de Pantagruel, um precursor do *Borbismo*, certamente faz uma reflexão espiritual e menipéica dessas dores existenciais:

> [...] pois a fome está no corpo; para a remediar dilata-se o estômago, turba-se a vista, as veias sugam a própria substância dos membros carniformes e retiram em baixo esse espírito vagabundo, negligenciam o tratamento de sua cria a hóspede natural, que é o corpo. [...] a esse propósito lícito é alegar a autoridade de Homero, pai de toda a filosofia, que diz que os gregos, então, logo puseram fim às suas lágrimas de luto por Pátroclo, o grande amigo de Aquiles, quando a fome se declarou e seus ventres protestaram, mais lágrimas não os fornecendo. Pois, no corpo esgotado por longo jejum, mais não havia para chorar e lacrimejar (RABELAIS, 1991, vol. 1, p. 483).

O cinismo mais radical contrabalança essas imagens e aproxima os pontos de vista dos mortos da Antigüidade/Medievais e os mortos modernos. Sejam eles tomados como verdade ou mito; versão narrativa da realidade o romance difuso prosifica o Cinismo e suas transformações ao longo dos séculos. Injuriante e desprendido, autor e tagarela, o defunto autor acredita na ambivalência e equivalência da condição humana e emenda mais um capítulo nessa história: o cinismo na solidão dos trópicos. Da soma dessas mentalidades, com o universo imperial fluminense nasce o primeiro romance sepulcral da modernidade: filosófico, contingente, galhofeiro, eterno...

3.4 Vida longa à morte moderna

Nesse conjunto de dissecações, deixemos a alegria rabelaisiana e adentremos um universo fúnebre de confronto com a perda material e ao mesmo tempo de fascínio pelo cadáver em estado terminal. À medida que o homem vai deixando a noção coletiva e cada vez mais se individualiza essa relação se torna pessoal e o riso cínico se embebe de influxos melancólicos. Como não é possível livrar-se da morte, pois insiste em acompanhar a vida, ela se individualizará e a relação do ser humano novamente se transformará. Outras explicações virão e outros lugares aparecerão e as representações do fim repercutirão cada vez mais nas idéias e nas práticas sociais. Na filosofia, na ciência, na religião, na prosificação da cultura os temas macabros renovam-se. Herdeira dessa morte-escrita, a decomposição leva à consciência da perda de si mesmo. A ausência de deuses gera tensões traumáticas e desprendimento.

O corpo se transforma em uma fronteira entre os dois mundos. Em *Hamlet* essa relação transparece, menos traumática, mas reside ali um dos berços dessa visão moderna[90]. Ao longo dos séculos, o cadáver dissecado se tornará a última imagem do vivente, um canal poético para a sensação de deixar de comunicar, mas que, no entanto, continuará poeticamente imóvel, silencioso, decompondo-se...

Desde Erasmo, a consciência de uma morte pessoal começa a aflorar. Nos seus *Apotegmas* um desfile de personagens célebres deixa seus ditos memoráveis. Como se escrevessem a própria lápide cada micro-biografia se fecha com um comentário sepulcral. Montaigne, consciente de que metade do que é dito pertence a quem diz e a outra metade a quem escuta, fala de si mesmo para "aprender a morrer". Uma queda de cavalo serve de mote para imaginar o mundo sem ele[91]. Com isso, dá significado a essa ausência imaginada e anuncia um sentimento muito forte na modernidade – o sentimento da ausência de mim no mundo. Por isso, nos *Ensaios* há uma oscilação entre falar de um eu para entender o mundo, e falar do ocaso para entender esse eu que morre (discursivamente).

Distinguindo o morrer do estar morto (SCHNEIDER, 2005) as palavras servem de instrumento e recusa e inspiram um estar morto tagarela que dá conselhos, que olha para o

---

[90] Vale lembrar a epígrafe melancólica, inscrita na primeira versão das *Memórias póstumas*, publicada na *Revista Brasileira* (15 de janeiro a 15 de dezembro de 1880), suprimida na versão definitiva: *"As you like it: I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults*" ("Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim mesmo, em quem descubro senões"). Além das ações e inações de Hamlet serem instigadas por um defunto (fantasma) o quinto ato toca a tradição de discursos da morte. Os diálogos dos coveiros (uma variação menipéica) e os "enterros" ocasionados pelo caráter titubeante do Príncipe ilustram a consciência moderna e individualista do fim.

[91] Como mostramos no capítulo anterior, Rousseau escreverá sobre esse "sentimento do mundo sem mim". Esse imaginário do "eu ausente" foi explorado por Pirandello (*A morte de Mattia Pascal*) e Calvino (*Palomar*).

passado para explicar o presente que sente (Montaigne) e ressente (Rousseau). Nas palavras de um defunto autor ouvimos os ecos dessa manifestação. Brás Cubas tagarela aprendeu a lição dos filósofos modernos: por isso fala, escreve, autora, pois sabe que enquanto discursar há um sopro de voz. O futuro resume-se a nada, mas o eu é obra, diálogo com os leitores que permanecem.

Na passagem da idade Média para uma concepção moderna do mundo, o diálogo dos mortos posiciona-se como uma afronta, uma tomada de posição diante do trespasse – definitivo e tirano. A representação é sempre projetada como um fim pelo homem racional. Se na Idade Média havia uma conexão entre o trespasse e o final dos tempos, na modernidade, essa conexão, passa a ser entre a perda do eu e o silenciamento. Na tentativa de sintetizar o percurso de representação da morte medieval para a sua individualização, traçamos o seguinte quadro:

Quadro 1: Relação Morte/Biografia/Individualismo

Séculos	XIII-XIV	XV-XVII	XVIII-XIX
Individualismo e morte	Individualismo ainda relacionado com o destino coletivo e religioso	O Ser se vê como Indivíduo na hora da morte;	Eu – Indivíduo na hora da morte; o moribundo faz sua opção: religião/ciência/ceticismo;
Como a morte era vista socialmente	1º - fim carnal e avaliação	1º – morte assistida (reunião no quarto do moribundo / ainda forte presença da Igreja)	1º – morte variada / afastamento do cadáver – personalização do indivíduo (lápide, epitáfio etc.);
Concepção auto-biográfica relacionada à morte	2º - Dia do Juízo – biografia extensiva ao fim dos tempos. - Negação do cadáver; Substituição pelo ritual com o corpo fechado; projeções artísticas que substituíssem a visão do corpo.	2º Livro da vida – biografia como balança – auto-avaliação no fim da vida na hora da morte; - Insistência no macabro; não é o cadáver que se reconstitui, mas sim o corpo, com o auxílio dos traços do morto.	2º Livro da vida – biografia/autobiografia de pessoas comuns; Ápice do romance: gênero da biografia, história da vida de alguém; independente da classe; - A arte representa ou substitui a realidade; a arte substitui a morte.

A partir do século XVI, ocorre uma evocação fantasiosa do cadáver e essa necessidade se exprime no mundo das ilusões inventivas e fascinantes. Elas ocorrem no erotismo macabro e na melancolia mórbida (que não exclui a primeira). A morte de Romeu e Julieta, a dança macabra de Hamlet sobre o caixão de Ofélia, a multiplicação das cenas de amor no teatro barroco, são heranças dos afagos dessa morte implacável e doce. O sentimento mórbido, próximo do perverso, aproxima o espetáculo físico e o sofrimento ao corpo. A nudez cadavérica torna-se objeto de curiosidade científica e de deleite macabro. As lições de

anatomia oferecem cores fascinantes no teatro da dissecação. Sobre os túmulos subsistem corpos nus e curiosos com seus apetrechos de anatomia. As estampas humanas servem aos médicos, mas são procuradas pelos amantes de livros belos. A decomposição prende o olhar: curiosidade, inércia e admiração pelo desaparecimento total do ser[92].

Essa afirmação do escabroso como conhecimento pode ser bem exemplificado nos *Dialogues des morts* de Fénelon e no exemplo radical dos escritos de Marquês de Sade.

Por volta dos anos 1692-1695 Fénelon escreveu textos filosóficos para a educação de seus alunos da corte do *Duc de Bourgogne*. Utilizam o caráter moralista e fabular do diálogo visava ensinar mitologia, filosofia grega e romana, "conhecimentos gerais" (inclua-se Confúcio entre os defuntos) e as sagas de príncipes. Com exemplos de como se portar em ocasiões de liderança mantém uma linguagem refinada e representa heróis para mostrar a natureza corruptível do poder. Insere sutilmente imagens familiares e conservadoras nos jovens e conduz à conclusão de que a vida é uma grande ilusão – mesmo para os nobres.

A escolha dos *personae* é diversificada. Da Antigüidade: Mercúrio, o Centauro, Hércules e Teseu, Rômulo, Remo, Xerxes etc.; bem como, homens medievais: Louis XI, Louis XII, Henri VII, Rainha Marie de Médicis e o Cardeal de Richelieu e muitos outros nomes ligados ao poder. Há também, Radhamante, Scipião, o Africano e Catão, o Censor e a presença inusitada de um Leonardo da Vinci (exemplar).

Há diálogos interessantes, como o de Aquiles e Homero, discutindo a figura de Ulisses e suas ações – o primeiro atacando e competindo; o segundo, defendendo sua "criação". O diálogo torna-se instigante porque mostra um personagem discutindo com o "autor" a representação de um outro personagem – algo muito moderno. Logo em seguida, em outro diálogo, o próprio Ulisses conversa sobre coragem e força com Aquiles. Fénelon utiliza o texto para passar noções das narrativas épicas. Educa com leveza e intenta que o jovem, na leitura, ouça uma conversação e aprenda naturalmente. A escolha pelo gênero também perpassa uma opção historicizante e aponta motivos imprescindíveis para análise de defuntos falantes na modernidade. Fénelon encontrou um caminho para presentificar seres do passado, e ao mesmo tempo, discutir questões modernas – uma herança do diálogo luciânico e marcas da prosa moderna. Mas, ao invés de criticar cinicamente ele projeta ações e características inerentes a um príncipe. No seu conjunto temos exatamente o tratamento que os Iluministas dariam à morte: desprendimento em relação ao cadáver, valorização da história e negação do indivíduo medíocre. Morrer significava continuar na memória enciclopédica do mundo.

[92] Ariès diz que na época de Diderot o fascínio pelos cadáveres era tão intenso que faltavam corpos para estudo.

Fazendo de Luciano de Samósata um personagem seu, mostra sua intenção e desperta o interesse do leitor para a sátira menipéica. Seu cínico será cético, mas manterá um tom moderado e educativo, preso às intenções pedagógicas. Discutindo com Heródoto o que é verdade e mentira (como vimos Alcofribas Nasier) e o fato de ele ter ridicularizado tantos homens ilustres, o personagem se justifica. A princípio ameaça ser contundente, mas no final uma forma diplomática toma os discursos. Há um posicionamento autoral muito interessante que permeia os dois pensadores. Embora o cunho didático esteja muito presente em vários diálogos, Fénelon mostra as qualidades e os caminhos escolhidos para abordar a história – com uma pequena predisposição para o satirista. Seu Diógenes é mais cínico (no sentido antigo do termo). Ironizando Alexandre, discute sua postura, sua grandeza, mas, no final, o tom moralista (de uma fábula) impera: "*Les hommes du caractère que tu dépeins sont dignes de mépris, comme l'erreur à laquelle ils sont livres; et pour être estime de ces hommes si vils, tu as eu recours au mensonge, qui t'a rendu plus indigne que'eux*" (FÉNELON, 1983, p. 363). No outro diálogo em que o cínico aparece, ele conversa com Denys, o Ancião – um exemplo de tirania. Discutem sobre o que foram em vida e o ex-imperador o desafia [Denys]: "*Ton ambition n'était que vanité et affectation de vertu.*" Mas os argumentos do cínico o levarão à consciência de que ao invés de ser um tirano, ele deveria ter sido mais moderado "[Diògene]: *Ton ambition n'était que folie, qu'um orgueil forcené qui ne peut faire justice ni à soi ni aux autres*" (*Idem*).

