

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NANINE RENATA PASSOS DOS SANTOS

A MORTE E A MORTE
EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

VITÓRIA
2009

NANINE RENATA PASSOS DOS SANTOS

A MORTE E A MORTE
EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

VITÓRIA
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S23m Santos, Nanine Renata Passos dos, 1974-
A morte e a morte em Memórias póstumas de Brás Cubas /
Nanine Renata Passos dos Santos. – 2009.
93 f.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias póstumas de
Brás Cubas - Crítica e interpretação. 2. Morte na literatura. 3.
Tempo na literatura. I. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

NANINE RENATA PASSOS DOS SANTOS

**A MORTE E A MORTE
EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Aprovada em ____ de novembro de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino
Faculdade Saberes

Prof. Dr. Luis Eustaquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Suplente

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida
Pontifícia Universidade Católica – RJ
Suplente

Ao meu pai, Israel Candeia dos Santos (in memorian), que fez de sua família o centro de sua vida.

Ao meu avô, Francino Saturnino Passos (in memorian), leitor voraz e referência de fé e bondade.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa é fruto de uma construção em que não só os textos imprimem suas marcas, mas também muitas pessoas.

Agradeço a Deus, que é o primeiro em minha vida.

Agradeço ao meu esposo, Alessandro da Silva Pereira, e aos meus filhos, Emanuelle e Samuel, a paciência e a compreensão em um momento fundamental em minha formação.

À minha mãe, Francis Passos dos Santos, que me ensinou as primeiras letras e me incentivou como um exemplo para minha vida.

À professora Ana Maria da Silva Alvarenga, a primeira a me apresentar o texto de Machado de Assis.

Aos professores Alexandre Jairo Marinho Moraes e Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, que me fizeram amar a literatura.

Aos colegas e amigos Adolfo Oleare, Wolmyr Alcântara, Luciana Ucelli, Sandileuza Mendes, pois suas opiniões e questionamentos me ajudaram a crescer.

À Prefeitura Municipal de Vitória que me concedeu licença remunerada para esses estudos.

E, finalmente, àqueles que direta ou indiretamente me fizeram chegar até aqui.

“Onde está, ó morte, teu aguilhão?” (I Coríntios 15:55a)

RESUMO

Machado de Assis, certamente, é um dos autores mais discutidos no cenário da literatura brasileira. Considerado pela crítica um dos nomes mais importantes e complexos de nossa literatura, é um ícone para a modernidade de nossas letras. Portanto, discutir a obra desse autor torna-se, em primeiro lugar, um desafio, tomando como ponto de partida, principalmente, a rica fortuna crítica que se debruça sobre seu texto. Para tanto, elegemos o primeiro romance da segunda fase de produção de Machado como o referencial de análise de um dos temas mais instigantes da história da humanidade e um de seus maiores enigmas: a morte. O romance machadiano que, segundo a crítica, inaugura sua segunda fase de produção, Memórias póstumas de Brás Cubas, apresenta a morte como um lugar a partir do qual se produz um discurso muito diferente do que fora elaborado por Machado até então. Vale, dessa forma, lançar um olhar a mais nesse componente narrativo não somente nessa obra, mas em cada romance machadiano escrito após 1881.

Palavras-chave: Morte. Tempo. Memórias Póstumas de Brás Cubas.

ABSTRACT

Machado de Assis is definitely one of the most well known Brazilian writers in the Literature scenario. He is considered by the critics one of the most important and complex names in our Literature. Machado is, above all, an icon to the modernity of our Portuguese language. Therefore, to discuss about his masterpiece is surely a big challenge, considering that there is a wealth criticism in which lays his texts. Having this in mind, we selected his first novel from the second productive period as the reference for analyzing one of the most intriguing themes from human kind history and one of the biggest mysterious: the death. The Machado's novel according to the critics, opens his second production period. *Memórias póstumas de Brás Cubas* shows the death as a place starting since the beginning, to produce a different discourse that had been elaborated by Machado so far. This way, we are able to recognize all the narrative components not only in this work, but also in each novel that Machado has written after 1881.

Key words: Death work. Time. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. UMA BREVE HISTÓRIA DA MORTE	20
2.1. A MORTE ATRAVÉS DOS SÉCULOS	20
2.2. A MORTE NA LITERATURA: DA SÁTIRA MENIPÉIA AO TEXTO MODERNISTA	31
3. O TRATAMENTO DADO À MORTE PELA CRÍTICA MACHADIANA	42
4. A MORTE COMO PRINCÍPIO ESTRUTURANTE DA POÉTICA MACHADIANA	55
4.1. A MORTE E A LOUCURA EM QUINCAS BORBA	56
4.2. A MORTE E A TRAIÇÃO EM DOM CASMURRO	61
4.3. UM CASO EM ESAÚ E JACÓ	68
4.4. A MORTE FEITA DIÁRIO EM MEMORIAL DE AIRES	74
5. AS MEMÓRIAS PÓSTUMAS	78
6. CONCLUSÃO	88
7. REFERÊNCIAS	90

1. INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o texto de Machado de Assis se deu ainda no sexto ano do Ensino Fundamental, em 1984. O romance *Dom Casmurro* era nosso alvo. Digo nosso, porque todo o grupo, formado por quatro alunas, deveria ler a obra e apresentá-la em detalhes para a turma. Líamos e discutíamos. Em nossas conclusões, obviamente, havia uma mistura de infância e maturidade para com temas tão amplos, sobretudo da traição. Lembro-me bem de que foi um grande aprendizado para todos perceber que aquele livro não era como os outros.

Passados 24 anos, daquele grupo fui eu quem escolheu chegar até este ponto do caminho das letras. Hoje me ponho a escrever e pensar a arte desse autor. Machado, sem dúvida, significou e ainda é um marco em minha história e, por isso, pesquisar sua obra é, antes de qualquer coisa, um prazer. Seu texto extrapola as convenções e nos remete a um universo que revela a literatura como fruto de intensa observação crítica de um tempo e de uma sociedade, na forma de personagens que, em cena, ora corroboram, ora rejeitam convenções sociais. O que pretendo é travar um diálogo usando as próprias pistas tão perfeitamente deixadas por Machado em cada texto.

Dialogar, palavra cara e exata para uma aproximação, talvez seja o percurso mais certo a fazer, quando o que está em jogo são exatamente obras que se penetram, que se desdobram a cada leitura. Antes do crítico precisa vir o leitor. Ambos buscam, na obra, desvendar pistas para a tarefa a que se dispõem. Assim, entender que nem tudo ainda foi dito é o que deve nortear qualquer reflexão.

Pensando nessa perspectiva, decidi, talvez partindo de um questionamento que à primeira vista possa parecer um tanto óbvio, procurar esclarecer por que o “póstumo” foi o meio que Machado escolheu para emaranhar o leitor de sua época em uma história que é memória, testemunho, impressão, certeza, esboço e, ao mesmo tempo, conclusão da existência de um tipo brasileiro oitocentista que é bem diferente do que havia produzido o autor até então.

É evidente que muito se tem pesquisado sobre essa virada de Machado; contudo, ainda que a crítica reconheça na autoria pós-morte do protagonista um dos

elementos atestadores de uma ruptura incondicional com o texto literário da época, talvez esse dado, embora carregado de ironia, não tenha sido tratado especificamente como um tema revelador para os romances de segunda fase escritos por Machado, sobretudo *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

A opção ficcional de Machado pelo “defunto autor” (que é personagem protagonista e narrador) soa de tal forma comum que leva o leitor automaticamente a aceitar o fato, entrando na ficção, sem que reflita na pertinência dessa “postura”, por assim dizer, da personagem frente ao seu texto, que, certamente, não pode passar despercebida. A morte e os seus significados, a cena que instaura, os ritos que pressupõe não foram omitidos pelo autor, nem usados apenas como pretexto. Devem, antes, ser tratados com a justa importância que têm.

Pensar, primeiramente, a força da morte no mundo ocidental é a escolha aqui primordial. Transformada em interdito contemporâneo, tornou-se matéria rara em variados segmentos, inclusive na arte literária, apesar de ser uma de suas temáticas recorrentes¹. Poucos se prestaram a explorar o assunto com a devida atenção. Quando pesquisava sobre as representações da morte no imaginário coletivo, fui surpreendida pela constatação de que morrer, em diversos contextos históricos, não significa a ruptura, a dor, a perda, que para o homem contemporâneo simboliza. Posso chegar a ponderar que cada morte é um fenômeno distinto, mesmo que comum.

As cenas de morte em romances machadianos parecem quase imperceptíveis, o que poderia fazer acreditar que o autor não se tenha ocupado da matéria. No entanto, em suas narrativas mais longas, Machado faz a morte caminhar lado a lado com a sandice, com a traição, com a dúvida, com o amor, com o modo de viver burguês, enfim. Nos personagens que encarnaram a loucura, a paixão, o tédio da existência, a angústia da escolha, é possível encontrar a morte que, ao contrário do que se possa afirmar, não representa propriamente o fim, e sim potencializa cada experiência vivida pelos tipos machadianos. O leitor chega ao último capítulo de

¹ Digo “rara” no sentido de a morte ser representada “de dentro” (não como mistério ou problema filosófico).

cada história ainda mais convencido de que os homens passam, mas seus dilemas perpetuam-se indefinidamente.

E é precisamente esse deslocamento do ser para a coisa que mais me impressionou. Os personagens são instrumentos, cada qual ao seu modo, cada qual com sua “idéia fixa” que acaba por consumi-los. Tudo sutilmente se constrói em torno dessa fixação.

Nada mais contraditório do que lidar com o texto dessa forma em um ambiente em que a cultura humanista, a filosofia positivista e a ciência tinham maior destaque. O absolutamente humano sai de cena, pois o foco não está apenas no sujeito, nem exclusivamente no objeto. Transita entre um e outro. A análise se volta para as convenções, para os interditos sociais.

Espero, a partir desse direcionamento, abrir o debate e gerar uma provocação ou, na “língua machadiana”, um “piparote”, tomando emprestado o título da obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, de Jorge Amado. Morte e morte: do conceito geral, mais amplo do que imaginei, para uma forma particular de escrita; da história para o texto literário.

Para esse fim, pesquisadores como Philippe Ariès foram tomados por fonte da primeira parte desse estudo. O historiador apresenta a morte partindo de conceitos provenientes da Lingüística: a sincronia e a diacronia. Debruça-se sobre as mudanças de atitude diante da morte em épocas distintas, levando em conta também os períodos em que essas variações não ocorrem. Ariès parte do século XII e chega à contemporaneidade. Seu olhar nos empresta uma visão mais acertada dos rituais, símbolos e comportamentos do mundo ocidental em relação aos seus mortos. Esse será o primeiro aspecto.

Em um segundo momento, realizar-se-á uma análise, atrelada ao estudo de Ariès, de como o tema da morte foi apresentado em períodos literários distintos. Começará pelo barroco e seguirá até o modernismo, salientando os traços que mais interessam a esse estudo. Até esse ponto, o objetivo central será expor o significado geral da morte no mundo ocidental recorrendo à história oficial e à ficção. Será, portanto, uma breve especulação de alguns de seus aspectos históricos e literários. A explanação

sobre os significados da morte será o ponto de partida para interpretá-la de modo mais preciso no texto de Machado.

Uma vez concluído esse capítulo, os principais críticos machadianos serão revisitados. Neles, referências diretas ou indiretas à questão da morte serão explicitadas. Cabe citar os estudos comprometidos diretamente com a temática, como, por exemplo, os que a relacionam à sátira menipéia, e também outros que tratam a questão ligeiramente.

Nessa linha, Riedel (1959) refere-se, brevemente, à morte relacionando-a ao personagem Quincas, ao afirmar que a sandice “[...] está na pista do mistério da vida e da morte.” Há casos de simples referências à morte de personagens, por exemplo, quando Passos (1996) alude ao caso do filho que Virgília esperava. A importância do evento está no contexto geral da obra, que será trabalhada no último capítulo.