Esses diálogos pertencem à prática barroca de retomar a imagem dos mortos. Enquanto a tradição menipéica insistia na estupidez dos nobres, questionando as virtudes e as atitudes (caracteres) dos heróis, elogiando os ideais cínicos. O educador e filósofo francês reflete sobre o trespasse e essa condição inerente: seus mortos são sombrios e melancólicos e vagam em um mundo de fantasia, onde podem julgar a vida em um plano abrangente. Eles são sombras do que foram e descobrem, enquanto revelam, que tudo é ilusão – mesmo para os nobres.

O legado cínico de que toda atitude revela um outro ponto de vista alia-se ao pensamento cartesiano e às necessidades do *Duc de Bourgougne*. Esboça uma tendência na supremacia da prática justa e da retidão para evitar que a natureza corrompida e corrosiva destrua os caracteres altivos de um nobre. Dentro da tradição de diálogos dos mortos, o viés interessante, seria o fato de sua visada ser estritamente séria (explicável pelos axiomas da nobreza), mas leves (diversão amena) pela capacidade estilística, criativa e educativa. Se não há o riso áspero, nem por isso há singeleza. O exemplo soa muito interessante porque une os

ideais épicos de manutenção e afirmação de nobres e concomitantemente lembra que mesmo essa casta morre e que será julgada pelo povo e pela justiça divina.

Em linhas gerais, outros escritores são grandes exemplos dessa relação do homem com o corpo e com a morte na modernidade. Visando a análise de Brás Cubas, visitamos essas vozes cadavéricas e vivos que falam sobre mortos, para traçar um panorama dessa representação e aproximar as realizações do fim do século XVIII e meados do XIX.

Sade representa a relação entre o corpo e a admiração da morte física. Nos seus escritos ela faz parte do cotidiano, deixa de ser temível, mas se desloca para o imaginário – papel esse que se reforçará na literatura romântica, passando pelo simbolismo e que terá seu ápice nas carcaças expressionistas e nos seres ultrajados e oníricos do surrealismo. Essa compreensão do corpo, o avanço da ciência provocando novas concepções de vida e a crença na vitória da morte é projetada no cadáver. O profundo apego à existência, a mágica pagã e conhecedora do cadáver de Panurge encontra ecos na danação da Ciência. No Frankenstein de Mary Shelley, por exemplo, um prometeu da modernidade será "construído" de partes de corpos. A alquimia (simbolicamente) colocada de lado faz da eletricidade a força motriz dessa recriação. O terror e a deformação marcam o espírito de uma época: o fracasso de Frankenstein aproxima a idéia de morte e o fracasso humano. O livro espelha um grande lamento da incompreensão e solidão individualista: "É a fraqueza do forte, a fortaleza da débil e gemebunda criatura nascida, não nos laboratórios da ficção-científica, mas dolorosamente das dobras complicadas e eternamente misteriosas de nossas próprias incapacidades e frustrações" (RIBEIRO, 2002). Cada vez mais a morte será relacionada com o desencantamento. O ombro que suporta a existência passa a conviver com ambições que jamais se realizarão, com buscas familiares, profissionais e pessoais que nunca se cumprirão. Esse mal estar na civilização do progresso, tão presente no século XX, foi pressentida também pelas penas de Flaubert e Baudelaire.

O cadáver de Emma, enquanto é vestido para o enterro, parece um afresco cheio de ternura quase pueril. Imóvel, a mulher fatal, com cores que lembram Rembrandt deixa seu corpo às mãos de outros. A estátua imóvel chega ao fim de sua orgia perpétua. Os sonhos, ambições e prazeres adentram o reino da morte suja. Basta um movimento antes de coroá-la com uma tiara e uma lufada de sangue negro jorra de sua boca. Do cadáver que se dobra à implacabilidade do destino, o sangramento simboliza a fúria mortal da natureza e gera uma imagem brutal. Esse trespasse já não assusta mais. Comove e completa os maiores emblemas do fracasso.

A idéia de que cada homem possui uma biografia e que se pode agir sobre esta até o último instante também transparece na relação entre vitória e fracasso. Se o herói épico lutava para ficar na memória dos pósteros, o ser do século XIX defronta-se com o peso da tradição. O ideal romântico anuncia o gênio e os últimos instantes se tornam um capítulo importante da autobiografia. O homem sem deus lembra que seus amores, seus passeios pelas galerias, suas horas de *spleen et ideal* serão transformadas em carniça. A morte baudelairiana cínica e desolada erige um espetáculo que critica o culto da razão. Em poemas como, os "Cegos", o "Filósofo moderno", "A viagem", o conhecimento inútil e limitador faz do cotidiano o próprio universo grotesco. A malícia da volúpia envolve os indivíduos alheios maravilhados pelo progresso, pelo urbano, pela multidão. Essa volúpia substitui o passeio romântico, a idealização feminina e o amor devotado geram movimentos amorosos que se decompõe ("Uma carniça"):

> Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
> Numa bela manhã radiante:
> Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
> Uma carniça repugnante.
>
> As pernas para cima, qual mulher lasciva,
> A transpirar miasmas e humores,
> Eis que as abria desleixada e repulsiva,
> O ventre prenhe de livores.
>
> Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
> Como a cozê-la em rubra pira
> E para ao cêntuplo volver à Natureza
> Tudo o que ali ela reunira.
> .....
>
> ? Pois hás de ser como essa infâmia apodrecida,
> Essa medonha corrupção,
> Estrela de meus olhos, sol de minha vida,
> Tu, meu anjo e minha paixão!
>
> Sim! tal serás um dia, ó deusa da beleza,
> Após a benção derradeira,
> Quando, sob a erva e as florações da natureza,
> Tornares afinal à poeira.
>
> Então, querida, dize à carne que se arruína,
> Ao verme que te beija o rosto,
> Que eu preservei a forma e a substância divina
> De meu amor já decomposto!
> (BAUDELAIRE, 1985, pp. 173-177[93])

[93] Nota: a idéia de uma decomposição biográfica nasceu do livro de Brás Cubas, mas o poema "A carniça" certamente contribuiu dialogicamente para essa abordagem cínica e destronante. Essa pintura anti-romântica da amada ideal certamente foram modelos para as carcaças de Marcela, Eugênia e Eulália.

Alguns exageraram no apodrecimento do corpo; outros no apodrecimento da humanidade. São andarilhos na multidão que *er lässt sich nicht lesen* como os indivíduos de Alan Poe. Vinculados a um problema histórico e ao mesmo tempo existencial a condição do homem moderno faz com que o poeta mostre a decomposição do corpo humano sobre a terra. O caixão, o túmulo, o enterro, impedem a visão desse espetáculo e o poeta colhe flores de cadáveres universais e não espera a descida para falar sobre o fim. É a Natureza quem dirige o espetáculo. A mesma que dá a vida, que permite o passeio e as horas de ócio e tédio, transforma tudo em uma carniça prenhe de livores[94].

Seja descrevendo as atrocidades como um caminho para compreensão do ser, seja vislumbrando a ressurreição prometéica por meio da ciência, um mundo com retinas fatigadas revelam os prodigiosos segredos dos corpos. Da coisa inerte, nascem anatomias morais, psicológicas e existenciais. Mãe e madrasta, benfeitora e malfeitora, perante a grandeza de Pandora o ser humano se apequena. As ações poéticas confrontam esse poder. A sociedade, a justiça, a vida em conjunto superam por um momento a infimidade. Essa destruição que é sempre violenta e atroz incomoda porque a Natureza está alheia a tudo isso. O discurso é apenas uma tentativa de se opor à Pandora:

> Dito isto, peço licença para ir um dia destes expor-lhe um trabalho, fruto de longo estudo, um novo sistema de filosofia, que não só explica e descreve a origem e a consumação das coisas, como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo estoicismo era um verdadeiro brinco ao pé da minha receita moral. E singularmente espantoso este meu sistema; retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, enche de imensa glória o nosso país. Chamo-lhe Humanitismo, de Humanitas princípio das coisas. Minha primeira idéia revela uma grande enfatuação; era chamar-lhe borbismo, de Borba; denominação vaidosa, além de rude e molesta. E com certeza exprimia menos. Verá, meu caro Brás Cubas, verá que é deveras um monumento; e se alguma coisa há que possa fazer-me esquecer as amarguras da vida, é o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade. Ei-las na minha mão, essas duas esquivas; após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas, ei-las nas mãos do homem. Até breve, meu caro Brás Cubas. Saudades do
>
> Velho amigo
>
> Joaquim Borba dos Santos" (ASSIS, 1992, vol. I, p. 599).

Nessa carta citada de memória, o amigo filósofo resume a humanidade e revela algo sobre o romance sepulcral. A influência do amigo e a voz de Machado, virulenta e demiúrgica, confrontam a simetria entre homem e Natureza. Ela destrói para criar. Algo desaparece para que outra coisa apareça. Ela deseja o aniquilamento total das coisas e das

[94] Para fazer justiça ao defunto autor, do qual tivemos apenas um escrito não-póstumo (o bilhete a Rubião em *Quincas Borba*) lembramos que ele ainda estava vivo na época do livro de Baudelaire. Obra impregnada de cinismo antigo e moderno – lembra a condição miserável da humanidade desfigurada e descomposta. Essa ressalva intenta recuperar a sugestão, no capítulo passado, de que Brás teria convivido com o Arcadismo tardio luso-brasileiro e com o romantismo deixado às lazeiras, como se fosse uma carniça.

criaturas somente para criar novas. Cada ser não passa, portanto, de um instrumento dessa Mãe e Madrasta implacável que oferece o prazer de viver apenas para tirá-lo. A morte não passa de imaginário é apenas uma noção cultivada pelo homem para suportar essa verdade. No fundo, ela só existe figurativamente, pois tudo muda de forma, esvai-se na permanência de outro ser. O movimento nunca está abolido no cadáver. Tudo se transforma: cada idéia, cada época, cada regozijo. Tudo desaparece para que outras idéias, outra época e outras formas de prazer 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 páginas do mal. O discurso sobre a morte, entre vivo e mortos, foram alternativas para confrontar a massa[95] que desaparece 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, anuncia elementos da ocupação funérea a roerem as páginas do livro-vida. O paradoxo acentua as contradições humanas 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

[95] Dentre as inúmeras histórias contadas sobre Diógenes, há uma que ilustra isso. Certa vez, no teatro, quando o espetáculo já havia acabado e as pessoas saíam, o cínico adentrava. E quando perguntaram porque ele fazia aquilo, ele teria respondido que, na verdade, fora a única coisa que fizera a vida inteira.

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, seu fim último.

A razão dessa imagem atirada ao público 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 a recepção. 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 tão 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: “Cinqüenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como os 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:

> Meu caro crítico,
>
> Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta 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).

A imagem do cadáver discursivo, em que nos reconhecemos no que temos de mais reprovável e vicioso contrapõe-se aos tipos mortais: 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 que 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. (ASSIS, 1992, vol. I p. 513).

3.5 Mortos do subterrâneo – *Bobók*

Dostoiévski escreveu em 1873 uma verdadeira sátira menipéia da modernidade: *Bobók* (2005). Contraponto para a análise de *Memórias póstumas* pela proximidade temporal e uma das obras mais significativas no âmbito da representação da morte também é importante porque foi escrito em país periférico (pensando na hegemonia cultural-econômica de alguns países europeus até o século XIX) revela 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 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 do narrador-personagem; depois, ele ouve uma conversa entre mortos no cemitério. A primeira parte lança índices de enformação do caráter: ebriedade, loucura, farsa literária, autoconsciência e autoria. Partes integrantes e autobiográficas que preparam o leitor para acompanhar 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, *In*: BEZERRA, 2005a, p. 15). Traços menipéicos e autoconsciência se anunciam: um alguém 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 é justamente o anseio de levar ao jornal um texto que relatasse o que foi ouvido. Uma tirada metalingüística fecha o intróito: "Acho que não é necessário nenhum prefácio" (*Idem*). Depois o leitor adentra no conto com o seguinte subtítulo: NOTAS DE UMA PESSOA. Nada mais impessoal e instigante do que essa anunciação evasiva. Um prefácio para isentar-se, um título que não intitula nada, um homem que delira...