Há ainda uma análise importante da cena da morte nos primeiros capítulos em que Machado põe a natureza como personagem de dor e ironiza essa construção mostrando o choro do amigo herdeiro das apólices de Brás. Além da ironia, o que se quer, segundo o autor, é mostrar a própria consciência de um estado existencial fugidio, em que a morte possibilita uma visão mais clara do século e das coisas, estabelecendo um pacto ficcional que acompanha o leitor e o próprio narrador até o fim da obra. É ainda enriquecedora a citação do trecho que corresponde à morte de Dona Plácida. A condição de miséria da personagem associa-se à fome e ao seu próprio destino, o de todos nós, a morte.

Em Baptista (2003), a epígrafe com citação de *MPBC* já traz um conceito de morte que vai pela contramão do século XIX: a vala comum. Outra observação de relevo está no nome da obra. Brás poderia ser interpretado como sujeito e como objeto de seu texto. Pela expressão “póstumas”, compreende-se que ele é o autor que está morto e que escreve suas memórias. Além disso, Brás Cubas pode escrever de um lugar onde predomina a perfeita nulidade de todos os signos sociais aos quais os homens se submetem.

Outro aspecto interessante revela que Brás não apresenta o além, mas talvez um dos sentidos maiores de seu texto seja mostrar que há um legado terreno e material

que perpetua a existência dos mortos. O delírio precede a hora da morte. O delírio remete à idéia de visão final, a um prenúncio do que estaria por vir.

Para Costa Lima (2001) a morte pontua a narrativa e a maneira pela qual a obra deve ser lida. Segundo ele, Brás descreve, com frieza, a morte de alguns de seus personagens, tais como a da mulher do capitão, a da sua mãe, a de um sobrinho, a do pai, a do embrião. Saraiva (1993) considera que o defunto é a adoção da ficcionalidade e seu nascimento se constitui desde a dedicatória. Afirma que Brás Cubas, assim como Sherazade, vive à medida que narra e que a morte é nossa distinção dos demais seres. A cena da morte de Brás vai do estado vegetativo à condição de nada, levando o personagem de sujeito a objeto.

Bosi (2007) procura comparar o tom memorialista de *MPBC* ao texto de *Memorial de Aires*. Destaca-se a cena de Fidélia no início do romance. Guimarães (2004) afirma que Machado opta pelo narrador pósteros e dá voz ao pó numa atitude de troça aos seus contemporâneos. Há uma outra referência à morte em seu texto, precisamente no capítulo XXXVIII, em que Marcela aparece decrépita como a antiga edição de um livro.

Muricy (1988) analisa que, em pelo menos três grandes romances de Machado, o narrador que também é personagem escreve suas memórias: *MPBC*, *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires*. Aires e Bento têm em comum a aposentadoria e Brás está morto. Os três estão, de algum modo, afastados do mundo social.

Conforme se pode observar, cada uma dessas considerações, mesmo sucintamente, aponta para uma interpretação do tema em Machado, o que não significa que esses ou outros críticos tenham se ocupado, de fato, em refletir sobre o tema com mais profundidade. É evidente que a imensa fortuna crítica machadiana não poderia ser toda investigada nesse trabalho, mas o conteúdo em questão será abordado da maneira mais ampla e intensa possível, o que não há de excluir a necessidade de desdobramentos posteriores.

Por isso, no capítulo final, tratarei da morte como um elemento estruturante de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ponto central do trabalho, e dos demais romances que sucedem esse texto. A morte, em *MPBC*, assinala um lugar a partir

do qual se produz um discurso muito diferente do que fora elaborado pelo autor até então, situando o narrador em um espaço *sui generis*. Há, especificamente, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma proposta inovadora que é uma redefinição das possíveis temporalidades presentes no texto literário. Machado não esconde que, para essa tarefa, serviu-se de outras fontes citadas no início de sua narrativa.

Trata-se 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. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida (ASSIS, 2002, p. 11).

Essas observações, realizadas por Machado apontam uma intenção clara do autor: viajar “à roda da vida”. É preciso entender que sua pretensão não é viajar horizontalmente; a expressão sugere uma visão circular do tempo, que não se define como uma progressão de acontecimentos contínuos, ou, como se pode dizer, uma progressão linear na estruturação do texto.

A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, distanciando-se da produção literária machadiana anterior, constitui-se como um capítulo único na literatura do final do século XIX. Conforme afirma Gledson:

Em 1880, Machado de Assis começou a publicar, na *Revista Brasileira*, seu quinto romance, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que apareceu no ano seguinte em forma de livro. Esse é um dos grandes eventos na história da literatura latino-americana. As *Memórias* podem ser consideradas o primeiro grande romance a surgir na América Latina (...). Podemos lê-lo “simplesmente” porque é uma grande obra de arte, com uma atmosfera única que se impõe ao leitor desde o início, uma unidade e tonalidade artísticas, um humor original, que pode ter afinidades com outros livros, mas que também é *sui generis* e ainda faz efeito hoje, seja o leitor brasileiro ou não (GLEDSON, 2006, p. 236).

Tem-se um texto que inova a escrita literária de sua época por conter, desde suas páginas iniciais, uma escolha um tanto arrojada para os padrões estéticos do final do século XIX. Sob um variado espectro temático, verifica-se a preferência pela morte já nas primeiras linhas do primeiro capítulo do livro:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais

novos. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no início, mas no fim: diferença entre esse livro e o Pentateuco (ASSIS, 2002, p. 15).

É assim que o defunto autor constrói seu texto e, ao justificar-se por sua escolha, o narrador assume a postura de um renascido a partir da morte, atentando para a idéia de que sua predileção pelo fim, não pelo começo, é uma marca de ineditismo em seu texto.

A comparação com a figura de Moisés, autor da lei judaica, não é despropositada; antes, pode contemplar significados enriquecedores para o entendimento da obra, conforme esclarece Roberto Schwarz:

Ao distinguir entre a sua obra e a Bíblia num ponto preciso, como se fossem comparáveis no resto, Brás Cubas mostra que a sua disposição escarvinha não vai ficar na literatice metafísica, em brincadeiras com a verossimilhança e as convenções literárias. O seu ânimo não hesita diante do “mau gosto” incisivo, e só se completa na ofensa e na conspurcação (SCHWARZ, 1997, p. 20-21).

Esse caráter “agressivo” permeará todo o texto. É pertinente realçarmos² o tom de pilhéria assumido por Brás em suas *Memórias*³. Ao trazer para seu texto um ícone religioso canônico de nossa civilização, Machado sugere que a voz de seu personagem assuma a deselegância de se comparar ao líder religioso, firmando desde o início uma ruptura com padrões estéticos pautados em um legado judaico-cristão, presentes na cultura ocidental e em sua forma de traduzir o pensamento. Nada mais machadiano, já que entendemos que as características encontradas na linguagem cética, bem-humorada e irônica do protagonista, provam que a morte nesse texto, conforme insistimos, é um princípio por meio do qual o narrador interpreta-se a si mesmo e ao mundo em sua volta, deixando os leitores intranquios, inquietos em meio à desordem dos fatos.

A estridência, os artifícios numerosos e a vontade de chamar atenção dominam o começo das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880). O tom é de abuso deliberado, a começar pelo contra-senso do título, já que os mortos não escrevem. A dedicatória saudosa “ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver”, arranjada em forma de epitáfio, é outro desrespeito. Mesma coisa para a intimidade com que de entrada é provocado o leitor, caso não goste do livro: “pago-te com um piparote, e adeus”. E que dizer da comparação entre as *Memórias* e o *Pentateuco*, sutilmente vantajosa para as primeiras, gabadas pela originalidade? Trata-

² A partir daqui, utilizaremos a primeira pessoa do plural.

³ O termo também será usado para nos referirmos ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

se, em suma, de um show de impudência, em que as provocações se sucedem, numa gama que vai da gracinha à profanação (SCHWARZ, 1997, p. 17).

Quando se parte do princípio da contradição, consoante ao que se pode ler em cada imagem que compõe *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou seja, a morte que gera a existência, a cama que é o berço, o autor que é defunto (há uma penetração de um em outro resultando em história), é possível afirmar que todo o texto adquire um sentido muito mais amplo e diverso do que pode supor uma leitura apressada.

Assim, enquanto lugar, a morte não mais representa um quadro estático do além; ela ganha a força no crescente da produção, pois, dada a sua presença, anula-se a contagem do tempo. Essa outra função da morte talvez ainda não tenha sido devidamente discutida pela crítica especializada.

Não há uma ausência de tempo, mas sim o reconhecimento de outros tempos, dentre os quais o da narração. Para Schopenhauer (2000), não há filosofia sem a morte, pois ela é uma espécie de musa desse conhecimento. Dessa maneira, a morte não marca a simples ausência de tempo, mas o reconhecimento do tempo íntimo do narrador. A morte permite ao narrador a liberdade de criação desatrelada de certos paradigmas sociais e, mesmo, literários. Schwarz define com precisão a abertura desse primeiro capítulo ao assinalar que,

Menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência. Humor “infame” e metódico, da família dos absurdos de sala, cansativo à primeira vista, mas ainda assim um achado capital (SCHWARZ, 1997, p. 19).

Brás não pretende falar sobre o além, mas sim falar de sua existência a partir de sua morte. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a narração feita na primeira pessoa verbal possibilita ao leitor a constante idéia da presença da morte. Torna-se, dessa forma, essencial observar com maior atenção o que pode ser interpretado como um componente narrativo não somente nessa obra, mas, de certo modo, em todos os romances de Machado escritos após 1881. Tomemos, para efeito de exemplificação, os textos construídos em terceira pessoa.

Em *Quincas Borba*, a morte desencadeia uma mudança abrupta na vida do protagonista Rubião. A personagem Quincas morre e deixa para Rubião, herdeiro de sua fortuna, a loucura que parece agravar-se à medida que cresce seu desejo por

Sofia. Rubião que, no fim do romance, também deixa a vida solitário e miserável é o mesmo que em pouco tempo havia conhecido uma existência marcada por falsos significados, resultantes da hipocrisia presente nos acordos sociais de seu tempo. Rubião morre lentamente desde que recebeu a herança de seu amigo.

Em *Esaú e Jacó*, a impossibilidade de escolher gera a morte de Flora. A cena da morte muda radicalmente e a voz do narrador é outra, não mais uma voz pronta a relatar as insanidades, ou a dividir-se entre a melancolia que busca um sentido para a existência e o riso sarcástico que alfineta a tão segura ordem das coisas.

Quem nos fala é Aires, homem de ares sóbrios e comedidos. Ele é que nos apresenta o caso vivido por Natividade, a profecia sobre os gêmeos, que os acompanha incondicionalmente até o último capítulo.

Entretanto, é na juventude e na fragilidade de Flora, a enamorar-se dos dois irmãos Pedro e Paulo, que é possível encontrar o que para esse estudo mais importa. Essa padece por amar dois homens e querer a ambos, sendo incapaz de escolher um deles. A morte da personagem pode estar ligada à sua dúvida e, de certa maneira, representa um escape para o seu dilema.

Assim, a morte, em cada romance, está atrelada ao dilema maior vivenciado pelas personagens. É o que será discutido nos últimos capítulos de nosso trabalho. Sobre cada narrativa paira, propositalmente, uma questão a ser resolvida que, na voz de seus narradores, é intensificada.

A morte, então, nos intriga, acima de tudo, por poder significar para Machado um meio de assegurar a continuidade do conflito, e não o fim deste, como poderia querer uma visão ingênua do problema.

Através da morte, o narrador arranja seu texto de forma a incluir o leitor na ficção da ficção, como uma espécie de pacto literário. Não se restringe somente a direcionar o conteúdo da narrativa, já que, de certo modo, todo narrador o faz, sem que para isso a morte se faça necessária; o que devemos focalizar é a possibilidade da criação na morte, a autoria de um discurso próprio que “passa a limpo” contradições da existência humana. Esse, por exemplo, pode ser o destino de Brás, contado por sua própria voz.

Fim, destino, sina, sorte, como quisermos chamá-la, a morte, pela própria complexidade, tem para Machado outro valor que pode estar muito além das pistas que ele mesmo sugere.

No fim de um século, em que o homem começa a apresentar sinais cada vez mais evidentes de que a morte está tomando a forma de um inimigo implacável, contra o qual se deve lutar até as últimas forças, não podemos deixar de observar como a arte literária, em um de seus porta-vozes mais instigantes e, por assim dizer, mais lúcidos, relaciona-se com essa mudança.

Uns fizeram da morte sua musa, outros trataram de descrevê-la cruamente. Machado, sem abraçar uma religião, nem credo, somente a seu próprio gosto, faz da morte texto, morte que os demais autores lançam no texto para efeito de arrebatá-la de suas páginas um personagem, atribuindo-lhe o castigo ou isentando-lhe a culpa.

Em Machado, a morte tem mistério, mas muito menos romântico e metafísico que se queira a ela garantir. A morte faz-se texto, porque seu oposto, o impulso da vida, quer zombando, quer ressentindo-se, está em cada sentença, em cada frase, emaranhando o leitor com sua teia ágil, que nada deixa escapar.

Escolhemos, portanto, uma terceira forma em Machado de Assis, não que não tenhamos também lançado mão de todo da atitude romântica com a qual convivera, ou das descrições metódicas que estavam ao seu lado. Machado inventou a sua forma, uma terceira: o direito irremediável de viver, de se eternizar pelo que há de mais significativamente contraditório em nós: nossa frágil humanidade.

2. UMA BREVE HISTÓRIA DA MORTE

Definimos por “breve” o texto que apresentaremos a seguir, porque procuramos resumir os comportamentos do mundo ocidental diante da morte, partindo da Idade Média. Assim, a crítica nos colocará no solo das indagações e a história nos fará percorrer o sinuoso e circular caminho do pensamento humano. Valemo-nos do texto do historiador Phillippe Ariès, que nos apresenta o fenômeno a partir do século XII.

Sendo a maior certeza de todos nós, a morte encerra em si mesma o mistério da existência, pois a história do mundo ocidental, em muitos de seus aspectos, pode ser entendida como a maneira de lidar com ela.

Logo, se, para compor seu texto, Machado parte do argumento “póstumo”, no que se refere às “memórias”, valendo-se da morte para elaborar suas narrativas, é porque ele tem a exata percepção das questões de seu tempo e, por isso, quer levar o leitor ao terreno do absurdo, sem dizê-lo. O delírio que acomete Brás antes de morrer atesta que, na realidade ou na ficção, o prenúncio da morte ou ela mesma se incumbirão de nos revelar a vida, não o que virá depois.

2.1. A MORTE ATRAVÉS DOS SÉCULOS

Philippe Ariès inicia sua explanação elucidando o que seriam as atitudes do homem ocidental diante da morte. Concebe a “morte domada”, a “morte de si mesmo”, a “morte do outro” e a “morte interdita”. Essa divisão, que intitula capítulos de *História da morte no ocidente*, também nos auxiliará a traçarmos uma sucessão de fenômenos fundamentais para nossa análise.

Constituindo-se como a primeira categoria a ser investigada, a “morte domada” se deve ao fato de ser ela aceita de forma natural, localizando-a na primeira fase da Idade Média:

Começamos pela morte domada. Perguntemo-nos primeiro como morriam os cavaleiros da gesta ou dos mais antigos romances medievais.

Primeiramente, são advertidos. Não se morre sem ter tido tempo de saber que se vai morrer. Ou se trataria da morte terrível, como a peste ou a morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido (ARIÈS, 2003, p. 27).

A primeira característica que se pode notar é a advertência quanto à morte. Casos excepcionais relacionam-se somente a pestes ou mortes súbitas. Avisos eram comuns e ocorriam por meio de signos naturais, mais freqüentemente pela certeza de que se iria morrer. Mesmo séculos mais tarde, na sociedade industrial, essa idéia pode ser percebida. O autor cita alguns casos da literatura, em diferentes períodos, que recuperam essa convicção.

Sabendo de seu fim próximo, o moribundo tomava suas providências. E tudo vai ser feito muito simplesmente, como no caso dos Pouget ou dos mujiques de Tolstoi. Em um mundo de tal forma impregnado do maravilhoso como o dos Romans de la table ronde [Romances da Távola Redonda], a morte era algo muito simples. Quando Lancelot, ferido e perdido na floresta deserta, percebe que “perdeu até o poder sobre o seu corpo”, pensa que vai morrer. Que faz ele então? Gestos que lhe são ditados pelos antigos costumes, gestos rituais que devem ser feitos quando se vai morrer (ARIÈS, 2003, p. 31).

No momento da morte, o jacente segue um ritual que se divide em um lamento pela vida, o perdão a todos e a fixação na imagem divina. O pensamento em Deus compreendia a confissão de culpa e a *commendatio animae*, a absolvição dada ao moribundo de todos os seus pecados, feita pela figura religiosa. Essa cerimônia tinha um caráter público. O próprio moribundo era aquele que a organizava e todos tinham acesso ao seu quarto.

Até o século XIX, há registros dessa prática que englobava a presença de parentes, amigos, vizinhos e crianças. Uma característica marcante está no cumprimento e na aceitação dos ritos da morte. Outro aspecto relevante refere-se ao receio da proximidade dos mortos:

Apesar de sua familiaridade com a morte, os antigos temiam a proximidade dos mortos e os mantinham a distância. Honravam as sepulturas — nossos conhecimentos das antigas civilizações pré-cristãs provêm em grande parte da arqueologia funerária, dos objetos encontrados nas tumbas. Mas um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos *voltassem* para perturbar os vivos (ARIÈS, 2003, p. 36).

Os mortos eram sepultados fora das cidades. A prática de aproximá-los dos vivos surge na África, com o culto dos mártires. A associação entre os restos mortais dos

mártires se deu pela crença de que esses protegiam do pecado e do inferno. Algumas escavações de cidades romanas da África ou da Espanha revelaram que havia a preferência pelo sepultamento próximo a “locais santos”:

As escavações das cidades romanas da África ou da Espanha nos mostram um espetáculo extraordinário, obliterado em outras localidades pelos urbanismos posteriores: o acúmulo de sarcófagos de pedra em várias camadas, contornando particularmente as paredes do altar-mor, as mais próximas do confessionário. Esta aglomeração testemunha a força do desejo de ser enterrado perto dos santos, *ad sanctos* (ARIÈS, 2003, p. 38).

Precisamente no século VI, o bispo Saint Vaast foi enterrado na catedral, iniciando, desse modo, o sepultamento dentro das cidades, nas quais os mortos entrariam, depois de saírem do espaço periférico. A igreja tornara-se o cemitério.

Os cemitérios medievais e ainda aqueles que duraram até o século XVI e XVII localizavam-se no pátio retangular da igreja. Havia, acima das galerias, os ossários que continham crânios e membros dispostos com arte. Como exemplo, em Roma, encontra-se a igreja dos Capuchinhos. Os ossos provinham das grandes fossas comuns nas quais os pobres eram sepultados. Os ricos ficavam dentro das igrejas.

O significado do cemitério era bem diferenciado. Era considerado, sobretudo, um abrigo para os mortos, sendo aceita a construção de casas para moradia nesses locais. Os moradores gozavam até mesmo de alguns privilégios. O comércio, as artes, a vida pública eram comuns. Só no fim do século XVII aflora a intolerância em coexistir com os mortos, que é o segundo tópico da explanação de Ariès.

Certamente, não houve uma mudança brusca de atitude, mas sim modificações quase imperceptíveis que se situam na segunda fase da Idade Média, a partir dos séculos XI e XII. A passada familiaridade com a morte justificava-se pela sujeição a leis da natureza. O autor lista quatro fenômenos que, segundo registros históricos marcam uma nova postura, mais subjetiva, diante da morte: a) a representação do juízo final; b) o deslocamento do juízo para o fim da vida, na morte; c) os temas macabros e o interesse pela decomposição física; d) a volta da epígrafe funerária e da personalização da sepultura.

O juízo final, apregoado pelo cristianismo, refere-se ao momento em que, no segundo advento, os bons ressuscitariam para a Jerusalém celeste e os maus

seriam abandonados ao não-ser. Só os santos seriam ressurretos. Essa representação escatológica pode ser encontrada sobre a superfície dos sarcófagos pertencentes aos clérigos.

Do século XII em diante, há uma transformação desse quadro: surge a inserção de uma nova iconografia, a avaliação das almas. No século XIII, apagou-se quase que por completo a idéia do retorno de Cristo. A sua imagem já é de juiz que está pronto para julgar os homens segundo suas ações, que, escritas no livro da vida, o *liber vitae*, inicialmente um livro cósmico, serão “pesadas na balança”. Curiosamente, no fim da Idade Média, esse livro é individual.

Em Albi, no grande afresco do fim do século XV ou do início do século XVI que representa o Juízo Final, os ressuscitados carregam-no no pescoço, como um documento de identidade, ou antes, como uma “balança” das contas a serem apresentadas às portas da eternidade. Curiosamente, o momento em que se encerra esta “balança” (*balancia*, em italiano) não é o momento da morte e sim o *dies illa*, o último dia do mundo no final dos tempos. Observa-se aqui a recusa inveterada em assimilar o fim da existência à dissolução física. Acreditava-se em uma vida além da morte que não ia necessariamente até a eternidade infinita, mas que promoveria uma conexão entre a morte e o final dos tempos (ARIÈS, 2003, p. 49).

Há também, no que se leu acima, uma recusa notória em aceitar que a morte seja o fim de tudo. A crença na vida pós-morte era irrefutável.

O segundo fenômeno é o juízo no quarto do jacente. A iconografia relacionada a esse fato recebe o nome de *artes moriendi* nos séculos XV e XVI.

O moribundo está deitado, cercado por seus amigos e familiares. Está prestes a executar os ritos que bem conhecemos. Mas sucede algo que perturba a simplicidade da cerimônia e que os assistentes não vêem, um espetáculo reservado unicamente ao moribundo, que, aliás, o contempla com um pouco de inquietude e muita indiferença. Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se comprimem na cabeceira do “jacente”. De um lado, a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos. A grande reunião que nos séculos XII e XIII tinha lugar no final dos tempos se faz então, a partir do século XV, no quarto do enfermo (ARIÈS, 2003, p. 50).

Há duas possíveis interpretações para a representação. A primeira é a de uma luta entre o bem e o mal para a posse do moribundo. Entretanto, ao se lerem as legendas dessas gravuras, obtém-se a segunda interpretação: a corte divina e Deus estão presentes para observar o que o moribundo fará ante sua última tentação.

O moribundo verá sua vida inteira, tal como está contida no livro, e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela “glória vã” de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas. Sua atitude, no lampejo deste momento fugidio, apagará de uma vez por todas os pecados de sua vida inteira, caso repudie todas as tentações ou, ao contrário, anulará todas as suas boas ações, caso a elas venha a ceder. A última prova substitui o Juízo Final (ARIÈS, 2003, p. 52).

As *artes moriendi*, conclui o autor, reúnem na mesma cena a tranqüilidade do rito coletivo e a inquietação de uma dúvida particular. Além disso, partindo dos séculos XIV e XV, há uma crença de que cada homem faz uma revisão de sua vida no momento da morte. Sua atitude nesse momento dará conclusão à sua biografia.

Enfim, o ritual da morte no leito, que persistiu até o século XIX, adquiriu um caráter dramático, conferindo mais força ao papel do jacente nessa cerimônia. Mesmo com a Reforma Católica, nos séculos XVII e XVIII, permanece a importância moral na conduta do moribundo e nas circunstâncias de sua morte. É só no século XX que essa crença passa a ser recalçada.

O terceiro fenômeno relaciona-se à arte e à literatura: é o aparecimento do cadáver decomposto junto à representação iconográfica. Convém notar que na arte, entre os séculos XIV e XVI, a morte como uma múmia é bem menos difundida. Pode ser encontrada como ilustração do ofício dos mortos dos manuscritos do século XV.