Consciente de que o texto está publicado em um jornal, esses artifícios introdutórios fazem parte de uma estratégia, pois *Bobók* é uma resposta à crítica ao romance anterior de Dostoiévski (*Os demônios*). Segundo Bezerra (2005a) foi uma via artística para as polêmicas literárias russas e aos ataques sofridos pelo autor. Sem entrar nessa questão, nos concentraremos naquilo que a obra 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", ser chamado de louco, escritor medíocre e co-participante da vida jornalística o aproximam da tradição homérica-rabelaisiana. Ambos são dados a delírios e filosofices, tiveram pretensões literárias que não se realizaram efetivamente e estão ligados ao riso cemiterial. As histórias são contadas de um cemitério: um está vivo; o outro está morto.

O conflito do personagem com suas publicações ínfimas, suas traduções de livros comuns, seu estilo cada vez mais truncado, são marcas pessoais e, ao mesmo tempo, discussão autoconsciente do estilo do conto. Aliás, o comentário do amigo que o visitou (mesmo artifício utilizado por Cervantes para não assumir o prólogo) 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, *In:* BEZERRA 2005a, 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. 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 o 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 normal, o narrador-personagem integra-se à tradição menipéica, transformada por Erasmo e que tem seu correlativo machadiano na situação ambígua do amigo Quincas Borba e que tem seu ápice inventivo na fábula filosófica *O Alienista.* Além da morte, a loucura e a bufonaria são práticas cínicas de desfigurar a moeda. O narrador conta uma "anedota espanhola" de caráter emblemático para o todo: 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, *In:* BEZERRA 2005a, 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, o 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 e 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, *In:* BEZERRA 2005a, 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 o convidado somente "por extrema necessidade". Comentário, diga-se de passagem, cínico, uma vez que é uma crítica às atitudes formais obrigatórias para manutenção das boas relações. Essa postura nos leva ao personagem-narrador de *Memórias do subterrâneo*. 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". Nos dois textos há também um fingimento autoral. 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, caracterizam uma ânsia marginal do homem integrado.

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 para o olhar 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 em que os *Diálogos* de Luciano foram escritos, o cemitério no século XIX é uma instituição e também demarca diferenças sociais entre os enterrados. O clima tece-se alegre e ambivalente no velório: 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" (DOSTOIÉVSKI, *In:* BEZERRA 2005a, p. 19). O medo cósmico dos cadáveres e o asco advindo do Iluminismo também são correntes nesse universo. O personagem nega o contato social e depois de tomar sua bebida deixa o réquiem e fica no cemitério a meditar. Depois de ouvir vozes, de confessar sua alteração de personalidade e de andar ouvindo "bobók" ele parte para a filosofice tumular e dorme ("uma forma interina de morrer").

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 céticos pirrônicos o negassem) são os preceitos de liberdade, auto-suficiência, satisfação dos desejos e desprezo pelas atitudes sociais dotadas de falsidade e protocolo. Essas 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.

Depois de derrubar um pedaço de sanduíche no chão (dialogismo com o cristianismo e menção simbólica da morte como fecundação) o personagem se deita (aterrissagem) em um "longo bloco de pedra com formato de caixão de mármore" (DOSTOIÉVSKI, *In:* BEZERRA 2005a, p. 21). Apesar de ele não descer para o reino dos mortos, sua posição horizontal o aproxima deles. 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 dos 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.

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 não cínico, a ser criticado posteriormente e que servirá de contraponto para a nova ordem proclamada pelos demais. Simbolicamente, o fato de sua lápide ser citada dialogicamente e seu nome ser o primeiro a ser destacado serve para lembrar que os nobres também morrem. Jogando cartas imaginárias e discutindo questões morais ligadas ao dinheiro, hierarquia e pecado (o que por si só é destronante, pois as almas ainda falam e a "vida continua por inércia") o submisso e bufão Kliniêvitch anuncia que a liberdade reinante. Antes da quebra (***) o narrador faz um comentário e, como Odisseu, fica sabendo de coisas dos vivos reveladas por mortos tagarelas. Sempre indignado com as revelações dos podres da sociedade, ele continua atento.

A discussão continua sobre excrescências, o mal-cheiro e imagens escatológicas dos corpos em decomposição. O baixo-corporal aflora e a cultura popular e profana predomina. Um dos mortos repete: "Eu ainda gostaria de viver, não, eu ainda gostaria de viver! (*Idem*, p. 24-25; 35). O apego à matéria caracterizado, também confessado no "Delírio" de Brás Cubas, no lamento de Aquiles, aos poucos os leva a aceitarem a nova ordem desse "vale de Josafá". Os mortos de Ivan estão no cemitério e parodiam um local bíblico. "Símbolo profético" que recorda um julgamento religioso diferente do julgamento moral e cínico que os defuntos entoam ao se infernizarem e a se divertirem.

Uma vez que os homens predominam nos discursos de mortos, uma figura feminina chama atenção no conto de Dostoiévski. O outro caso, se dá em *Odisséia*. Mais especificamente a mãe é uma defunta reveladora. Em *Bobók* Avdótia Ignátievna conclama o carnaval, a festa dos corpos e a volúpia lasciva do nada: "? Estou com uma terrível, uma terrível vontade de tirar a roupa!" (DOSTOIÉVSKI, *In:* BEZERRA 2005a, p. 28).

Na primeira parte só Ivan falava. Na segunda, narrador e diálogo menipéico. Nesse momento a voz dos mortos predomina e a intervenção reflexiva na narrativa se acentua:

> 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. (*Idem*, p. 28).

Co-participante desse diálogo, ao falar com o leitor o conduz ao cemitério para ouvir a conversa. Motivado pelos ruídos que ouvia, 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 e menipéica composta por defuntos modernos. 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 de um coro escatológico e carnavalesco, o personagem identificava os falecidos e percebe que os novatos acordam. O interesse do ouvinte aumenta porque eles tratam de questões da ordem do dia. O apego à vida pregressa, aos os nomes (como na sátira menipéia), se definindo ainda pelo que eram em vida e o embate de classes se consolida com a presença do general e o conselheiro da corte, ainda servil, 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 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 e redefine sua postura cínica moderna que afirma que todo ato pessoal é motivado por um interesse próprio e escuso.

Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas faz acusações pessoais nos casos do casamento articulado pelo pai, os atos de Cotrim e L. Neves, o noivado de Eulália. Erige filosofices sobre o tema: a teoria infante do espadim, a teoria do nariz e o regozijo humanitista inerente aos "vencedores". Ambos também 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 silencia 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 Brás Cubas, mescla o cinismo de uma "pseudo-alta sociedade" com o desejo sepulcral de "desfrutar tudo o que for possível" (DOSTOIÉVSKI, *In:* BEZERRA 2005a, p. 30) naquele instante. Desprezando o que fora 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 mais barato.

Kliniêvitch, o cínico por excelência, continua pregando uma nova ordem e tentando organizar aquele lugar necessitado de "vida e de graça" (*Idem*, 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: "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..." (DOSTOIÉVSKI, *In:* BEZERRA 2005a, p. 32). Ou seja, passar o tempo (inexato) com alegria e sinceridade. Logo 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 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, In*:* BEZERRA 2005a, p. 33-34).

O fantástico no conto dialoga com a filosofia da Antigüidade. Bezerra desenvolve a compreensão dessa passagem mostrando as correlações com *Fedro* de Platão (BEZERRA, 2005a, p. 117-120). Comparando com Brás Cubas essa questão não é explicada ao passo que na menipéia russa eles encontram uma referência para essa capacidade sepulcral. Platão criticava Diógenes pela verve anedótica, tendo o chamado de "Sócrates enlouquecido", mas ele e os Cínicos gregos apreenderam do mesmo a arte sofista de jogar com a linguagem. A idéia de que o corpo e alma estavam mutuamente relacionados possui 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 sepulcrais constrói um conhecimento contrastante. Expectador da eternidade conhece mais do que os seres comuns e é dotado de uma filosofia da contingência (cínico-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 filosofice literária discutindo as condições materiais, sociais e psicológicas da existência.

Logo em seguida, 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, *In:* BEZERRA 2005a, 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 jogo fantasiado continua nessa constatação: um defunto fala exatamente o que o personagem andava ouvindo. Sem aprofundar nesse nó narrativo, isso abre a possibilidade de questionar se ele não seria esse personagem que ainda tem "uma centelha de vida" e se não seria exatamente ele que estava ali enterrado, mas pelo apego à realidade ainda não tenha ser dado conta disso.)

E o conto encaminha para seu fim com os mortos proclamando os ideais cínico-menipéicos 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, *In:* BEZERRA 2005a, p. 35). E proclamam que contem suas verdades. Depois disso todos se põem a falar animadamente. Fazem gracejos voluptuosos e 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, *In:* BEZERRA 2005a, p. 37).

Um coro de defuntos modernos fecha a sátira 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* e que era um escritor criticado nos conta essa história "absurda". Sem entender porque silenciaram, uma vez que não poderiam ser denunciados, os mortos desse conto não tem disposição nenhuma de falarem com os vivos. A mínima presença de um, causou silêncio profundo. Conclui filosoficamente que eles devem ter algum segredo que escondem dos mortais e se despede: "Bem, queridos, refleti, ainda hei de visitá-los" (DOSTOIÉVSKI, *In:* BEZERRA 2005a, 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 conto 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 de carne e osso e redator do jornal.

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, In*:* BEZERRA 2005a, p. 37). Indignado com a perversão do mundo, incluindo os últimos lampejos dos seres ele fica desolado. 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 e 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[96]. 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 conto que ele levará ao jornal é exatamente aquele que está publicado e que na epígrafe anuncia que é a história de uma "outra pessoa".

Isto faz de *Bobók* uma autêntica representação daquilo que Bakhtin (2003, p. 190) chama de **"**cultura de fronteiras", em que o verdadeiro ato de criação do autor está sempre a mover-se nas fronteiras "do mundo estético, da realidade do que é dado". 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 idéias 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 uma perspectiva relativa 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 transforme internamente e modifique a sua compreensão do real. Essa experiência sutil e fundamental rumo à consciência efetua-se às vistas do leitor (que

[96] "Bobók" surge da contigüidade do confronto com um folhetim de Paniutim, uma polêmica de Buriênin com Mikhailóvski e a crítica a *Os demônios* e a Dostoiévski – redator-chefe do *Gradjanin* (BEZERRA, 2005a).

também se transforma): a imagem de autor cria a própria obra, e ao mesmo tempo sendo personagem integra a estrutura da obra, cria outros personagens, dialoga e interage com elas. Torna-se "uma categoria estética, é um elemento do processo composicional" (BEZERRA 2005a, 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*[97]; temos algo ínfimo, símbolo da efemeridade, de rasteirice, de insignificância perante a Natureza. Nessa repetição, nesse delírio com 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. Um dos mais instigantes discursos que mostram mortos falantes. Porém, a criação machadiana a manifestação mais radical dessa tradição porque o defunto é o próprio autor, superando dialogicamente todos os mortos.

Retomando *O discurso e a cidade* de Candido e a tese *O universo de Bobók* de Bezerra encontramos a intercessão dos "diálogos dos mortos" de Dostoiévski e Machado: o real e a fantasia se aproximam e promovem uma verdade que funciona justamente porque é aberta em si mesma, que 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 livre expressão da 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 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 de gênero (BEZERRA, 2005a p. 110). 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 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 espácio-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 congraçamento universal, e aí os protagonistas do passado absoluto, dos tempos lendário e histórico e "os

[97] Nota do tradutor, p. 18.

> contemporâneos vivos se encontram de maneira familiar para debates e até contendas" (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 *In:* BEZERRA, 2005a, p. 111).

Essa criação livre, quando é proposta por mortos que falam supera qualquer limitação axiológica. Como vimos, até mesmo na *Odisséia,* na alegria medieval carnavalesca dos banquetes e velórios nos cemitérios (confrontando o catolicismo) e até nos *Diálogos dos mortos* de Fénelon (que servem para confirmar uma ordem superior) 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 a 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 – em estado embrionário nos gêneros da Antigüidade e medievais. Dostoiévski e Machado puderam virar qualquer hierarquia de cabeça para baixo e a equação Natureza-Deus-Ciência ganhou novas conotações no discurso 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 de todos esses diálogos dos mortos reside no fato de serem motivados pela "fantasia audaciosa" (BEZERRA) da morte performática e da criação de situações extraordinárias que traduzem o real (CANDIDO) justamente porque o desfiguram. Por isso, a presença constante da autoconsciência na prosa sepulcral: o autor experimenta a idéia literária (como o cínico experimentava a idéia filosófica) e a transforma em matéria artística. Por isso a citação, a interlocução com autores e textos, a necessidade do ziguezague, do estilo truncado e difuso. Artimanhas e artifícios para alcançar questões além do próprio discurso – nas fendas liminares e nos silêncios ocasionais.