A substituição por um “cadáver decomposto”, sobre a tumba do jacente, limita-se a algumas regiões como o leste da França e a Alemanha Ocidental, sendo excepcional na Itália e na Espanha. Esta representação nunca foi realmente admitida como um tema comum na arte funerária. Somente mais tarde, no século XII, o esqueleto ou os ossos – a morte seca, e não mais o cadáver em decomposição – difundiram-se sobre todas as tumbas, chegando mesmo a penetrar no interior das casas, sobre as chaminés e móveis (ARIÈS, 2003, p. 54-55).

Segundo Ariès, o historiador Tenenti acredita que o aparecimento do cadáver decomposto é relacionado a um símbolo de amor à vida. No século XVI, não há referência ao cadáver nos testamentos, podendo significar que não havia horror à morte física.

Contrário a isso, observa-se que, na poesia do século XV e do XVI, a decomposição e o pavor à morte física são temas muito comuns e estão presentes não apenas no *post mortem*, mas no decurso da vida. Simboliza o fracasso do ser humano. O mesmo sentimento contemporâneo das sociedades industriais que gera um clima de

depressão podia também ser visto no homem rico e poderoso do fim da Idade Média.

No entanto, cabe uma diferenciação entre ambos: nós não ligamos nosso fracasso pessoal à nossa mortalidade. Assim, “o homem do fim da Idade Média, ao contrário, tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional, de que esta era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres” (ARIÈS, 2003, p. 58).

Ariès estabelece a seguinte conclusão geral dos três fenômenos explanados até esse ponto:

Durante a segunda metade da Idade Média, do século XII ao século XV, deu-se uma aproximação entre três categorias de representações mentais: as da morte, as do reconhecimento por parte de cada indivíduo de sua própria biografia e aos do apego apaixonado às coisas e as seres possuídos durante a vida. A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo (ARIÈS, 2003, p. 58).

O último fenômeno discutido pelo autor remonta à Roma antiga. Cada indivíduo, até mesmo o escravo, tem um lugar de sepultamento, marcado, geralmente, por uma inscrição: “As inscrições funerárias são inumeráveis. São geralmente numerosas no começo da época cristã. Significam o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido” (ARIÈS, 2003, p. 59).

Do século V em diante, essas inscrições vão desaparecendo. As sepulturas, pouco a pouco, tornam-se anônimas. Isso se explica por um fato já comentado por Ariès: “Esta evolução não nos surpreenderá, após o que dissemos no capítulo anterior sobre o enterro *ad sanctos*: o defunto era abandonado à Igreja, que dele se encarregava até o dia em que ressuscitava” (ARIÈS, 2003, p. 59).

As inscrições funerárias, a partir do século XII, que desapareceram por cerca de 800 a 900 anos, são reencontradas, primeiro, sobre os túmulos de pessoas de destaque, como os santos. As primeiras são curtas, mas, em seguida, ressurgem a efígie que evoca a santidade do eleito. No século XIV, há uma reprodução, entre clérigos ou leigos ilustres, do rosto do defunto.

Os túmulos indicam o desejo de individualizar o lugar da sepultura e a lembrança do morto. Placas tumulares não eram a única forma de perpetuar a memória:

Do século XIII ao século XVII, os testadores (quando ainda em vida) ou seus herdeiros mandavam gravar numa placa de pedra (ou de cobre) os termos da doação e os compromissos do padre e da paróquia. Essas placas de fundação eram, pelo menos, tão significativas quanto as inscrições “aqui jaz” (ARIÈS, 2003, p. 62).

Assim, Ariès encerra essa parte com a seguinte afirmação:

No espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade. Essa relação, entrevista pela Antigüidade greco-romana – mais especificamente pelo epicurismo – e logo a seguir perdida, nunca deixou depois de impressionar nossa civilização ocidental (ARIÈS, 2003, p. 63).

A morte de si mesmo, no século XVIII, cede lugar à morte do outro. É um novo significado conferido à morte pelos ocidentais que inspirou o novo culto dos túmulos e dos cemitérios.

Acompanhando essa transformação, surge o fenômeno da erotização da morte que aproxima a dor mortal do transe amoroso. A morte que era domada, sob essa nova versão, constituída no século XV, passa a ser ruptura, assim como o sexo.

Conforme assinala Ester Abreu de Oliveira, “o macabro é um sinal de amor apaixonado pelas coisas do mundo e não temor à morte. Nele há uma consciência triste do fracasso a que cada vida está condenada” (OLIVEIRA, 1996, p. 52).

A morte atravessa o mundo das fantasias eróticas, dos temas macabros e segue em direção ao mundo real, sendo admirada por sua beleza. Ariès observa que, diferentemente da banalidade da cena anterior, nesse período, a morte é agitada pela emoção, como se fosse um fato inédito: “Naturalmente, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação. Mas não é somente diante da cabeceira dos agonizantes e da lembrança dos desaparecidos que se fica perturbado. A simples idéia da morte comove” (ARIÈS, 2003, p. 67).

Constitui-se, portanto, como uma mudança considerável essa recusa à idéia da morte, que surge no final do século XVIII. Acompanhando esse fenômeno, o testamento que, entre o século XIII e o XVIII, foi o veículo de expressão individual de pensamento e convicção, simbolizando também a transmissão de herança, na

metade do século XVIII, passa por uma modificação: é criado um novo elemento em sua redação. Desaparecem dele a escolha da sepultura, a instituição de missas, as esmolas e os serviços religiosos. Há uma laicização na vontade do morto.

Para Ariès, esse elemento é a idéia de que o testador passara a separar bens materiais de valores e afeições.

Eis-nos, portanto, em um momento muito importante da história das atitudes diante da morte. Confiando nos que lhe eram próximos, o moribundo delegava-lhes parte dos poderes que havia ciosamente exercido até então. Naturalmente, conservava ainda a iniciativa nas cerimônias de sua morte (ARIÈS, 2003, p. 70).

A assistência passa a ter um papel importante, pois o luto, contrariando os costumes que datam do século XII ao XIII, significa um atitude espontânea, no século XIX, retornando ao modelo da Alta Idade Média, após sete séculos de história. É o período dos lutos históricos. “Esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que o faziam anteriormente. A morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro” (ARIÈS, 2003, p. 72).

É esse o sentimento que orienta o moderno culto dos túmulos e cemitérios. Esse elemento — características religiosas — não tem nada a ver com os cultos antigos pré-cristãos. Exatamente na segunda metade do século XVIII, a visita ao túmulo de um ente querido passa a ser uma prática. Aquilo que antes era tolerável, isto é, o acúmulo dos mortos, os mais pobres, nos pátios das igrejas ou dos ricos abastados dentro delas, torna-se inadmissível.

Toda uma literatura menciona o fato. Por um lado, a saúde pública estava comprometida pelas emanações pestilentas, pelos odores infectos provenientes das fossas. Por outro, o chão das igrejas, a terra saturada de cadáveres dos cemitérios, a exibição dos ossários violavam permanentemente a dignidade dos mortos. Reprovava-se a igreja por ter feito tudo pela alma e nada pelo corpo, por se apropriar do dinheiro das missas e se desinteressar dos túmulos (ARIÈS, 2003, p. 74).

Os túmulos, nesse contexto, eram vistos como símbolos da presença dos mortos. Essa prática chega a tal ponto que desencadeia um apego aos restos mortais. O que antes era estabelecido, o enterro na igreja diante da imagem de santos, tornava-se incomum. Volta-se ao lugar exato onde o corpo havia sido colocado, pertencendo esse ao defunto e à sua família.

Foi então que a concessão da sepultura tornou-se uma certa forma de propriedade, subtraída ao comércio mas com perpetuidade assegurada. Foi uma grande inovação. Vai-se, então, visitar o túmulo do ente querido como se vai a casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações (ARIES, 2003, p. 74).

Essa nova mentalidade ante o local de sepultamento confere aos mortos certa imortalidade que ritualiza a veneração pelos heróis. O cemitério volta a adquirir seu espaço de honra, o mesmo que havia ocupado na Antigüidade, mas que fora perdido na Idade Média.

O apego à conservação de um espaço reservado aos mortos, no século XIX, uniu positivistas e católicos. Como expressão de patriotismo, até hoje perpetuado, o culto dos mortos passa a ser defendido pela opinião pública.

Ora, até aqui, Ariès dá conta de nos apresentar as mudanças de atitude diante da morte por um longo tempo, englobando séculos. Contudo, o autor convida-nos a uma nova reflexão: as variações da morte ocorridas ao longo do século XIX, em espaços distintos, como a América do Norte, Inglaterra e noroeste da Europa, França, Alemanha e Itália.

Essa diferença é visível nos cemitérios e nas artes dos túmulos. Enquanto na América e na Inglaterra a simplicidade conservava o sentimento romântico de celebração dos heróis, na Europa continental os mortos eram homenageados por monumentos que exibiam maior complexidade.

Não se pode atribuir a distância entre essas expressões à oposição entre catolicismo e protestantismo. Na verdade, o culto exaltado dos mortos não tem origem cristã, mas sim entre os positivistas. Os católicos os seguiram.

Mesmo em meio ao crescimento da indústria e da conseqüente urbanização, essas atitudes consideradas neobarrocas desenvolveram-se em culturas que conservaram influências rurais.

Nesse mesmo século, mas já na segunda metade, o receio de admitir a evidência da morte, ocultando do moribundo seu estado real, marca um momento de ruptura. A intolerância com a morte do outro foi superada pela negação de emoções extremas dadas pela dor, pela agonia de uma morte que interrompe uma vida feliz. Esse

processo é nítido. Ocorre um esvaziamento paulatino de significados da morte, sobretudo em sua carga dramática.

Um acelerador dessa postura é o deslocamento do lugar da morte. Não mais se espera por ela em casa, em meio a parentes e amigos. Ela ocorre no hospital.

Morre-se no hospital porque este tornou-se o local onde se prestam os cuidados que já não se pode prestar em casa. [...] mas começa-se também a considerar um certo tipo de hospital como o lugar privilegiado da morte. Morre-se no hospital porque os médicos não conseguiram curar. Vamos ao hospital não mais para sermos curados, mas precisamente para morrer (ARIEËS, 2003, p. 85).

A morte não é mais presidida pelo moribundo. Tornou-se técnica. Não significa mais um momento único; pelo contrário, foi dividida em pequenas mortes, que formam etapas.

A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que se perdeu parte de seu sentido (ARIEËS, 2003, p. 86).

A comoção só pode ser vivida de forma particular. Não só a cena da morte passa por essa transformação radical, mas também os ritos funerários. As formalidades, a cerimônia, mesmo mantidas, devem ser discretas. Dor causa repugnância. Só em oculto se pode chorar. Em países como a Inglaterra, a cremação é a forma mais comum de sepultamento.

Ariès considera essa postura como uma fuga da morte. É bem verdade que, ao contrário do que se pode imaginar, ela não é acompanhada pela indiferença aos mortos.

[...] o recalque da dor, a interdição de sua manifestação pública e a obrigação de sofrer só e às escondidas agravam o traumatismo devido à perda de um ente querido. Em uma família em que o sentimento é valorizado, em que a morte prematura torna-se mais rara (exceto em caso de acidente em estradas), a morte de alguém próximo é sempre profundamente sentida, como na época romântica (ARIEËS, 2003, p. 88).

De acordo com as observações de Ariès, foi o sociólogo Geoffrey Gorer que revelou a morte como um tabu no século XX, substituindo até mesmo o sexo:

O silêncio foi rompido pela primeira vez, com estrondo, pelo etnólogo Geoffrey Gorer em um estudo de título provocativo, depois em um livro que revelava ao público a existência de um traço profundo, e até então cuidadosamente escondido da cultura moderna.

Na realidade, a obra de Gorer era também o signo de uma mudança nessa cultura. Assim como o interdito da morte fora espontaneamente aceito, escapou igualmente à observação dos homens de ciência, etnólogos, sociólogos, psicólogos, como se fosse natural, como uma banalidade a que não valia a pena dar importância. Sem dúvida tornou-se um tema de estudo, justo no momento em que começou a ser questionado (ARIÈS, 2003. p. 294-295).