A opção pela morte falante faz com que a vida continue por fantasia. Olhando para o morto o autor e o leitor apreendem a realidade e as eternas contradições humanas que nos conduzem ao dia fatídico. Por essa visada, atinge-se esse saber universal (e inventivo) de algo que nunca foi efetivamente "explicado". O subterrâneo, o viés sepulcral, permitiu a esses autores periféricos romperem com as correntes tradicionais de suas literaturas nacionais e com representações européias. 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. A necessidade de conjugar e de relativizar com

disfarces literários e psicológicos colocam em xeque a lógica de quem enuncia, de quem publica e de quem aceita o pacto na 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 nascida do próprio romance machadiano que conjuga as duas premissas pelo olhar daquele que já morreu. Uma passagem de Schnaiderman, interpretando um outro conto de Dostoiévski (*O Senhor Prokhartchin*), de certa maneira, sintetiza o que Bakhtin, 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". Esse caminho é longo porque, como vimos, sempre existiram jogos de "máscaras mortuárias" falantes. Cada qual no seu universo ideológico, com idéias do seu tempo, 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. Isso é privilégio de heróis, deuses e personagens. 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. Escrever sobre a morte é confrontar-se com o fim e transformar literariamente em "coisa nenhuma" isso que se chama humano e que sabe que morre. Não importa que sentido atribuímos a isso, a morte é o limite. O personagem defunto que fala extrapola esse limite.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ela não é apenas reflexão, mas uma linguagem, um meio para dizer outra coisa sobre o eterno mesmo. Essa expressão estética da morte consiste em uma busca da alegria, mesmo que mal fingida. 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 silenciarem o homem.

3.6 Críticas póstumas de Brás Cubas

A única forma de dissecar um romance póstumo é fazer uma crítica póstuma. Os despropósitos da vida, da morte e da literatura são revelados no silêncio. Brás Cubas morre e assim torna-se autor. Invés de experimentar a sensação de alívio de estar livre do peso da existência ele decide distrair-se dessa falta que ama com memórias biográficas e cadavéricas. Ao Problematizar a nova condição, problematiza o passado e a existência do leitor, que se depara com os senões da vida, levantados divertida e melancolicamente por aquele que voltou do reino do nada para corrigir as edições anteriores entregues aos vermes.

Antes de nascer era nada. Depois da vida: nada. Depois disso: obra. Na condição autoral, dialogou com o mundo e insistiu na sua presença entre os vivos por meio do romance difuso – uma forma interina de falar. Intervém naquilo que foi, no que foi para os outros e naquilo que os outros foram para ele. Traça um retrato peculiar da imensa comédia humana e conclui que a vida que cada um é a vida que levamos para a outra margem.

Se aos mortos nada mais interessa, para um defunto autor tudo interessa: o estilo, a imagem, a voz, o leitor. Todas as coisas, palavras e sensações no espaço limitado de um caixão literário problematizam os sentidos e a falta de sentido da vida. Do distanciamento, às vezes se ilude, julgando que realmente pode falar tudo e retroage, ao lembrar que o olhar da opinião é implacável. O defunto não se libertou totalmente e percebe que a intolerância com os próprios erros está toda ali, disfarçada. Para Brás Cubas, seu desencantamento se dá justamente na impossibilidade de poder voltar para agir. Por isso, volta discursivamente porque ainda habituou-se à nova ordem e à desilusão de não-ser.

Enquanto viaja à roda de si mesmo em um estado definitivo e inalterável, opta por alterar seu passado. Mudanças ocorrem enquanto narra e não lhes permitem, como tantos mortos falantes, desdenhar totalmente do vivo. Esse olhar que passa para o outro lado, para assistir o que ele foi não tem a perspectiva do futuro, mas a perspectiva de quem sabe que a vida é um conjunto de acontecimentos em que o último muda completamente todo o conjunto. O que era existência virou algo cadavérico e rabugento. Uma consciência poética da ilusão assumiu o lugar da realidade e da fantasia. Sua última palavra foi dita depois do enterro e seu romance difuso corresponde a uma arquitetura interna que dispõe os acontecimentos em uma ordem cronológica afeita às fendas (psicológicas e estilizadas) no tempo. Fendas discursivas como o rasgo feito na terra para descer seu corpo ao derradeiro dos banquetes humanitistas.

Sua obra é um imenso tributo à vida e uma afirmação do último ato de qualquer tragicomédia humana: a morte. Esse ato que ocorre todos os dias problematiza-se quando

acontece em número muito maior (uma guerra, uma tribo destruindo a outra, uma epidemia de febre amarela). Cada individualidade morre isoladamente, mas morrer é sempre um ato coletivo e compartilhado. A Morte (Pandora!) tem um compromisso com a humanidade e nunca falta. Morrer é a coisa mais comum e normal, porém ela movimenta teorias, sentimentos e práticas, levando a imaginação a representar uma condição pós-tumular. Ela significa a existência, cria leis de convivência, "conhece tudo" a respeito do homem e, por isso, se apresenta todos os dias. Ao mesmo tempo ela sabe que tudo que é dito sobre ela não passa de histórias e conjecturas para organizar e suportar sua face antitética chamada vida.

Brás Cubas faz um longo discurso de uma existência que necessita dizer algo de si mesma para existir. A arte e a morte permitem dizer coisas que parecem impossíveis à lógica mundana. A morte é inconsciente para os vivos, discurso para vivos e silêncio para os mortos. Dessa fusão de contrários que significam o mesmo ser a verdade ganha status de ficção. O estatuto da morte é ontológico, a vida é uma condição discursiva, o silêncio, a maior das negativas. As rabugens de pessimismo levam o expectador a observar o mundo a partir das tensões e ações de um único ser. De sua subjetividade ele descerra as cortinas do espetáculo individual. Na condição precária de nada volta-se continuamente sobre si mesmo para dissolver tudo aquilo que ele mesmo criou. Convencido de que a vida é um conjunto limitado de informações, ele traz novidades sobre ela e sobre os homens. Brás Cubas sabe que uma infinidade de versões é possível e que ele escolheu apenas: aquela que integra a condição mortal a esse conjunto limitado de informações.

Na morte, a vida sofre modificações. A última palavra as condensa e, romanceadas, um ritmo dissoluto e uma poética visceral da libertinagem e do carnaval ressuscita. Se o mundo é um conjunto de leis que o regem o contingente, então todos os atos são contingentes. Com isso, o romance sepulcral introduz modificações no caráter do recordado. O homem é feito daquilo que viveu e daquilo que ele discursa sobre ele. Na morte, o homem torna-se o outro de si mesmo. A razão identifica tudo com uma visada totalizante. Mas o indivíduo entregue à sua dor, aos seus anseios e aspirações não é capaz de medir o valor da vida. Na perda desse bem precioso e miserável a questão da subjetividade encontra sua resposta. Essa subjetividade dilacerada e movente apreende um nascimento, um crescimento, uma modificação, um fim inadiável – e faz de tudo uma biografia. Na incapacidade da liberdade, resta a morte discursiva. Livre da mentira, da má-fé, da dissimulação, do corpo, do amor, o homem estaria livre de humanidade. Por isso, essas coisas atravessam o discurso que ecoa do sepulcro. A palavra espelha toda vez que é enunciada além da negação, subjetividade e respondibilidade ela conjuga a liberdade. No romance sepulcral o silenciamento é adiado.

Recordando, imagino que esse meu eu sempre existiu naquela totalidade e que só poderia existir assim e nunca de outro modo. Brás Cubas questiona isso ao pintar uma imagem de si mesmo (imposta e impostora), deixando que suas outras imagens transpareçam para aquele que duvida de uma existência definitiva. Sua narrativa é o testemunho de que ele não foi nada daquilo que os críticos dizem dele e que é tudo o que quiserem que ele seja – desde que busquem os senões da *sua* vida. Não ser coisa nenhuma é o traço fundamental do sujeito sem memória. Não suportando essa condição ele decide ficar na fronteira. Por isso apega-se à nova realidade. Mas não consegue livrar-se da anterior e de hábitos dessa condição: o hábito de escrever, de amar, de sentir, de rir, de pensar, de filosofar... Um defunto autor nunca está disposto a renunciar a nada de si mesmo e nada de si mesmo que o denuncie diante da platéia. Livre para rir e chorar, ele traz suas confissões de um jeito truncado, para suportar o passado e não sentir o mesmo cansaço dos anos.

Ele aprende a morrer enquanto escreve.

A literatura permite afirmar toda sua fraqueza e mediocridade e ainda, ser qualquer outra coisa, como por exemplo, uma pessoa forte, tirana e perspicaz. Brás Cubas escolheu ser alguma coisa, mas não conseguiu ser nada aos olhos dos outros (da história). No seu romance sobre si mesmo ele tornou-se algo para a humanidade. Por isso, tanto apreço, tanto cuidado, tanto disfarce, com as aparências de descaso, desprezo e descompasso. Invertendo a fórmula, abandona aquele que quis ser tudo e foi muito pouco e, dessa condição niilista, faz-se obra. Utiliza-se de dispositivos para alguma parte de si mesmo sobreviver na posteridade. Por isso fragmenta-se em estilos, gêneros, digressões, esquecimentos, jogos e interações coerentes e romanceadas. Livre do dispositivo biológico e do histórico rende-se ao discursivo, sem deixar que o biológico e o histórico estejam ausentes nas suas memórias, bem como sua nova condição póstuma. Ele se permite transferir artisticamente, na linguagem de quem continua a viver, parte de suas intermitências enquanto indivíduo e suas experiências de ser defunto a ser autor. E as transmite em uma aura de completude – com seu nascimento, suas lutas, sua morte, seu enterro, seus vermes particulares. Mas sabe que a vida, no instante em que é vivenciada, ao contrário de um romance, não é lógica, não é coerente. Sabe também que essa unicidade é uma criação para conforto diante da situação e por isso assina sua obra e insiste na imagem de si mesmo. Por isso leva às últimas conseqüências essa faceta subterrânea, negaceando, disfarçando, fingindo, odiando até, as fases de sua vida.

Quando estava vivo, preservava-se da morte e agarrava-se a tudo que surgia à sua volta. Brás Cubas viveu intensamente e distraído cada ato. Ou então, se ele foi mesmo aquele poço de tédio, reviveu discursiva e intensamente cada evento. Nada está nas páginas por

acaso. Mostrando sua agonia, seu corpo dilacerado por um conjunto de vermes e seres vorazes, reafirma que o que há faz do homem uma coisa lógica e total é justamente os dois momentos em que ele "está ausente": seu nascimento e sua morte. Entre esses dois momentos, reside uma obra em construção. O delírio de negar discursando, de matar a própria morte, revelando os segredos de um túmulo que se resume ao vazio (depois do banquete divertido das minhocas), ensina os homens a morrer e com isso compartilha uma experiência do viver. Depois de tudo dito ele não teria lugar para ficar. Por isso escreve um romance fragmentado. Recordando a vida exatamente como a vivemos, de forma líquida e indiciária, anunciando que morrer é desaparecer, escapar de si, auto-esquecer-se.

Mas autorar é unir as duas pontas em uma vida-morte que fala. Dando significado aos seus pensamentos e às suas misérias, "antes de perder a capacidade de falar", de colocar um ponto final, escreve um romance circular, que se abre e se fecha e se continua. Com capítulos que se isolam e que se unem porque cada fato biográfico, forma um elo nessa cadeia discursiva estilizada de quem não quer perder os sentidos. A morte eloqüente o leva a entregar-se aos seus devaneios.

A essência da morte discursiva é a citação. Memória autoral que seleciona os fatos, memória afetiva que seleciona as pessoas, memória racional que organiza o todo fragmentário deixa os outros falarem autonomamente porque a vida é um imenso livro difuso.

Ele escreve o que nunca conseguiu fazer. Recorre à pena e à tinta para compreender os seus medos, seus desejos, pensamentos e afeições. A sua autobiografia é maior que todas porque ela tem "um capítulo a mais". Fala ao gênero, porque lhe foi cortada a língua contingente. Fala aos homens, porque se calar significa não ser mais ninguém. Nos ranços e debates ele arrasta consigo as angústias e os ecos dos vivos que passaram pela sua existência e pelos vivos, ele almeja fazer parte da existência – em forma de livro, na condição de autor e personagem. Enquanto escreve, não morre. Enquanto morre, suas últimas palavras são revistas. Não teme a vida, porque entende a morte e não teme a morte, mas teme o silêncio que ela acarreta. O eterno desespero de não conhecer nem o princípio, nem o fim das coisas foi superado. Sabe tudo de uma experiência pessoal. Logo sabe tudo de qualquer homem. Porque uma vida é sempre igual à outra. A vida iguala os homens na sua miséria e alegria de promover os sonhos e as contradições. Agora que conhece o princípio e o fim dela, e a mais completa solidão, também não foge das contradições.

Cada capítulo parece uma curta incisão na sua carcaça. Esculpe cada página como se fosse sua grande obra e dá ao leitor a impressão do mais completo desfastio. Esculpe no que foi carne e verbo, o verso das imagens trabalhadas tensamente lá do outro lado. Sua morte foi

causada por um excesso de vida, porque toda vida se basta exatamente no instante em que se finda. A medida da vida é sempre exata. Embora os vivos lamentem as faltas, os defuntos se bastam e, no fundo, entendem a condição da eternidade: ela não permite volta. Ele morreu lutando, e morto, "vive" escrevendo. Escreve com os restos vitais e com as sobras da memória. Brás cubas escreve enquanto espera sua segunda morte, o ponto final, as palavras finais. O pensamente lhe escapa... como o sopro de vida: as palavras e os eventos se atropelam, confundem e ressentem.

Seu peso aumenta à medida que descobre quem foi justamente e o que é estar morto. E sendo outro revisa as edições passadas. Não sabendo nada da vida, enquanto era vivo, filosofa na morte, como se dissesse: morrer é aprender a viver.

E suas palavras se perdem assimétricas e truncadas e se organizam porque o romance é o gênero da impressão de totalidade, da organização do ser individual, uno e nomeado. Das assimetrias ele constrói um conjunto de simetrias e compõe a pessoa que fala nas últimas palavras. Um eu romanceado, que sabia que seria ninguém, um ninguém que tem pretensões de eu, e um terceiro, feito das duas matérias: discurso e silêncio, humanidade e solidão, um eu aberto. Memórias póstumas é uma escrita que nasce do nada, que fala de um não-eu; de um ser que culminou em comida de verme e dessa condição lapidar fez-se palavra e da palavra surgiu o romance que enreda miserável corrupção moral e a horrenda corrupção da carne. A morte material é ser menos, mas morrer é ser mais. Só estamos mortos aos olhos dos outros, mas em nós mesmos, tudo é solidão.

Deixamos de uma vez por todas a sociedade, a família, os amigos, os pares e os livros, mas eles nos acompanham do outro lado, porque isso é o homem. Por isso, o defunto recua no tempo para escrever sua vida. Da máscara teatral que conjuga riso e melancolia diz-se a verdade. A autobiografia póstuma dá retoques na máscara mortuária. Essa última moldura, meio torta, meio fora da parede, com a matéria roída pelos cupins do tempo, dá ao corpo caído uma imagem austera e escura. As últimas palavras são a maquiagem que não esconde as olheiras, não permite chapéu e reforçam o fúnebre na caveira que não deixa olhos para chorar e que deixa um riso inusitado sob a terra.

O morto ama as ruínas!

Na morte, não é o outro que falta, mas nós próprios. Na vida é o outro que faz falta. Do conúbio dessas faltas, o defunto autor erige sua obra-prima com a cruel virtude de restituir-se a si próprio, para si mesmo e para o olhar da platéia. Brás Cubas morre detalhadamente. Ao abrir o livro com seu enterro, ele conduz todas as páginas para esse momento. Em um ciclo que se renova, ele retorna ao estado anterior ao seu nascimento.

Perdidos os dentes, os cabelos e os cavalos, não perde a imaginação e a razão, e coloca entre seu corpo e a terra um universo de palavras. Lança sobre seus despojos o desengano da esperança e a esperança de prolongar o engano, único prazer dos vivos – o prazer do diálogo.

O modo pelo qual a morte é narrada revela muito da biografia, pois estar em sociedade é estar em uma comunidade de palavras: nascer, falar e morrer. O que deseja da vida a não ser escapar dela com o menor sofrimento possível. E quando escapa, Brás Cubas se prende a ela na memória. Mas essa memória cifra uma forma de provar que houve um saldo positivo. Um não sofrer por determinado motivo, ou não sofrer porque o outro sofreu ainda mais. Ruminando o passado, movido pelo hábito de discursar, ele se liberta e se diverte porque seu limite aparente é uma cova, seu limite ilimitado, o leitor.

Morrer faz dele uma lápide, um nome, uma epígrafe, uma assinatura. O nome que sobrevive ao corpo, na leitura feita por outros mortais daquilo que escreve a sua história como se fosse de outro. Com isso, erige uma imagem bela e literária: assina no vazio, a morte que se faz de romancista. Legista de seus pensamentos e de seus atos faz uma autópsia de seu passado. Coveiro de si mesmo, assiste, recorda e romanceia o próprio enterro. Do *Undiscovered Country* despede-se de seu grande amor. "Remorre" em suas derrotas, mas re-existe de seus escritos póstumos: o exemplar humano da miséria na eternidade ilusória da autoria. Como se quisesse viver sua morte e reviver sua vida, ele escreve e coloca diante dos olhos dos vivos, o que eles não querem enxergar: todo homem é obra.

Aquilo que deixamos de perceber no contato com os outros, na incapacidade de pensar nossa morte alheia e nunca separada de alguém. A nossa morte só pode ser pensada como seres vivos. O que ele faz é pensá-la como ser morto, e morre como escreve. O desconhecido do que se vai dizer, do que se foi, daquilo que nunca é exatamente, não causa nem lágrimas, nem riso, mas desconcerto. Confrontar-se com um defunto autor não é tarefa fácil para o lógico e menos ainda para a moça romântica que sonha com seu aristocrata burguês montado em um cavalo. Compilação daquilo que ele foi e daquilo que ele disfarça, alguma vez deixa escapar o que deseja realmente ser: obra e autor. Não quer abandonar o mundo que o abandona e por isso escreve. Brás Cubas está tão envolvido com a condição diferente de defunto e de autor que não percebe sua dificuldade para morrer. Mas falando da própria morte, Brás Cubas conta sua vida.

A memória do gênero humano, dos descendentes, dos heróis, dos guerreiros, dos esquecidos (que tiveram, miseravelmente, seus filhos) perpetua-se apenas no outro do outro... As suas memórias renascem de sua carcaça, de seu túmulo e se apresentam para esse outro. Deseja ser lembrado, ser visto e sonha com um crítico a assistir a decomposição de suas

memórias póstumas. Seu disfarce é infalível: a imagem tirana predomina e induz facilmente (como no prólogo) à uma visada monologizante. Mas, nos escombros de sua máscara mortuária reside uma ânsia de viver e de contar. Engana "o crítico" apenas para rir cinicamente e deixa pistas para os anti-graves e anti-frívolos, que se debruçam em busca dos senões. Sua diversão consiste em pertencer ao outro, reler-se. Por isso, regozija-se com seu discurso fúnebre, porque sabe que do outro lado, existe alguém para ouvi-lo. E quando se envolve de tal maneira com as cabriolas de volatim, perscruta um Brás Cubas do passado e conversa sozinho e enxerga o homem anterior, o ser interior, sem morte, sem obra, vivente, no infinito de um dia após o outro.

O melhor remédio para a melancolia é o riso e do riso nasce o desencanto. Ilusão, leveza, recordações. Sombras de um mesmo emplasto, inventado na forma artística. Nos seus delírios habitam passado e futuro. Um antes de inexistência e um futuro de nada. Mas, nesse entremeio, está a humanidade, e só há humanidade, porque há discursos e imagens. Para o defunto autor, o sentido do fracasso geral, torna-se algo complexo, uma linguagem, um romance, um réquiem da decomposição: no reino liminar onde habitam vivos e mortos só há palavras, palavras e palavras...

IV – ÚLTIMAS PALAVRAS

Em nossa tese mostramos a originalidade de Machado de Assis dentro da tradição dos mortos que falam: eleger um defunto como máscara de autor. Um defunto autor que optou pelo estilo difuso para escrever sua única obra: a *sua* autobiografia póstuma. Esse livro contribuiu para a consolidação de uma literatura à margem do cânone ocidental e para a afirmação dele como escritor universal.

Conjugando a narrativa autoconsciente (a prosa humorística), o romance realista tradicional e a tradição longeva de mortos dialogando, Machado de Assis firma seu estilo e abre novos caminhos na continuidade antropofágica de uma literatura que prescinde do alheio para fundar o próprio. Decompondo a si mesmo, seu estilo e sua obra, o defunto erige os pilares de uma acrópole canônica, já habitada por precursores nacionais e ávida por todos aqueles que estão enterrados ao lado de Machado de Assis.

O romance difuso, cujas peculiaridades inovadoras e enganadoras procuramos mostrar em nossa tese, é um livro fragmentado e que exigiu uma crítica fragmentada. Por isso, em muitos momentos, os fios de coerência investigativa foram abandonados em razão de uma obra que, por si só, encerra tantos caminhos. A autoconsciência é voz macabra e a revisão biográfica um jogo com a narrativa sepulcral.

A análise do prólogo foi necessária para pensar as fronteiras de um personagem que se bifurca. Pudemos avaliar também a contemporaneidade do gênero autoconsciente-humorístico. Nesse texto pudemos, em uma espécie de diálogo com mortos literários, ouvir as múltiplas vozes do defunto autor, do Brás Cubas aristocrata e dos autores citados (Sterne, Xavier de Maistre e Stendhal), bem como inúmeros autores embuçados e evocados epigraficamente e um Machado subterrâneo e inovador.

A leitura do vivo é uma retrospectiva. Uma narrativa limitadíssima, em "terceira pessoa", do que foi o homem. No fundo, ela é uma afronta do crítico ao defunto, pois intenta mostrar tudo o que ele esconde. Mesmo que não haja grandes méritos, pois estava tudo, *ipsis litteris*, nas páginas de suas memórias biográficas. Resta o alento do diálogo tão próximo com um homem de papel. Nesse caso, o capítulo dois fala abertamente da capacidade machadiana de relativizar pontos de vista e ideologias e prova o caminho interpretativo para a leitura desse romance é múltiplo. Tentar prender o defunto a um só modelo, à uma só voz axiológica, provoca desconcertos e limitações, como um caixão apertado.

No terceiro capítulo falamos apenas da vida. Passeando pelos jardins cemiteriais dos mais diversos homens que se divertiram imaginando mortos falantes, cada texto, foi um instante de diálogo, de culto e cultivo: autores mortos, personagens mortos, narradores mortos, diálogos de mortos.

Atualmente o romance machadiano é lido e respeitado pelo Ocidente. Em uma Europa cansada de si própria, mas ainda narcisista, em uma América dando os primeiros passos dentro da história, seus livros, caracterizados pela profunda hostilidade a qualquer palavra definitiva, e a qualquer ideologia predominante, são extremamente atuais. Isso significa dizer que a percepção da decomposição de qualquer ordem determinista e desconstrucionista foi antevista por Machado de Assis – mas não nesses termos. Pois ele discursa justamente de um lugar em que os quesitos mínimos de igualdade, liberdade e fraternidade ainda nem foram alcançados – ainda hoje. Colocá-lo em um caixão pós-modernista é uma tendência de nosso tempo e justifica-se por serem idéias de outro lugar que aqui aportam e se transformam. Sua consciência periférica, levando isso ao extremo, ao cunhar um autor na periferia da vida, gerou sua visada mais original: a criação do romance difuso. Cabe aos críticos, herdeiros do legado da miséria humana, avaliar em que medida esse estilo sobrevive em suas outras obras – caso ainda estejamos vivos, nos próximos anos, esse será um de nossos despropósitos. Como estilo novo, ele não nega, nem anula os anteriores – de lá e de cá. Mas influencia (se podemos utilizar palavra tão perigosa e rechaçada nos dias atuais) todo o círculo posterior de gêneros brasileiros e, mais recentemente, no exterior. Nesse caso, se o peso das metrópoles desenvolvidas não permite falar de influência, certamente podemos mostrar que um autor, ainda no século XIX, decifrou os mistérios do capitalismo e integrou-se, miraculosamente, àqueles que decifraram as eternas contradições humanas.