Aparecendo repentinamente, a causa do interdito em torno da morte está no desejo pela felicidade preconizado, acima de tudo, pela América. Logo, há uma estreita relação entre a atitude moderna ante a morte e a civilização americana: “Foi na América que puderam ser feitas as primeiras observações das novas atitudes diante da morte” (ARIÈS, 2003, p. 264).

Ao tratar especificamente desse tema, Ariès reconhece que sua pesquisa é suscetível de comentários e correções. Em todos os seus ofícios, a morte entre os americanos era tratada com o mesmo teor no norte da Europa:

O desaparecimento da morte do discurso e dos meios familiares de comunicação pertenceriam, como a prioridade do bem-estar e do consumo, ao modelo das sociedades industriais. Este estaria quase consolidado na vasta zona de modernidade que recobre o norte da Europa e da América (ARIÈS, 2003. p. 263).

De igual forma, no Brasil, mesmo situando-se periféricamente e contendo em si diferentes culturas que acabavam por demonstrar, cada uma a seu modo, um tratamento dado à morte, o crescimento das práticas científicas, acima de tudo da medicina higienista no final do século XIX, assiste a uma transformação com as mesmas proporções européias.

Sem dúvida, à medida que a medicina avança, a morte é adiada:

A atitude diante da morte foi mudada não só pela alienação do moribundo, como também pela variabilidade da duração da morte; esta já não tem a bela regularidade de outrora, as poucas horas que separavam os primeiros avisos do último adeus. Os progressos da Medicina não param de prolongá-la. Dentro de certos limites pode-se, aliás, abreviá-la ou estendê-la; isso depende da vontade do médico, do equipamento do hospital, da riqueza da família ou do Estado (ARIÈS, 2003, p. 292).

Modificam-se, conseqüentemente, os rituais da morte. Os ofícios, que antes cabiam exclusivamente à igreja, passam a ser exercidos pelos médicos:

A partir de meados do século XIX, o impacto das medidas higienistas, que tinham como objetivo promover a salubridade pública e a prevenção de doenças, transformou os ritos fúnebres, que desde sempre foram realizados para se obter a “salvação das almas”. De fato, ocorreu uma desritualização dos funerais, aspecto também relacionado com a laicização da sociedade, que se afasta nitidamente da Igreja, entidade que foi perdendo, paulatinamente, o controle sobre as práticas funerárias. Assim, constatamos a progressiva substituição da figura eclesiástica, como especialista na arte de morrer, pela do médico [...] (FERREIRA, 2006, p. 30).

A nossa moderna aversão à morte, que a faz interdito em uma sociedade sempre mais preocupada em não envelhecer, dá-nos a falsa segurança de uma eternidade que não é real, fazendo-nos consumir cada vez mais a idéia de que morrer é cruel, de que devemos recusar a morte em qualquer caso, até mesmo em face de sua incondicional evidência:

2.2. A MORTE NA LITERATURA: DA SÁTIRA MENIPÉIA AO TEXTO MODERNISTA

A literatura sempre encontrou na morte um de seus temas mais discutidos. Pretendemos, agora, traçar um quadro geral das manifestações e de autores que se utilizaram, direta ou indiretamente, do topos da morte e verificar de que maneira deixaram sua contribuição para a história da literatura ocidental.

Entendendo que a literatura produzida na Europa indiscutivelmente influenciou os escritores brasileiros, e que, ainda assim, é inegável a gradativa afirmação de nossa literatura, sobretudo pelos textos produzidos a partir do movimento romântico, em que o elemento nacional ganha relevo desde o princípio, escolhemos nortear nossa pesquisa buscando aliar a produção européia e a brasileira.

Esse diálogo pressupõe que a morte, tema de amplitude universal, deve ser entendida como a característica que mais expressa a cultura e a finitude humanas. Referindo-se à obra *La littérature et la mort*, de Michel Picard, Ferreira (2006) acentua a relação íntima entre a morte e a literatura afirmando que, como a morte é metáfora na ficção, ela firma-se como um fenômeno indissociável da linguagem.

Assim, a morte é tema constante na literatura, ora em lugar de primazia, ora ocultada sob outros temas.

Feita essa observação, é possível identificar as principais fontes a que recorreremos para chegarmos ao contexto histórico-cultural que aqui mais importa. O movimento da história que esboçamos somado às manifestações literárias norteiam o percurso de nossa análise: investigar aspectos da morte em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e nos demais romances de segunda fase de Machado.

A opinião pública exerce sobre as personagens machadianas uma nítida força e um dos mecanismos a que Machado de Assis (1839-1908) recorre para criticar, vigorosamente, os princípios que regem a estrutura da sociedade que retrata é procurar na morte a autorização para que sejam explicitados os aspectos que permaneciam ocultos. Deste modo, a morte funciona como uma excelente e irrevogável estratégia de desvendamento, por meio da qual torna-se permissível proceder à criação de uma área privilegiada, marcada pela liberdade de expressão, que seria inviável se o narrador ainda se encontrasse sujeito aos olhares e comentários dos outros seres humanos (FERREIRA, 2006, p. 68).

Desse modo, recorrendo às bases da literatura ocidental, concentradas na Antigüidade Clássica, encontramos nos gêneros épico, lírico e dramático uma recorrência marcante à morte. Verifica-se essa temática nas tragédias gregas de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, na Eneida de Virgílio, ou na Ilíada de Homero, que são clássicos dos clássicos da literatura ocidental. Entretanto, dentre todos os gêneros, a sátira menipéia nos chama a atenção, dada a proximidade que terá os textos machadianos.

“A sátira menipéia foi assim denominada por causa do filósofo Menipo de Gadara, do século III a.C., que lhe deu forma clássica. [...] Menipo teria desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitava as tradições literárias da época” (NOGUEIRA, 2004, p. 88). A sátira menipéia como gênero combina diferentes tempos (presente, passado e futuro), movendo-se entre o mundo real e o mundo imaginário (FERREIRA, 2006). A autora salienta ainda o diálogo com os mortos.

Temas filosóficos, a utopia, os discursos oratórios, o fantástico, dentre outros, cabem perfeitamente na sátira menipéia. Para apresentar esse tema, a autora recorre a Bakhtin, realçando o sentido carnavalesco desse gênero, a fim de apontar suas principais características (a citação é longa, mas preciosa):

- 1) A presença constante do elemento cômico, cujo peso aumenta consideravelmente em alguns casos, como, por exemplo, em relação à obra de Varrão, embora, em outros, este peso seja bastante reduzido, como em Boécio. Bakhtin chama a atenção para o fenômeno do riso reduzido, ao qual falta expressão direta, deixando sua marca na estrutura da imagem e da palavra onde é percebido.
- 2) A libertação das limitações históricas e total liberdade de invenção filosófica e temática (mesmo tendo heróis históricos e lendários).
- 3) A criação de situações extraordinárias que sirvam para provocar e experimentar uma idéia filosófica. Assim, a fantasia e a aventura são justificadas como meios para a busca, provocação e experimentação da verdade.
- 4) A fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventuroso e, às vezes, o elemento místico-religioso, com o naturalismo do submundo extremado e grosseiro.
- 5) A síncrese, ou seja, o confronto entre as posições filosóficas e as “últimas questões” da vida. Aqui, a ousadia da invenção e do fantástico combina-se com o universalismo filosófico e procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos definitivos.
- 6) A construção da narrativa centrada em três planos: terra, céu e inferno. Esta estrutura está em conexão com o universalismo filosófico da menipéia. A ação e a síncrese dialógica são transferidas da terra para o Olimpo e para o reino dos mortos.
- 7) O fantástico experimental, em que a observação é feita de um ângulo de visão diferente do comum, como, por exemplo, de posição bastante alta, ficando as dimensões das pessoas bastante reduzidas. Nesta característica estão incluídas a transformação de personagens humanos em animais e objetos, a aquisição de habilidades incompatíveis aos seres humanos através da fantasia (personagens que voam, mudam a cor da pele, etc.).
- 8) A infração às regras do bom-tom, cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas. Segundo Bakhtin, “a ‘palavra inapropriada’ – inapropriada por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta – é muito característico da menipéia”.
- 9) Os contrastes agudos e os oximoros que conjugam temas antitéticos como a sabedoria e a ignorância, o elogio e a injúria, o alto e baixo, o longe e o perto, a afirmação e a negação.
- 10) A representação de estados psíquicos anormais do homem – loucura, dupla personalidade, devaneio incontrolado, sonhos extraordinários, paixões limítrofes como a loucura e o suicídio, entre outros. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino. A personalidade múltipla do protagonista.
- 11) A inclusão de elementos da utopia social, incorporados na forma de sonhos ou viagens a países misteriosos ou inexistentes.
- 12) O uso abundante de gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios e simpósios, entre outros. Existe também a fusão de discursos em prosa e verso. Esses gêneros inseridos são apresentados a várias distâncias da posição do autor, isto é, com graus variados de paródia e objetificação.
- 13) A multiplicidade de estilos e a natureza pluritonal da menipéia são reforçadas pela existência dos gêneros intercalados. Há aqui a aglutinação de um relacionamento novo para a palavra, como material de literatura, um relacionamento característico para toda a linha dialógica em desenvolvimento na prosa artística.
- 14) A preocupação com os problemas sócio-políticos contemporâneos, enfocados com mordacidade. A sátira menipéia é uma espécie de gênero jornalístico da antiguidade, ecoando intensamente os assuntos ideológicos do presente. As sátiras de Luciano, reunidas em grupo, são uma enciclopédia completa de sua época (NOGUEIRA, 2004 p. 90-92).

A sátira menipéia floresceu em um período de contestação, momento histórico em que as normas sociais passavam por uma intensa transformação.

A Europa conheceu a pregação apostólica dos primeiros séculos, sob o advento da perseguição aos fiéis, até que a fé fosse institucionalizada por Constantino. Após a derrocada do Império Romano, o cristianismo sustenta-se trazendo consigo seus preceitos e convicções que desempenharam forte influência na mentalidade medieval. Instigado por essas correspondências, Sprandel em seu ensaio conclui que

[...] pode-se observar uma utilização moral-pastoral da sensibilidade à morte presente na sociedade da Alta Idade Média. Ela está contida na fórmula ingênua: os bons vivem mais. As mentes mais reflexivas podiam ser atingidas pelo tema central da maioria dos documentos do segundo grupo: os bons modelam sua velhice corretamente (SPRANDEL, 1996, p.115).

Nesse período, que compreende vários séculos de história encontramos a morte anunciada. Como causa e efeito do aniquilamento do Império Carolíngio, o feudalismo foi fruto do declínio da vida urbana. O povo foi obrigado a voltar para o campo em busca de sobrevivência. O poder público retrocedeu para as mãos de particulares.

A sociedade, com o surgimento do feudalismo, se dividiu num grupo de protetores, os cavaleiros feudais, que tinham o privilégio da propriedade de terras em troca por seus serviços; num grupo de produtores, os servos das terras que eram o fundamento econômico do feudalismo; e um grupo de intercessores, que era a classe sacerdotal da Igreja universal. Cada pessoa se subordinava ao interesse de uma corporação ou de um grupo (CAIRNS, 1995, p.155).

Vale ressaltar que, em decorrência de uma significativa atividade bélica, a igreja desempenhou um papel importante ao propor pactos e acordos que objetivavam diminuir as lutas feudais.

Ainda no século XI, a Igreja conseguiu que os senhores feudais aceitassem a Paz de Deus e a Trégua de Deus. A Paz de Deus era um pacto de abolir as rixas pessoais, não atacar pessoas desarmadas, não permitir o roubo e a violência e não saquear lugares sagrados. Este acordo se fez necessário porque os senhores feudais não se viam na obrigação de não lutar contra seus vizinhos. A trégua de Deus obrigava a classe feudal a não lutar entre a tarde (pôr-do-sol) de quarta e a manhã (nascer-do-sol) de segunda-feira de cada semana e não guerrear nos dias de festa eclesiástica. Isto limitava a pouco mais de 100 dias por ano as lutas feudais. Além disto possibilitava que igrejas, cemitérios, mosteiros e conventos fossem santuários onde os refugiados podiam encontrar asilo em tempos de dificuldade. Mulheres, camponeses e clérigos não poderiam ser molestados. Estes acordos

diminuíram em muito as brutalidades das guerras feudais da Idade Média (CAIRNS, 1995, p. 157).

Assim, os antigos romances medievais trazem a morte como um acontecimento naturalmente percebido e aceito pelo homem da época. A considerada má morte era a causada por surtos e pestilências, ou mesmo por uma morte súbita.

Morrer em batalha conferia honra ao cavaleiro. A consciência e aceitação da morte dão ao homem a serenidade de aceitá-la, sentindo a sua aproximação.

A morte não pode de forma alguma, especialmente na Idade Média, ser apresentada e entendida como ontologicamente independente, pois cada menção, por mais imparcial que seja, integra o morrer e a morte num sistema complexo de relações transcendentais e sociais. A morte pode assim ser entendida como um signo apoiado no qual o autor pretende influir sobre seu público incisivamente, manipulando ou simplesmente descrevendo (WILLIAMS, 1996, p. 132).

Williams amplia e aprofunda o tema da morte na Idade Média ao propor a divisão da mesma em quatro formas, que apontam sentidos que, apesar de diversos, são complementares: o sentido histórico, sociocultural, psicológico e semiológico.

A forma mais simples é a representada historicamente. Williams a exemplifica através das crônicas:

O fim da vida aparece nas crônicas da Idade Média sem nenhum medo existencial perceptível. O copista eclesiástico da Alta Idade Média enfileira nomes e acontecimentos um após outro sem muitos comentários, já o cronista da Baixa Idade Média procura descobrir os motivos do agir humano (WILLIAMS, 1996, p. 135).

O sentido sociocultural é encontrado principalmente na morte do herói que assinala uma mudança não só de governo, mas também de um sistema cultural. Os heróis dos romances medievais tipificam bem essa categoria. No *Roman d'Eneas*, a morte de Camil e de Turno aparece como realização da vontade divina, o que significa a queda de um antigo sistema, representado em Turno, e a ascensão de um novo sistema, representado por Enéas (WILLIAMS, 1996).

Em sua forma psicológica, a morte tem seu desdobramento na poesia. Morrer é estar morto no interior e sofrer pela distância da pessoa amada. Do ponto de vista semiológico, a morte é signo de uma complexa rede que interliga todas as demais formas. Um autor como Hélinand está consciente de que seus versos atravessam o

leitor/ouvinte de uma época e, com isso, estabelecem uma comunicação com gerações distintas de receptores.

Assim, Williams propõe que

O código cultural 'Morte' precisa assim de muitos portadores de signos para que a 'Morte', em si mesma imutável, possa ser representada na arte, na literatura ou também na música. Como na Idade Média não ocorrem debates intelectuais, artísticos ou literários fora da religiosidade, é a morte, onde quer que apareça, que os há de incluir em si ou vincular-se a eles. A 'Morte', podemos concluir, é então um texto que se torna ele mesmo um signo, e nesse processo diversas formas de produção de signos operam simultânea ou sucessivamente (WILLIAMS, 1996, p. 142).

O real temor do homem medieval não era morrer, mas sim, pela influência cristã, o medo de ser condenado ao inferno e isso devido ao forte apelo da pregação cristã.

Consoante ao que vimos em Williams, de certo modo, já na Idade Média, a morte está ligada ao amor. Esse vínculo ganha força no Barroco, atingindo seu ponto máximo nos temas amorosos macabros dos textos românticos.

A morte aproxima-se do amor por ser paulatinamente transformada em transgressão, em ruptura. Em Portugal, o mito de D. Pedro e Inês de Castro ganha um lugar de destacado valor, dada a relação entre o amor e a morte. *Os Lusíadas* (1572) atestam perfeitamente, no episódio de Inês de Castro, o tratamento literário conferido ao mito histórico. Camões compara, já em uma atitude de resgate aos clássicos, a morte de Inês à da jovem Policena, filha de Príamo que foi imolada por Pirro.

O sentimento barroco da fugacidade do tempo assevera a recorrência à morte. Bocage, em seus versos, revela-nos a obsessão pela morte como forma de escapar desse mundo, o que, de certo modo, já anuncia o sentimento romântico de evasão, de fuga da realidade.

No Brasil, os primeiros escritos dão conta de relatar e testemunhar o tema nos rituais antropofágicos executados pelos indígenas, destacando-se a nação tupi. Textos como *História da província de Santa Cruz*, de Pero Magalhães Gândavo, publicado em 1576 e *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, do Pe. Simão de Vasconcelos, são exemplos de textos que dão conta de traduzir para os

conquistadores o significado das práticas de canibalismo entre as nações indígenas que habitavam o território tomado.

Na literatura jesuítica, destacamos a figura de Pe. José de Anchieta que, adotando as mesmas formas eternizadas pelos cancioneiros medievais, produziu uma obra vasta, marcada pelo poliglotismo e pela utilização de variados gêneros, seguindo sempre a temática religiosa da cristandade católica, inclusive para o ensino sobre a morte. Como pondera Merquior: “O drama-sermão anchietano foi uma das primeiras aplicações, nas Américas, do princípio horaciano do *delectare et prodesse* – da poética do deleite útil, isto é, do prazer estético posto a serviço do ensinamento moral” (MERQUIOR, 1996, p. 20-21).

Entrando na literatura barroca, típica representante da simbiose dos valores teocêntricos e racionais, há uma impressionante marca em sua poesia: o horror à morte e à decomposição. A morte é símbolo do fracasso do ser humano e a decomposição se mostra como um elemento inédito e original. Segundo Ariès (2003), essa nova atitude manifesta uma prova cabal de amor à vida.

Talvez tenha sido diante de tal corruptibilidade humana que no espírito barroco prevaleceram marcas como as descritas por Merquior:

A persistência das legitimações religiosas no seio de uma sociedade crescentemente racionalizada nas esferas política e econômica explicam por que o século do barroco assistiu ao *último grande surto de arte religiosa* no Ocidente — da iconografia, cheia de novos santos em êxtase e martírio, aos autos sacramentais de Lope de Vega (1562-1635) e Calderón (1600-1681), passando pela veemência da oratória sacra (Vieira, Bossuet) e da prosa de Pascal (1623-1662). [...] a burguesia, se por um lado assimila os valores da nobreza educada (é o *honnête homme* que, na cidade, imita a corte), por outro lado se revela o principal suporte de um novo *ethos* religioso: a *ascese intramundana* (Weber), a combinação efficacíssima do desprezo pelo mundo com o mais resolutivo pragmatismo, e que foi a têmpera tanto do puritanismo calvinista quanto da militância jesuítica (MERQUIOR, 1996, p. 25).

O teatro barroco, por sua vez,

[...] multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. Encontraremos algumas delas, analisadas em *La littérature de l'âge baroque*, Jean Rousset. Mas bastará lembrar a mais ilustre e conhecida por todos, o amor e a morte de Romeu e Julieta no túmulo dos Capuleto (ARIÈS, p. 147)

Assim, nos principais representantes do barroco brasileiro, como Vieira e Gregório de Matos, em que prevalecia o espírito crítico e contestador, vemos, respectivamente, a preocupação com o sagrado e a voz do profano. Um dos sonetos de Gregório mostra perfeitamente a mesma aceitação medieval da morte somada à súplica pela misericórdia divina:

A Cristo Senhor Nosso crucificado, estando o Poeta na última hora da sua vida”:

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja Lei protesto de viver,
Em cuja Santa Lei hei de morrer,
Animoso, constante, firme e inteiro.

Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai, manso cordeiro.

Mui grande é vosso amor e meu delito;
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Essa razão me obriga a confiar
Que por mais que pequei neste conflito,
Espero em vosso amor de me salvar.

(TOPA, 1999, p. 41)

Quanto ao sentido fugaz dado à existência, que traz em si certo desconforto de uma vida breve, o *carpe diem*, foi um dos traços mais específicos desse momento histórico. O Renascimento trouxe consigo novas posturas diante do mundo e também da morte: a individualização do morrer, perdida na Idade Média, volta a perseguir o pensamento do homem abastado.

Ariès menciona que

Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Tanatos a Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. [...] o teatro barroco instala em túmulos seus enamorados, como os dos Capuleto. A literatura macabra do século XVIII une o jovem monge à bela morta por ele velada (ARIÈS, 2003, p. 65).

Foi, certamente, o romantismo que trouxe um lugar diferenciado para os temas ligados à morte. Houve uma evidente transformação no fim do século XVIII: “Esta é a

grande mudança que surge no fim do século XVIII e que se tornou um dos traços do Romantismo: a complacência para com a idéia da morte” (ARIÈS, 2003, p. 68).

A morte passa a ser admirada por, aos olhos da humanidade, tornar-se bela: “Possuímos muitos testemunhos literários. As *Méditations* de Lamartine são meditações sobre a morte. Mas temos também muitas crônicas e cartas” (ARIÈS, p.66).

A estética neoclássica no Brasil, de modo bem geral, incorporou os valores portugueses: a simplicidade retórica aliada ao modelo clássico. Mas foi o romantismo brasileiro que imprimiu imagens mais marcantes da morte no texto literário. Tomaremos dois escritores, Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, que ilustram perfeitamente a forma de lidar com o tema.

Em Gonçalves Dias, a morte, com o foco no “mito do bom selvagem”, ganha, obviamente, um sentido glorioso: “O pináculo dessas ‘poesias americanas’ é, bem entendido, o ‘I-Juca Pirama’, a história do guerreiro tupi, que, por amor ao pai inválido, suplica a seus algozes timbiras que lhe poupem a vida” (MERQUIOR, 1996, p. 94). O índio tenta inutilmente convencer seu pai de que não é necessário morrer, ao que este lhe responde com veemente negação. Essa é, sem dúvida, a mesma morte com sentido heróico, extraída do universo de cavalaria, em que a honra deve ser dignificada por gestos de coragem.

Já em Álvares de Azevedo, a poesia local cede espaço a uma proposta universalista. O autor serve-se dos motivos românticos europeus. Em sua *Lira dos vinte anos*, “o pressentimento da morte é um tema de eleição, cultivado com amor, em quadras de ritmo suavemente variado, a partir do reconhecimento da contundência da vida [...]” (MERQUIOR, 1996, p. 107).

Mesmo aceita no cotidiano, a morte, passando por intensas modificações, presente na literatura erótica do século XVIII, aproximou o prazer carnal de si mesma.

A nova sensibilidade erótica do século XVIII e do começo do século XIX, de que Mario Praz foi o historiador, retirou a morte da vida habitual e lhe reconheceu um novo papel no domínio do imaginário, papel esse que persistirá através da literatura romântica até o surrealismo. Este deslocamento para o imaginário introduziu nas mentalidades uma distância

que anteriormente não existia entre a morte e a vida cotidiana (ARIÈS, 2003, p. 151).

Talvez essa passagem para o imaginário renunciasse a mudança de atitude que se verificaria no século XX. Os escritores pós-românticos, sob o mesmo signo da morte, principalmente a valorização dos ritos e dos túmulos ocorrida no ocidente, acompanham essa postura. E, ainda,

O fascínio pelos corpos mortos e decompostos não persistiu na arte e na literatura romântica e pós-romântica, com algumas exceções na pintura belga e alemã. Mas o erotismo macabro não deixou de passar para a vida cotidiana, naturalmente sem suas características perturbadoras e brutais, mas de forma sublimada, difícil de reconhecer – através da atenção dada à beleza física do morto (ARIÈS, 2003, p. 158).