A consciência crítica da contemporaneidade nos ensinou a nos orientarmos pela relatividade e pluralidade de cada evento, de cada discurso. Isso foi antevisto por Machado de Assis. Essa consciência da multiplicidade substitui a unicidade do eu pela difusão de sujeitos, de olhares, de discursos sobre o mundo. Para entender obras que rompem com seus contornos (marcas da modernidade, desde Rabelais, Cervantes e Shakespeare), na descontinuidade, no inexato, surge a exatidão da linguagem e da imaginação que compreendem o cíclico e o definitivo, o real e a fantasia, o alheio e o próprio, o tudo e o nada.

Renunciando o sonho da verdade totalizante para comungar com o domínio artístico de Brás Cubas, criado e decomposto pelo espírito ruminante de Machado de Assis, pode-se afirmar que é necessário estar morto para uma leitura cínica de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: ponto final.

BIBLIOGRAFIA DE MACHADO DE ASSIS E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

ABREU, C. de. Livros e Letras. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 jan. e 01 fev. 1881.

ACADEMIA Brasileira de Letras: 100 anos. São Paulo: BEÌ Comunicação, 1997.

ALPI, G. *Prefácio da Tradução Italiana de Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Lanciano: R. Caraba, 1929, p. 5-30.

ANDRADE, A. L. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*: "passagens entre o livro e o jornal". Chapecó: Grifos, 1999.

ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Jackson, 1950.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, v. 13, 1977a.

_____. *Quincas Borba*: apêndice. 2. ed. Edições críticas de obras de Machado de Assis.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, v. 14-A, 1977b.

_____. *Obra completa.* Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 3 v.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____**.** *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Apresentação e notas: Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BAPTISTA, A. B. *Em Nome do Apelo do Nome.* Lisboa: Litoral Edições, 1991.

_____. *A formação do nome*: duas interpretações sobre Machado de Assis. Campinas: Unicamp, 2003.

BARBIERI, I. "O lapso" ou uma psicoterapia de humor. In: JOBIM, J. L. (Org.). *A Biblioteca de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 335-347.

BARBOSA, J. A. A volúpia lasciva do nada: uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas. *Revista USP*, São Paulo, USP, p. 107-120, mar/mai 1989.

_____. Literatura e História: aspectos da crítica de Machado de Assis. In: SECCHIN, A. C. (Org.). *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 215-224.

_____. *Algumas Magias Parciais de Dom Casmurro*. Palestra apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, jun. 1999. Mimeografado.

BARRETO FILHO, J. *Introdução a Machado de Assis.* 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005c.

_____. *Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó*. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO. G. C.; (Orgs.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

BIRCHAL, H. M. O delírio de Brás Cubas. *Jornal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 out. 1981. Suplemento Literário, n. 783, p. 7-8.

BOSI, A. et al. *Machado de Assis.* São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Brás Cubas em três versões*: estudos machadianos. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BREYNER, S. Uma contribuição à biblioteca de Babel: Memórias póstumas de Brás Cubas. *Jornal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 out. 1981. Suplemento Literário, n. 783, p. 9.

BROCA, B. *Machado de Assis e a política e outros Estudos*. Rio de Janeiro: Simões, 1957.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*: um estudo de Dom Casmurro. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANO, J. Machado de Assis, Historiador. In: CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. (Orgs.) *A história contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CARDOSO, M. R. A propósito de Botas e Batatas, variações em torno de Machado. In: SOUZA, E. M.; PINTO, J. C. M. (Org.). *Do palco à página:* o espetáculo entre aspas. *Anais do 1° e 2° Simpósio de literatura comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 1987, p. 412-418.

CARDOSO, W. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: [S.n.], 1958.

_____. Hesitação e perfeccionismo na redação de Brás Cubas. *Jornal Minas Gerais.* Belo Horizonte, 03 out. 1981a. Suplemento Literário, n. 783, p. 1-12.

_____. Pavana para um autor defunto. *Jornal Minas Gerais.* Belo Horizonte, 3 out. 1981b. Suplemento Literário, n. 783, p. 3-4.

CARPEAUX, O. M. Perguntas e Respostas. In: _____. *Ensaios Reunidos.* Rio de Janeiro: Topbooks, v.2, 1999.

CARVALHO, A. A. *A Citação como Arma*: um estudo de intertextualidade em Machado de Assis. [s.l]: [s.n], 1987.

CASTELLO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1969.

CHAGAS, W. *A Fortuna Crítica de Machado de Assis.* Porto Alegre: Movimento, 1994.

CHAVES, F. L. O aniversário de Brás. In: ____. *História e Literatura.* Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 26-31.

CONGÍLIO, M. Brás Cubas. In: _____. *Ciranda de Machado.* São Paulo: Soma, 1987, p. 31-37.

CORRÊA JR, S. R. *Ceticismo e ironia no pensamento social de Machado de Assis*. 327f. Tese (Doutorado). Departamento de Sociologia. Brasília UnB, 1998.

COUTINHO, A. *Machado de Assis na Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

_____. *A Filosofia de Machado de Assis* e outros ensaios. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

_____. Introdução: estudo crítico. In: ASSIS, M. de. *Obra completa.* Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. vol. I.

CUNHA, N. V. da. As manifestações do inconsciente no capítulo VII das Memórias póstumas de Brás Cubas. *Caleidoscópio:* estudos literários 8. Faculdades Integradas de São Gonçalo/ASOEC, p.181-187, 1988.

DICIONÁRIO de Machado de Assis. São Paulo: Latina, 1958.

DUARTE, U. Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1881.

ECHEVERRÍA, L. N. *Uma imagem quixotesca de Machado de Assis*. *Colóquio/Letras*, [S.l], n. 31, p. 41-48, mai. 1976.

EXPOSIÇÃO Machado de Assis (1839-1939). Rio de Janeiro: MEC, 1939.

FACIOLI, V. *Um defunto estrambótico*: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Nanquim Editorial, 2002.

FARIA, J. R. G. de. Algumas notas sobre o tempo nas Memórias póstumas de Brás Cubas. *Revista Letras*, Curitiba, n. 25, p. 161-171, jan. 1976.

FIGUEIREDO, V.L. *A Morte em Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro – Secretaria da Educação, 1990, p.59-65.

FILHO, L. Ironia, humor e latência nas Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Revista Letras*, Fortaleza, v. 17, n. 1 e 2, p. 83-128, jan/dez. 1989.

FILHO, L. V. *A vida de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

FONSECA, G. *Machado de Assis e o Hipopótamo*. Rio de Janeiro: São José, 1974.

FONSECA, P. C. L. Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba: pressupostos hermenêuticos para uma análise das intertextualidades. *Revista do Instituto de Letras*, PUC-Campinas, v. 3, n. 1 e 2, p. 88-108, dez. 1984.

FREITAS, L. A. *Freud e Machado de Assis*: uma interseção entre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FUENTES, C. O milagre de Machado de Assis. *Folha de São Paulo, Mais!* São Paulo, 1 out. 2000, Mais, p. 4-11.

GAI, E. P. *Sob o Signo da Incerteza:* o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis. Santa Maria: UFSM, 1997.

GINZBURG, J. Notas sobre o narrador e a melancolia em alguns textos de Machado de Assis. *Nonada*: letras em revista, Porto Alegre/Faculdade Ritter dos Reis, ano 2, n. 2, p. 11-46, jan/jul. 1999.

GLEDSON, J. *Machado de Assis:* ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, E. *Influências Inglesas em Machado de Assis.* Bahia: Regina, 1939.

_____. *Espelho contra Espelho.* São Paulo: Progresso, 1949.

_____. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: São José, 1955.

_____. *O Enigma de Capitu.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967.

GOMES, E. As correções de Machado de Assis. In: _____. *Espelho contra Espelho*. São Paulo: Progresso, 1947, p. 103-117.

GOMES, L. O tempo, o hipopótamo e o pássaro. *Nonada*: letras em revista, Porto Alegre: Faculdade Ritter dos Reis, ano 2, n. 2, p. 70-79, jan/jul. 1999.

GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GRANJA, L. A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história. In: CHALHOUB, S.; MIRANDA, L. A. de (Org.). *A História Contada:* capítulos de História social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 67-94.

GROSSMAN, W. L. *Introdução da Tradução para o Inglês de Brás Cubas.* New York: Noonday Press, p. 11-14.

GUERRA, J. A. Brás Cubas e o realismo. In: _____. *Testemunhos de Crítica*. Recife: UFPE, 1974, p. 77-81.

GUIDIN, M. L. *Armário de vidro*: velhice em Machado de Assis. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUIMARÃES, D. Perspectiva narrativa e estatuto do personagem Brás Cubas. *Revista Letras*, Curitiba, n. 24, p. 139-151, dez. 1975.

GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis* – o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. Nankin/Edusp, 2004.

HELENA, L. Narrando o Brasil: configurações do Brasil na ficção. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 1, p. 99-110, jun. 1996.

HILL, A. G. *A Crise da Diferença*: leitura das Memórias póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

HOUAISS, A. Introdução ao texto crítico das Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Comunicação apresentada pela Comissão de Machado de Assis, ao *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro*, Salvador, ago. 1959.

JOBIM, J. L. (Org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

KAYSER, W. A posição do narrador no Brás Cubas de Machado de Assis. In: _____. *Análise e Interpretação da obra literária*. 4 ed. Coimbra: Armênio Amado, v. 1, 1967, p. 329-337.

KAYSER, W. *Prefácio da tradução alemã das Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Zurique: Manesse, 1950, p. 419-445.

LINHARES, T. *História Crítica do Romance Brasileiro:* 1728-1981. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, v. 1, 1987, p. 359-440.

LOPES, J. L. *A Psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

LOPES, L. L. R. P. *Machado de A a X: um dicionário de citações*. São Paulo: 34, 2001.

MAGALHÃES, V. *O Estado de São Paulo*, 31 out. 1895.

MALARD, L. Memórias abjetas de Brás Cubas. *Jornal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 out. 1981. Suplemento Literário, n. 783, p. 10.

MARCHIORI, L. *Introdução da Tradução Italiana de Brás Cubas*. Milano: Rizzoli, 1953, p. 5-10.

MARIANO, A. S. & OLIVEIRA, M. R. D. de. (Orgs.) *Recortes machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003.

MASSA, J-M. *A Juventude de Machado de Assis:* 1839-1870. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, M. *Machado de Assis: o homem e a obra*. Os personagens explicam o autor. São Paulo: Nacional, 1939.

MAYA, A. *Machado de Assis:* Algumas notas sobre o humor. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942.

MELLO, M. E. C. de. Machado de Assis, leitor de Lawrence Sterne. In: JOBIM, J. L. (Org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Colóquio/Letras.* Lisboa, n. 8, p. 12-20, jul. 1972.

_____. O romance carnavalesco de Machado. In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo. Ed. Ática, 1982.

_____. Machado de Assis e a prosa impressionista. In: _____. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira – I, 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, A. Da sensualidade na obra de Machado. In: _____. *À sombra da Estante.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Simões, 1952.

_____. De Machadinho a Brás Cubas: relações de família na obra de Machado de Assis. *Revista do Livro,* Rio de Janeiro, n. 11, ano III, p. 9-18, set. 1958a.

_____. *Machado de Assis*: 1935-1958. Rio de Janeiro: São José, 1958b.

_____. Carta Aberta a Agrippino Grieco. (mestre implacável). In: _____. *A forma secreta.* 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.