No contexto acima descrito, a morte nos textos literários ainda é apresentada como uma condição humana irremediável. Ferreira cita alguns romances em que a cena da morte é minuciosamente detalhada:

Além de Machado de Assis, vários escritores brasileiros registraram a importância social dos funerais nos romances oitocentistas, nomeadamente Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), em *Memórias de um Sargento de Milícias* (obra publicada em folhetins em 1853 e em volume no ano seguinte), que descreve o enterro do marido de Luisinha como um verdadeiro espetáculo público. [...]

Os funerais que tinham subjacente a tragédia eram, igualmente, bastante concorridos, como o de Amâncio, personagem assassinada em *Casa de Pensão* (1884), de Aluísio Azevedo (1857-1913). [...]

Nas obras de Machado de Assis, não são realizados sepultamentos dentro das igrejas, uma vez que o cemitério já está, inteiramente, configurado como o lugar dos mortos, servindo de veículo de comunicação com os vivos. Esse local é não só um dos principais cenários do *Memorial de Aires* (1908), mas também o espaço em que o Conselheiro Aires e Fidélia se conhecem (FERREIRA, 2009).

Conforme Merquior, no final do século XIX e o início do século XX tem-se a convivência dos chamados realismo, naturalismo, parnasianismo, impressionismo e simbolismo: “[...] entre aproximadamente 1880 e 1920, nenhum estilo chegou a exercer uma hegemonia semelhante à que tiveram, em seu tempo, o romantismo ou o neoclassicismo” (MERQUIOR, 1996, p. 141).

Descrente e desconfiada, a literatura pós-romântica será realista, isto é, analítica e desmascaradora. A investigação psicológica minará a idealização do comportamento, típica da ficção do romantismo, ao passo que um historicismo arqueológico, positivista, destruirá o glamour da cor local romântica. [...] O decadentismo foi um romantismo cético; sobre ele se estendia, aliás, a sombra pessimista da música de Wagner.

É que o clima simbolista do final do século, com todo o seu ar de renascença romântica, sucedeu uma fase decididamente antiespiritualista e antimetafísica (MERQUIOR, 1996, p. 144-145).

Em sentido amplo, não há diferença nos funerais e nos hábitos de luto do século XIX até a guerra em 1914, um divisor de águas. A partir de então, “a intolerância para com a morte do outro”, assim compreendida por Ariès, dá lugar a um novo hábito: evitar a expressão da dor causada pela morte.

Nada mudou ainda nos ritos da morte, que são conservados ao menos na aparência, e ainda não se cogita em mudá-los. Mas já se começou a esvaziá-los de sua carga dramática, o processo de escamoteamento teve início; este processo é bem perceptível nas narrativas sobre a morte em Tolstoi (ARIES, 2003, p. 85)

Da década de 30 por diante, o chamado modernismo, em nossa literatura, tanto na prosa quanto na poesia, retomou direta ou indiretamente a temática da morte, que pode ser lida na poesia existencialista de Drummond, na influência da grande estiagem em *O Quinze* de Rachel de Queiroz, na poética intimista de Clarice Lispector, no verso antimusical de João Cabral de Melo Neto, enfim.

Tantos outros autores fizeram e têm feito da morte alvo e suas especulações, porque ela mesma, a literatura, não pode ser desligada do fim da existência e de todo o esforço humano para compreendê-la e, tratando-se do sentimento contemporâneo, aceitá-la.

3. O TRATAMENTO DADO À MORTE PELA CRÍTICA MACHADIANA

Revisando a obra crítica que se lança sobre os textos de Machado, procuramos abordagens que se refiram direta ou indiretamente aos romances ditos realistas do autor.

Já que discutiremos a morte como um elemento estruturador, desde as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, atentamos sobretudo para este ponto. Não que a morte tenha que ser um ponto de convergência, pois “convergir”, cremos, não é uma escolha para quem estuda a obra desse escritor. Queremos antes tratar do que acreditamos ser um princípio narrativo que, além de romper com a tradição estética literária de um tempo, subjaz ao texto em meio a outros conteúdos, talvez mais explorados pelos críticos.

Começemos por Barreto Filho. Em *Introdução a Machado de Assis*, publicado em 1947, o autor faz um histórico da carreira literária de Machado. Como acentua Barreto, os temas que desde cedo mais incitavam a escritura de Machado foram os que herdara da tradição ibérica: “Tomava, dessa forma, o partido da civilização e da universalidade contra o regionalismo e o africanismo” [...] (BARRETO FILHO, 1947, p.52).

Iniciando sua profissão como crítico de teatro, Machado traduziu dramas e comédias franceses. Apoiado em um instinto de moralização, bem perceptível nas peças que produziu para o teatro, parecia querer enveredar pelo discurso liberal e socialista da época. Assim como outros estudiosos, de modo geral, Barreto confere pouco valor literário à produção teatral de Machado, mas, ainda assim, alerta-nos para um dado importante:

O fracasso de Machado como escritor teatral é importante porque determinou a forma de suas produções da maturidade. Determinou de modo negativo obrigando-o a ir descobrir um outro tipo de expressão para as suas criações, que não podiam ser nem dramas nem comédias, mas também não aceitavam ser travestidas no modelo do romance como era conhecido na época (BARRETO FILHO, 1947, p. 55).

Barreto Filho continua sua explanação mostrando a influência indiscutível da técnica dramática nos romances de Machado. Ele acrescenta:

O teatro foi, ainda, um grande benefício para ele, pela soma de contactos e experiências que lhe proporcionou. Ensinou-lhe, sobretudo, o modo de armar as cenas. Quando, nos seus livros, o escritor comenta os personagens, revela os bastidores, e critica a própria montagem, isso não é mais do que a incorporação ao romance das indicações que acompanham as peças. É um vício que o romancista herdou da intervenção constante do teatrólogo nas entradas e saídas, nas mudanças de cenário, e até nas atitudes e gestos dos personagens. Todo esse sistema de notações entra transfigurado na tessitura da obra literária (BARRETO FILHO, 1947, p. 56)

Assíduo freqüentador da vida social e artística carioca, Machado de Assis assumiu, logo a princípio, a harmonia e o equilíbrio de saber conciliar o discurso liberal eloqüente, que o convidava ao debate, e o conservadorismo, que temperava seus sentimentos.

Nesse ambiente, Barreto assevera-lhe uma característica:

Gosta do panegírico fúnebre, e se detém diante dos túmulos que se abrem para escrever algumas palavras graves sobre amigos, escritores ou figuras eminentes que desaparecem. [...] O acontecimento da morte continuará a exercer sobre ele uma influência muito particular, que se revela em numerosas passagens de sua obra literária como em suas crônicas (BARRETO FILHO, 1947, p. 74).

Parece admitir, sem dúvida, que a escolha posterior pela morte já aparentava suas raízes em outros gêneros e em outros discursos. Até sua obra poética, considerada por alguns medíocre e insignificante diante do que revelaria depois, já anunciava o estilo que, longe da imitação, singulariza sua obra e o torna um escritor às avessas.

Desde a publicação de seu primeiro livro de versos, *Crisálidas*, em 1864, quinze anos se vão de abundante produção. Após esboçar um panorama político e social bastante inquietante em meio ao qual Machado assume uma consciência diversa de outros tantos literatos da época, Barreto Filho explicita dois pontos importantes para nosso trabalho: o primeiro alude à forma de encarar o mundo e conseqüentemente a si mesmo enquanto autor; a segunda, ao conteúdo que lhe “enche os olhos” e que é a concretização de sua atitude cética diante da existência. Vejamos:

Agora, vai acordando de novo essa exigência de uma explicação em profundidade da existência. [...] Que atitude deve essa consciência assumir em face da insensibilidade e da contradição da natureza, que não se concilia com as suas mais fundas aspirações? É esse um de seus temas prediletos a partir de Brás Cubas, quando já se instalou no seu espírito a desilusão de conseguir a reconciliação com a ordem do universo (BARRETO FILHO, 1947, p. 94).

E prossegue: “Conservou-se obstinadamente fascinado pelo enigma central da vida, que são o tempo e a morte, e ia refugando com um gesto estóico as construções ideológicas de substituição, de que em breve começaria a sorrir” (BARRETO FILHO, 1947, p. 95).

Registrando a crítica tenazmente direcionada a Machado por Sílvio Romero, Barreto afirma que o espírito que conduzia Machado era outro, estranho ao que, como Romero, alguns queriam. Machado, de modo algum, se encaixaria nos círculos cientificistas de seu tempo, pois “nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e no *Quincas Borba*, já publicados ao tempo da crítica de Sílvio, está a sátira impiedosa do evolucionismo e o positivismo do tempo, encarnados na teoria do Humanitismo” (BARRETO FILHO, 1947, p. 104).

Barreto também acentua que Machado, “[...] enquanto combate a nova estética do naturalismo, e se acomoda como pode aos modelos românticos, como cronista da cidade vai desenvolvendo uma outra linha literária [...]” (BARRETO FILHO, 1947, p. 118).

Finalmente, Barreto Filho alia a escolha temática de Machado ao seu próprio estado de saúde. Levado a Friburgo, em 1878, por uma enfermidade, Machado consolidou em si mesmo essa nova sensação, a da presença da morte. Para o crítico as *Memórias póstumas* traduzem um desejo de eternidade somado à impossibilidade humana de ser eterno: “A angústia do tempo e da morte, a compreensão do mal moral, enervam as páginas das *Memórias póstumas* de maneira frenética e contagiosa” (BARRETO FILHO, 1947, p. 135).

Anos mais tarde, conforme bem assinala Barreto, o momento da morte de Machado é marcado por uma declaração:

Morreu Machado de Assis na madrugada de 29 de setembro de 1908, cercado de amigos, velhos e novos, e dizem que respondeu a uma senhora amiga que lhe propunha chamar um sacerdote:

“— Não creio... seria uma hipocrisia” (BARRETO FILHO, 1947, p. 228).

A análise encerra-se nesse ponto. O pesquisador valoriza a morte sob o aspecto de uma angústia universal humana herdada por Machado de sua leitura de outros

autores. Não há, assim, uma busca em tentar desvendar no próprio texto qualquer pista dessa escolha em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Antonio Candido apresenta-nos diferentes caminhos para entender o texto machadiano. Para Candido (1970), Machado foi visto primeiro por sua filosofia, depois, na década de 30, por um discurso psicanalítico que estabelece paralelos entre a sua vida e a sua obra, o que obrigou ler de modo mais atento a obra do escritor. A partir de 1940, Candido nos indica um novo expediente para entender Machado, aproveitando alguns dos enfoques já trabalhados por Barreto Filho, a quem considera um dos expoentes críticos em relação ao texto machadiano.

Para Candido, a poética de Machado de Assis

[...] consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII) ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície (CANDIDO, 1970, p. 23)

Somente no quinto aspecto de sua explanação, Candido pontua que foi a relativização total dos atos humanos que levou Machado de Assis a Brás Cubas:

Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta, que é modulada de maneira exemplar no primeiro e mais conhecido de seus grandes romances: *MPBC*. Nele, mesmo a vida é conceituada relativamente, pois é um morto que conta a sua própria história (CÂNDIDO, 1970, p. 27).

A não ser por essa contradição que pressupõe a questão da morte, nada mais é posto por Antonio Candido. Dirce Riedel prefere, por sua vez, interpretar, sob a ótica da carnavalização, as *Memórias*, que evocam o trágico-cômico, indo à mesma fonte da sátira menipéia. Recorre a Bakhtin para comparar os tipos machadianos. Com mais atenção, focaliza os personagens Rubião e Quincas que representam, segundo sua abordagem, a “ambivalência morte-primavera”, citando a filosofia humanista. Morte, assim, é metáfora da vida. Dirce elege, dentre contos e capítulos dos romances de Machado, personagens e frases, comparações e metáforas que justificam seu argumento. Desse modo, conclui que a sandice do filósofo Quincas Borba “[...] é que cogita dos profundos problemas humanos [...]” (RIEDEL, 1979, p. 14).