_____. O Homem subterrâneo. In: _____. *Textos Críticos.* (Org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986a.

_____. O Delírio de Brás Cubas. In: _____. ___. (Org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986b.

_____. O Romance Machadiano. In: _____. ___. (Org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986c.

MONTELLO, J. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Os inimigos de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MORAIS, R. *Machado de Assis.* Belém: Instituto Sodré, 1939.

MURICY, K. *A Razão Cética:* Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

NASCIMENTO, E. Hamlet e as Memórias póstumas de Brás Cubas: uma comparação. *Anais*, Belo Horizonte: Abralic, v. 3, p. 315-321, ago. 1990.

OLIVEIRA, F. de. O artista em sua narração. A fortuna crítica de Machado de Assis: 1912-1958. *Revista do Livro*: Rio de Janeiro, ano III, p. 61-69, 11 set. 1958.

OLIVEIRA, M. R. D. de. Memórias e Desmemórias em Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *Miscelânea – Revista de Pós- Graduação em Letras*. UNESP-Assis, vol. 2, 1995. p. 127-139.

_____. Memórias póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura. In: MARIANO, A. S. & OLIVEIRA, M. R. D. de. (Orgs.) *Recortes machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003.

PAES, J. P. A armadilha de Narciso. In: _____. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37-48.

PASSOS, G. P. Diálogo machadiano com Stendhal em Memórias póstumas de Brás Cubas. *Anais,* Belo Horizonte: Abralic, v. 3, p. 475-479, ago. 1990.

_____. *A Poética do Legado:* presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996.

PEREIRA, A. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: São José, 1959.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

_____. Machado de Assis e Portinari. In: *Escritos da Maturidade*: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 7-10.

PEREGRINO JÚNIOR. *Doença e constituição de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1976.

PETIT, L. Machado de Assis à roda da vida: de Memórias póstumas de Brás Cubas ao Memorial de Aires. *Veredas*: Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, tomo I, v. 3, p. 161-170, 2000.

PIMENTEL, A. F. *A Presença Alemã na Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1974.

PIZA, D. *Machado de Assis*: um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

PONTES, E. *A Vida Contraditória de Machado de Assis*. São Paulo: Cultura, 1939.

PRATA, E. Notas sobre Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Machado de Assis:* o homem e a obra vistos por todos os ângulos. Rio de Janeiro: São José, 1960, p. 69-87.

PROENÇA, M. C. Pão Seco: sobre "memórias póstumas de Brás Cubas" de Machado de Assis. In: _____. *Estudos Literários.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

PUJOL, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1934. p. 99-150. (1 ed. 1917).

QUEIROZ, M. J. de. Brás Cubas, Quincas Borba e Rubião: as três fases de humanitas. *Jornal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 out. 1981. Suplemento Literário, n. 783, p. 5.

REALE, M. *A Filosofia na Obra de Machado de Assis e Antologia Filosófica de Machado de Assis.* São Paulo: Pioneira, 1982.

REGO, E. de S. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RENSHAW, P. O humor em Iaiá Garcia e Brás Cubas. *Luso Brazilian Review*, n. 9, p. 13-20, 1972.

REVISTA DO LIVRO. Edição comemorativa do cinqüentenário da morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro, n. 11, ano III, p. 9-18, set. 1958.

REZENDE, F. B. de. Memórias de um defunto autor. *Jornal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 out. 1981. Suplemento Literário, n. 783, p. 6.

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Eduff, 1996.

RIEDEL, D. C. *O Tempo no Romance de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: São José, 1959.

_____. *Metáfora, o Espelho de Machado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

RIEDEL, D. Virgília...Virgília – Apropriação artística na ficção machadiana. In: *Anais*, Belo Horizonte, v.1, p. 192-199, ago. 1990.

ROCHA, J. C. de C. Machado de Assis, leitor (autor) da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A Biblioteca de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 315-334.

RODRIGUES, A. M. Forma e sentido nas Memórias póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

RODRIGUES, J. H. (Org.) *Correspondência de Capistrano de Abreu.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. III, 1977.

ROMERO, S. *Machado de Assis.* São Paulo: Unicamp, 1992.

_____. *Machado de Assis:* estudo comparativo de literatura brasileira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia*: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Contribuição para a dialética da volubilidade. In: *Revista da USP*. São Paulo, n. 9, mar/mai, 175-194, 1991.

SANSEVERINO, A. O herói romanesco em O Guarani e Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Mitos e Heróis:* construção de imaginários. Porto Alegre: UFRGS, 1998, p. 89-108.

SANTOS, M. N. G. Machado de Assis como precursor da modernidade literária: estratejas metaficcionais em Memórias Póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, n. 21 e 22, p. 289-299, 1996-1997.

SARAIVA, J. A. *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP; São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1993.

SCARPELLI, M. F. Narrar para não morrer: Memórias póstumas de Brás Cubas. *PERSONÆ:* Grandes personagens da Literatura brasileira. São Paulo: SENAC, p. 35-68, 2001.

SCHÜLER, D. *A Prosa Fraturada*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1983.

SCHWARZ, R. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas. In: SECCHIN, A. C. (Org.). *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 47-64.

_____. Brás Cubas e o cunhado Cotrim. *Remate de Males*, Campinas, UNICAMP, n. 7, p. 19-25, 1987.

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo:* Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Ao vencedor as Batatas*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SECCHIN, A. C. ALMEIDA, J. M. G.; SOUZA, R. M. (Orgs.). Machado de Assis. Uma revisão. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SENNA, 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.

SHEPHERD, D. O rendimento da análise da expressão em Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Revista Letras*, Curitiba, n. 32, p. 191-206, 1983.

SILVA, H. P. da. Silvio Romero e Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Machado de Assis de Roupa Nova.* Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, v. 2, 1986.

SILVA, JR, A. R. da. *Quincas Borba*: filosofia, memória e loucura. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2000.

SOARES, M. N. L. *Machado de Assis e Análise de Expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

SOUSA, J. G. de. *Bibliografia de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

_____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC. Instituto Nacional do Livro, 1958. 2. ed. 1969. 310 p.

SOUZA, R. de M. e. *Bibliografia machadiana comentada*. In: SECCHIN, A. C.; ALMEIDA, J. M. G. de; SOUZA, R. de M. e (Orgs.). *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998a. p. 227-240

_____. *O estilo narrativo de Machado de Assis*. In: SECCHIN, A. C.; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, R. de M. e (Orgs.). *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998b. p. 65-79.

_____. O defunto autor em *Dom Casmurro*. In: MARCHEZAN, L. G. e TELAROLLI, S. (Org.). *Faces do Narrador*. Araraquara, Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica Editora, 2003. p.151-172.

STEIN, I. *As figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SUSSEKIND, F. Brás e a literatura como errata. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 81, abr. – jun. 1985, p. 13-21.

TÁCITO, C. Um estudo sobre o humor: Machado de Assis, 1990. *Carta Mensal*, Rio de Janeiro: Confederação Nacional do Comércio, v. 36, n. 424, p. 3-10, 1990.

TEIXEIRA, I. *Análise Psicológica da Obra de Machado de Assis.* São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____. *Apresentação de Machado de Assis.* São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

TERESA – Revista de literatura brasileira. Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n. 1 (2000). São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial. v. 6/7, n. 6-7, 2006.

TETTAMANZY, A. L. L. Machado de Assis, Augusto dos Anjos e os Cadáveres impertinentes da nação. *Nonada*: letras em revista, Porto Alegre:Faculdade Ritter dos Reis, ano 2, n. 2, p. 48-67, jan/jul. 1999.

TRIGO, L. *O Viajante Imóvel:* Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VALE, L. R. do. *Psycologia Mórbida na Obra de Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1918.

VALVERDE, M. C. P. *"Cosas de España" em Machado de Assis* e outros temas hispano-brasileiros. São Paulo: Giordano, 2000.

VENTURA, R. O caso Machado de Assis. In: _____. *Estilo Tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 95-107.

_____. O caso Machado de Assis. *Revista da USP*, São Paulo, p. 159-168, dez-jan/fev 1990-1991.

VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira***:** de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908.5. ed. Brasília: EdUnB, 1998.

VESSELS, G. M. O cinismo e a prosa cínica nas Memórias póstumas de Brás Cubas. *Espelho*: revista machadiana, Porto Alegre: UFRGS, n. 2, p. 37-46, 1996.

WEBER, J. H. O romance no Brasil: 1880-1920. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Caminhos do Romance Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, p. 61-66.

WERNECK, M. H. V. *Mestres e agulhas e amores*: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar. Dissertação de mestrado do Departamento de Letras da PUCRJ, set. 1985.

XAVIER, E. Memórias póstumas de Brás Cubas/Memórias sentimentais de João Miramar: o narrador em questão. *Anais*, Belo Horizonte: Abralic, v. 3, p. 329-333, ago. 1990.

_____. Machado de Assis: Mestre do desmascaramento. In: SECCHIN, A. C. (Org.). *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 105-113.

ZILBERMAN, R. Memórias Póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 133/134, p. 155-183, abr/set. 1998.

_____. De médico e louco todo mundo tem um pouco. Machado de Assis e a racionalidade da loucura. *Revista Educação, Ciências e Cultura*, Canoas, v. 3, n. 1, p. 23-32, 1998.

_____. Memórias Póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. *Veredas.* Porto, v. 1, p. 179-194, 1998.

_____. Abrindo Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: GONÇALVES, R. P. (Org.). *Subjetividade e Escrita.* São Paulo: EDUSC; Santa Maria: EDUFSM, 2000, p. 13-33.

_____. De Memórias póstumas de Brás Cubas a Grande Sertão: veredas – o demônio em viagem. *Veredas.* Porto, v. 3, tomo I, p. 195-215, 2000.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA E TEÓRICA

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte:* um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGUIAR, D. B. A. *Um jardim chamado Brasil*: percalços do nacional e do moderno no romance contemporâneo. 2006. 272 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras. Niterói, 2006.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Edição Bilíngüe. Trad. e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, 3 vol.

ALTER, R. *Partial magic*: the novel as Self-counscious Genre. Berkeley: University press, 1969.

ANDRADE, M. Introdução. In: ALMEIDA, M. A. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Brasília: EdUnB, 1963.

APULEIO, L. *O asno de ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d).

ARCE, J. *Funus Imperatorum*: Los funerales de los emperadores romanos. Madrid: Alianza, 1988.

ARIÈS, P. *O Homem perante a morte.* 2. ed. Trad. Ana Rabaça. Mira-Sintra; Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000, 2 vol.

_____. *História da morte no Ocidente.* Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores: Aristóteles*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARMINJON, M. *La correspondance de Xavier de Maistre*. Chambérry: Academie de Savoie, 1957.

AUERBACH, E. A Cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AVELLANEDA, A. F. de. *O livro apócrifo de Dom Quixote de La Mancha, 1614*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989.

AZEVEDO, A. Lembrança de morrer. In: _____. *Lira dos Vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. (Volochínov). *Marxismo e Filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do Método sociológico na Ciência da Linguagem. 3. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Prefácio de Roman Jakobson. São Paulo: HUCITEC, 1986.

_____. A *cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002a.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski.* 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*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O Freudismo*: um esboço crítico. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BANDEIRA, M. Carnaval. In: _____. *Obra Completa*: poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

BATTESTIN, M. A sentimental journey and the sintaxy of things. In: HILSON, J.; JONES, M.; WATSON, J.R. ed. *Augustan world*: new essays in eigtheenty-century literature. New York: Harper & Row, 1978.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Edição Bilíngüe. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BERGEMANN. O. *Ossian no Brasil.* Goiânia: EdUFG, 1999.

BERGSON, H. *O Riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2001.

BERTHER, A. *Xavier de Maistre*: étude biographique et littéraire. Lyon: E. Vitte, 1918.

BEZERRA, P. A. *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, 2002a.

_____. Prefácio: a vida como leitmotiv. In: DOSTOIÉVSKI, F. *O Idiota.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002b.

_____. O riso e seu papel no surgimento da prosa romanesca. In: *Revista Brasil de Literatura* on line. ano IV, 2002c. Disponível em: <http://www.rbleditora.com/revista>. Acesso em: 18 mai. 2006.

_____. *Dostoievski*: "Bobók". Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005a.

_____. Sancho Pança: esse duplo de Dom Quixote. In: TROUCHE, A.; REIS, L. *Dom Quixote*: utopias. Niterói: EdUFF, 2005b.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1981.