Em “Sob a face de um bruxo”, de *Dispersa demanda*, encontramos muitas observações sobre a morte:

As alusões à música atravessam os cinco romances machadianos. Nas *Memórias*, sua primeira alusão remete ao enterro do narrador [...]. Não é a passagem do tempo que cria problema para a apreensão do signo “música”, mas a descoberta da marca que, comum ao passado e ao presente, referidos nos enredos machadianos, provoca a identificação da música com a ruína. [...] Como, entretanto, não optamos por esse modo de condução, porque ele sacrificaria a unidade de cada romance, cabe-nos por ora dizer que a tematização da música, nas *Memórias*, é sufocada pela tematização aqui principal: a da morte (COSTA LIMA, 1981, p. 64-65).

O autor, portanto, assume que a morte, a despeito de qualquer outro assunto, é o foco imediato da narrativa. Até nos maiores detalhes das *MPBC* é a morte que ocupa a função de maior relevância no início do texto. Como também destaca Costa Lima, a morte não deixa o texto, pelo contrário, outros termos a referenciam, tornando sua presença uma constância:

A morte fora o primeiro termo cuja importância salientáramos. Ela aqui recua à posição de horizonte, não cede seus direitos, mas a função a que se associara, maximamente nas *Memórias*, será exercida por outros termos. Quase idêntico é destino da representação social (COSTA LIMA, 1981, p. 111).

Em uma introdução bastante lúcida sobre a significação verdadeira da obra de Machado em seu tempo e, mais do que isso, procurando, logo de início, delinear o que considera ser o caminho exato de uma forma de abordagem que não permite confundir o biográfico e o literário, Kátia Muricy nos faz conhecer um Machado, em confronto com “o surgimento de novas formas de relação familiar e de novos comportamentos propostos pela medicina”, observador de sua época, criticando as correntes científicas com as quais conviveu. Machado individualiza-se e cria sua própria forma de narrar o que vê.

Crítica capaz de ironizar as conquistas sociais do discurso liberal da política brasileira em sua inconsistência. E, de forma mais radical, capaz de ser crítica em face das noções de progresso, de ciência, de verdade, tecidas pela racionalidade burguesa, principalmente visada no tema tão caro a Machado de Assis, da partilha entre a sandice e a razão (MURICY, 1988, p. 19).

Assim, como crítico de seu século, Machado percebe as intenções embutidas na política higienista que se instaura no Brasil.

Na ampla estratégia de medicalização do espaço urbano, a política higienista fará da família seu alvo mais importante. Para o convincente discurso médico-higienista, inspirado no ideal revolucionário racionalista e humanista da medicina francesa, os altos índices de mortalidade infantil, as péssimas condições de saúde dos adultos atestavam de forma eloqüente a incapacidade da família oitocentista na preservação da vida de seus membros (MURICY, 1988, p. 29).

Conforme discorremos no capítulo anterior, é nesse período que passa a configurar-se uma nova atitude diante da morte: o medo de morrer. A morte vai gradualmente transformando-se um tabu.

Esse novo e mais forte interdito, a morte, é o que, na visão da autora, anula o jogo social, possibilitando, então, a liberdade do discurso cético.

Situado fora do jogo social, o narrador pode gozar do bem mais inacessível aos vivos: a indiferença em relação à opinião. Pode também dispensar a série de estratégias que os vivos usam para conciliar seus desejos e ambições com as leis da convivência social e os preceitos morais. O lugar do morto é, nesse aspecto, o lugar privilegiado para desvendar o verdadeiro sentido dos atos humanos (MURICY, 1988, p. 101).

Sendo assim, Kátia Muricy nos dá uma resposta à indagação desse lugar ficcional de neutralidade em que a voz do protagonista pode sugerir uma reflexão mais imparcial sobre a sociedade. Imparcialidade que, na verdade, funciona apenas retoricamente, pois a “distância” que a morte proporciona ao narrador também dá a ele toda a liberdade, parcialíssima, de dizer o que quer.

Partilhando desse mesmo pensamento, mas apegando-se muito mais a uma análise estrutural das obras de Machado, bem como da função desempenhada pelo narrador no pacto ficcional, Juracy Saraiva, após uma rápida exposição de diferentes correntes filosóficas e literárias que pensaram o texto e suas implicações, entre os quais podemos destacar os estruturalistas e os formalistas, chega às *MPBC* e faz uma primeira observação:

Narrado por um defunto-autor, *MPBC* caracteriza-se, precipuamente, pelo rompimento de convenções que intentam instituir a veracidade ou a autenticidade do relato: a par da circunstância de redimensionar sua vida após a morte, o narrador explicita o artefato a partir do qual instaura a narração, desde que expõe os procedimentos do ato de escrita. Narrar não é, para Brás Cubas, reproduzir fielmente a vida, mas pôr em ação regras que concretizam o relato de modo a dimensionar uma ilusão da vida (SARAIVA, 1993, p. 44).

Por esse discurso assumido, a vida é sua ilusão percebida na morte. A enunciação é a memória feita matéria que, sob o critério de um narrador, estampa, já que não é ela o real em si mesma, a verdade que traz em si de seu mundo. Entretanto, no próprio título da obra, Juracy Saraiva identifica a imprecisão ou a ambigüidade do eu-narrador que só é desfeita na dedicatória, quando a ficção da ficção se constitui como tal.

As *Memórias* passam a ser escritas no outro mundo. Essa estratégia de enunciação revigora a tese de que “ao situar-se no reino dos mortos ele adere ao fictício, ao mundo ilusório de um jogo de aparências, que lhe permite instituir-se como sujeito e auto-enunciar-se” (SARAIVA, 1993, p. 46).

A narração anula, assim, o efeito da morte ou ela mesma, pois não há uma negação da morte, e sim uma ardilosa utilização dessa para narrar.

Em *A poética do legado*, Gilberto Passos, no sexto capítulo, dá-nos um parecer perturbador da morte, especificamente na personagem D. Plácida, em *MPBC*. Relacionando o texto à filosofia de Pascal, citado por Machado na obra, Brás ri-se e propõe uma idéia que, conforme ele mesmo afirma, é superior ao que Pascal afirma. Diz Passos:

Metonimicamente, dona Plácida encontra Pascal – não sem ter, de permeio, a lição de Quincas Borba –, mas sua morte, ao contrário da lição filosófica, não possui a elevação desejada, numa retomada a Voltaire, da discrepância entre a “realidade” vivida pelas personagens e a explicação que busca, tal qual um véu, esconder a condição de premência e necessidade de certas figuras presentes em *MPBC* (PASSOS, 1996, p. 94).

A crueza da referência à morte de D. Plácida e a comparação desse personagem morto a um “molho de ossos”, imagem da degeneração e corruptibilidade humanas associadas à sua miséria existencial, além de mostrar as diferenças de classe, aproxima Brás da convicção de sua humanidade por meio da constatação final da essência destrutiva de todos.

A esse comportamento, Schwarz define como um “escárnio escarnecido”, uma espécie de choro seco, a que se acrescenta o gozo que tanta inferioridade proporciona à superioridade social do narrador que tampouco fica indene. Razões de ser, enfim, que pertencem ao mundo moderno com afinidade científica – tais como a reprodução da espécie, da sociedade e da injustiça – e sem justificação transcendente (PASSOS, 1996, p. 103).

Sobre esse narrador-defunto, Schwarz acentua seus excessos que querem demonstrar uma capacidade superior de dialogar com todas as formas, com toda a cultura, como em seu delírio, no qual vê passar diante de si toda a história humana. A escolha, então, por estar morto, sob essa ótica, está no que Schwarz mostra no trecho a seguir:

A sua superioridade consiste em não se dar jamais por achado, a olhos alheios ou aos próprios, e se afirma através da desidentificação sistemática de si mesmo, cuja contrapartida é a constante adoção de novos papéis, logo postos de lado por sua vez (SCHWARZ, 1997, p. 32).

Pontuando delicadamente um aspecto em que se revela contrário aos demais críticos — as questões de autoria e narração que percorrem os romances de Machado —, temos Abel Barros Baptista em *A formação do nome*. Sua argumentação estrutura-se por uma cuidadosa apreciação dos constituintes da narratividade do texto de Machado, dentre os quais elege os personagens Aires, Brás Cubas e Bentinho. Baptista faz a seguinte afirmação: “[...] é a morte que cria as condições de possibilidade do livro de Brás Cubas” (BAPTISTA, 2003, p. 166). Para o autor português, a morte chamada no início do texto não é simplesmente um indicador de humor, mas sim aquilo que viabiliza o texto.

Será preciso voltar a este problema, por certo central na leitura do romance, pese embora a resistência tradicional que se limita a entender a condição do defunto autor como expediente ou estratagemma humorístico de curto alcance (BAPTISTA, 2003, p. 167).

Por isso analisa o início do romance de modo particular.

[...] Brás Cubas é um caso no mínimo desconcertante. Sendo o mais suposto dos autores supostos, porque se apóia numa experiência que só um autor suposto pode conhecer, a escrita depois da morte, subscreve um prólogo “Ao leitor” que quase despreza essa característica distintiva. Não fosse a expressão “obra de finado”, e todo o primeiro parágrafo, decisivo para a leitura do texto, como já veremos, passaria ao lado do óbito prévio do autor. Acresce a clara recusa de contar o processo de escrita e publicação do livro, que se traduz na recusa de construir uma narrativa fantástica coerente (BAPTISTA, 2003, p. 167).

Nisso se coloca contrário a muitos outros autores que já se debruçaram sobre *MPBC*. Assim, define essa característica — da narrativa post-mortem — como um princípio usado para compor o texto, tomado de Sterne.

De igual modo, Nícea Nogueira, em *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia*, parte desse componente para, de forma mais específica, analisar criteriosamente as relações entre a obra *Tristram Shandy* de Sterne e o que se pode encontrar em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, seguindo, obviamente, a indicação feita pelo próprio Machado.

Em primeiro lugar, a autora apresenta uma visão literária e histórica da produção da obra de Sterne. A seguir situa a obra de Machado no tempo e insere o autor na crítica de sua época, destacando a figura de Sílvio Romero. Encerra essa parte comparando semelhanças e diferenças entre *Tristram Shandy* e as *Memórias*.

Depois de caracterizar a sátira menipéia, Nícea Nogueira ocupa-se de personagens que ganham voz nos romances discutidos. Quando trata da morte nesses textos, a autora expõe a interpretação feita por Merquior, da qual discorda veementemente por acreditar no valor fundamental de uma referência ao além-túmulo para a construção do gênero.

Querendo colocar em prática a teoria de associação das idéias de Locke, o pároco teria criado muitas fantasias sem, entretanto, tecer uma narrativa fantástica. Já a forma da prosa do autor pode ser considerada fantástica a partir do ponto em que um espírito narra, do além, as suas *Memórias póstumas*. O aspecto sobrenatural do livro não deve ser considerado seriamente, adverte Merquior, já que a narrativa fantástica é apenas um ardil humorístico, uma manifestação do sarcasmo machadiano.

Discordamos do crítico nas duas principais diferenças que aponta entre os autores. [...] (NOGUEIRA, 2004, p. 69).

Valentim Facioli também atenta para o fato de que, de início, sendo um morto,

[...] pode-se dizer que, na esteira da principal particularidade da sátira menipéia e do grotesco, o defunto narrador Brás Cubas é grotesco, estruturalmente, por sua posição, com a fantasia de morto falante ou escrevente. Ele realiza uma espécie de experimentação fantasmática da verdade, ele e seu duplo e amigo Quincas Borba (FACIOLI, 2002, p. 96).

E o elemento grotesco continua sendo perturbador para Facioli. No capítulo “Ponto de vista da morte”, analisa a Dedicatória das *Memórias*:

Funciona pela disposição gráfica e visual das palavras — uma cruz disfarçada — como um epitáfio escrito numa tampa de caixão mortuário ou de túmulo. Assim, quando o leitor lê isso e vira a página, é como se estivesse destampando um esquife ou um túmulo, pois ali dentro, do livro-esquife-túmulo, está o defunto Brás Cubas, que começa a falar e contar

histórias... Sem dúvida, uma situação de forte efeito grotesco (FACIOLI, 2002, p. 105).

Retoma, após falar do verme como uma metáfora do próprio Brás Cubas