BILLERBECK, M. O cínico ideal: de Epicteto a Juliano. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BLOOM, H. *Gênio*: os cem autores mais criativos da história da literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOOT, W. C. The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before 'Tristram Shandy'. In: STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. Melvyn New and Joan New. The Text: vols. 1 and 2. The Notes: vol. 3. Gainesville: UP of Florida, 1978-83

BORGES, J. L. *Prólogos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. Ed. Cultrix: 1978.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BRAET, H.; VERBEKE, W. (Eds.) *A morte na Idade Média.* Trad. Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira, Maria Clara Cescato. São Paulo: EdUSP, 1996.

BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. (vol. I - II). Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BRANHAM, R. B. Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a *invenção* do cinismo. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BROCA, B. *Horas de Leitura*: 1ª e 2ª séries. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1992.

_____. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Cia das Letras, 2001.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *Palomar*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas.* Org. de José Maria Rodrigues. Lisboa: Tip. da Biblioteca Nacional, 1921.

CANDIDO, A. *O Método Crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

_____. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1993a. 2v.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993b.

_____. À roda do quarto e da vida. In: *Revista USP*, São Paulo (30): 94-107. junho / agosto 1996. Disponível em: < http://www.usp.br/revistausp/02/15roda.html >. Acesso em: 05 ago. 2007.

_____. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, O. M. *Presenças*. Brasília: MEC; INL, 1958.

_____. *Livros na mesa*: estudos de crítica. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

_____. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1964, p. 145-165.

_____. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.

_____. Visão de Graciliano Ramos: posfácio a Angústia. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha.* Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. (Orgs.) *A história contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis*: historiador. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CLARK, K. & HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CLAY, D. Representação de Diógenes. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

COSIMO. Um plebiscito literário. In: *O Álbum*. Rio de Janeiro, 1883.

COULANGES. F. de. *A cidade antiga*. 3. ed. Trad. Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

COUTINHO, A.; COUTINHO, E. F. *A literatura no Brasil.* 3. ed. vol. IV, parte II: Estilos de época: era realista/era de transição. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.
DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista e seu amo*. Trad. Magnólia C. Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Obras III*: o sobrinho de Rameau. Trad., Org. e Notas J. Guinsburg. Introdução Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DYSON, A. E. *The crazy fabric*: essays in irony. London: MacMillan & Co. Ltd., New York: St Martin's Press, 1965.

DOSTOIÉVSKI, F. *O Crocodilo* e notas de inverno sobre impressões de verão. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000a.

_____. *Memórias do subsolo*. Trad., prefácio e notas Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000b.

_____. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUFRAIGNE, P. *Adventus Augusti, Adventus Christi*: Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive. Paris: Ed. Institut d'etudes augustiniennes, 1994.

ECO, U. *Entre a mentira e a ironia*. 2. ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

EMERSON, C. *Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO. G. C.; (Orgs.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

FÉNELON. *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince.* dans Œuvres, éd. Jacques Le Brun. Paris: Gallimard, 1983. 2 vol.

FIELDING, H. *Tom Jones*. Trad. Octávio M. Cajado. Porto Alegre: Abril Cultural, 1971.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary.* Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica.* São Paulo: Cultrix, 1957.

FUENTES, C. Cervantes o la crítica de la lectura, México: *Cuadernos Joaquín Mortiz*, 1976.

_____. *Eu e os outros*: ensaios escolhidos. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

GARRET, A. *Viagens na minha terra*. 6. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, s.d.

GOMES, E. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Universidade da Bahia, 1958.

GOMES, H. N. *O heroísmo ambíguo na Antígona de Sófocles*. 41 f. Trabalho de conclusão de Curso (graduação) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

GOULET-CAZÉ, M.-O. Religião e os primeiros cínicos. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GRIFFIN, M. Cinismo e romanos: atração e repulsa. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil* (sua história). São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1985.

HELENA, L. Rousseau e A Literatura Contratual. In: *Revista Brasileira de Língua e Literatura*. 4, n. 2, p. 25-30, 1980.

_____. A teoria e a longa espera da imaginação romântica. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, Inst. de Letras, UFF, v. 21, p. 87-95, 2001.

_____. A solidão tropical e os pares à deriva. *Luso-Brazilian review*, Univ. of Wisconsin, Madison USA, v. 32, p. 1-18, 2005.

_____. Tempos sombrios: o nacional e o refugo da globalização. *Revista Advir*, Rio de Janeiro, RJ, v. 20, p. 40-47, 2006.

_____. *A solidão tropical e os pares à deriva:* reflexões em torno de Alencar. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian_review/v041/41.1helena.html>. Acesso em: 20 mar. 2007.

HERÔDOTOS. *História*. Intr. e trad. Mário da Gama Cury. Brasília, Ed. UnB, 1988.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *A Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. *Odisséia*. Edição Bilíngüe. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3 v.

ISER, W. *Laurence Sterne*: Tristram Shandy. Translated by David Henry Wilson. (Landmarks of world literature). Cambridge: University Press, 1988.

JAEGER, W. *Paidéia*: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

JEFFERSON, D. W. ‘Tristram Shandy’ and the Tradition of Learned Wit. In: STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Ed. Melvyn New and Joan New. The Text: vols. 1 and 2. The Notes: vol. 3. Gainesville: UP of Florida, 1978-83.

KINNEY, D. Herdeiros do Cão. Identidade cínica na cultura medieval e renascentista. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

KITTO, H. D. F. *Os gregos*. Coimbra: Coleção Studium, 1980.

_____. *A tragédia grega*. Coimbra: Coleção Studium, 1972.

KRAUSZ, L. S. *As musas*: poesia e divindades na Grécia Arcaica. São Paulo: EdUSP, 2007.

KRUEGER, D. O indecente e a sociedade. O despudor de Diógenes na cultura imperial romana. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LONG, A. A. A tradição socrática: Diógenes, Crates e a ética helenística. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LUCIANO, de Samósata. *Diálogo dos mortos*. Trad. Henrique G. Muracho. São Paulo: Palas Athena, 1996.

LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

_____. *Teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz*: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MAISTRE, X. de. *Viagem à roda do meu quarto.* São Paulo: Estação liberdade, 1989.

MARTIN, R. P. O sotaque cita: Anacarsis e os cínicos. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MATTON, S. Cinismo e cristianismo da Idade Média ao Renascimento. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MCGLYNN, D. D. Orthodoxy versus Anarchy in Sterne's Sentimental Journey. In: *Papers on Language and Literature* 7, n. 3, 1971.

MOLES, J. L. Cosmopolitismo cínico. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MOOG, V. *Heróis da decadência:* Petrônio, Cervantes, Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MUMFORD, L. *A Cidade na História.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUTRAN, M.; STEVENS, K. (Orgs.) *O teatro inglês da idade média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

NAVILLE, E. *Notices sur les oeuvres de Xavier*. Chambery: Academie de Savoie, (s.d.).

NEW, M. The Introduction Polemical. In: STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. Melvyn New and Joan New. The Text: vols. 1 and 2. The Notes: vol. 3. Gainesville: UP of Florida, 1978-83.

NIEHUES-PRÖBSTING, H. A recepção moderna do cinismo. Diógenes no Iluminismo. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

NUTTAL, A. D. *A common sky*: philosophy and the literary imagination. Sussex: Sussex University Press, 1974.

OTTO, W. F. *Os deuses da Grécia.* São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

PAES, J. P. Notas ao volume I. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy.* Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy.* Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PASCAL, B. Pensamentos. In: *Os Pensadores*. vol. XVI. Ed. Nova Cultural. São Paulo, 1999.

PIRANDELLO, L. *O Falecido Mattia Pascal*. Trad. Francisco Degani e Rômulo Antonio Giovelli. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

PLATÃO. Fédon. In: *Os Pensadores*: Platão. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. 1975.

_____. *Íon.* Introdução, tradução e notas por Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988. Edição bilíngüe.

_____. *A República.* Trad. Enrico Convisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLANCHE, H. *Voyage avec Xavier de Maistre*: 1763-1963. Chambéry: Academia des Sciences Belles-lettres et Arts de la Savoie, 1964.

PORTER, J. J. A filosofia de Ariston de Quios. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. 2 vol.

RELIHAN J. C. Menipo na Antigüidade e no Renascimento. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

RIBEIRO, L. F. Frankenstein: um herói romântico? In: *Revista Brasil de Literatura* on line. ano IV, 2002a. Disponível em: <http://www.rbleditora.com/revista>. Acesso em: 18 mai. 2006.

_____. Literatura, Discurso, Sociedade. In: *Revista Brasil de Literatura* on line. ano IV, 2002b. Disponível em: <http://www.rbleditora.com/revista>. Acesso em: 18 mai. 2006.

RILEY, Edward. C., Teoría de la novela en Cervantes, Madrid: Taurus, 1975.

ROHDE, E. *Psyqué*: le culte des âmes chez les grecs et leur croyance à l'immortalité. Paris: Payot, 1952.

ROMM, J. Cinocéfalos e bons selvagens. Cinismo antes dos cínicos? In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos*: o movimento cínico na Antigüidade e o seu legado. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ROUSSEAU, J. J. *Rousseau. As confissões.* Trad. Wilson Louzada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

_____. Os *devaneios do caminhante solitário.* Brasília: UNB, 1995.

SCHNAIDERMAN. B. *Dostoiévski*: prosa e poesia. (O Senhor Prokhartchin). São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHNEIDER, M. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U., 1991.

SCHÜLER, D. *A literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

_____. Porque ler a *Odisséia*? In: *Odisséia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3 v.

SCHWARZ, R. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: *Que Horas São?:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Uma prosa e suas implicações. *Língua e Literatura*, São Paulo, ano XI, n. 14, 105-111, 1985.

SCREECH, M. A. *Rabelais*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1979.

SÊNECA. *As relações humanas*: a amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2002.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Sophia de Mello Breyner Andresen. Edição Bilíngüe. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987.

SHELLEY, M. Wollstonecraft. *Frankenstein*: o moderno Prometeu. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkis. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SILVA JR, A. R. da. *Cidades, Invisíveis cidades*: leituras de poesias, devaneio e história em Ítalo Calvino. 110 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras e Lingüística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

SNOW, C. P. *Os realistas*: retratos de oito romancistas. (Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoiévski, Tolstói, Galdós, Henry James, Proust). Trad. Wilma Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. M. Helena R. Pereira. Coimbra: F. Calouste Gulbenkian.

SOUSA, E. *Uma leitura da Antígona*. Brasília: UNB, 1978.

SPINA, S. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SPITZER, L. Perspectivismo lingüístico en el Quijote. In: *Lingüística e historia literária, Madrid: Gredos*, 1974, p. 135-187.

STEDMOND, J. M. *The comic art of Laurence Sterne*: convention and innovation in Tristram Shandy and a Sentimental Journey. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

STENDHAL. *Armance, ou, algumas cenas de um salão parisiense em 1827*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

STERNE, L. *Tristram Shandy*. Chicago, London, Toronto, Geneva, Sydney, Tokyo, Manila: Encyclopedia Britannica, Inc, William Benton, Publisher, 1952.

_____. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. Trad. Octávio M. Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

THACKERAY, W. N. *The english humouristis of eigtheenth century*: the four Georges: etc. London: Macmillan and Co., Limited, 1910.

VASCONCELOS, S. G. T. *Formação do romance brasileiro*: 1808-1860. (vertentes inglesas). Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso em: 12 mai. 2007a.

_____. *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandralev.htm>. Acesso em: 12 mai. 2007b.

_____. *A Formação do Romance inglês*: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, FAPESP, 2007c.

VERNANT, J.P. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Edusp, 1973.

_____. A bela morte e o cadáver ultrajado, *Discurso nº 9*, São Paulo, 1979.

_____. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

VERNANT, J. P. & GNOLI, G. *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, M. A. da C. *O dito pelo não dito*: paradoxos de Dom Quixote, São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha, 1983.

WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. *Mitos do individualismo moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEHRS, D. R. Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire. In: STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. Melvyn New and Joan New. The Text: vols. 1 and 2. The Notes: vol. 3. Gainesville: UP of Florida, 1978-83.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Tragédia moderna.* Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo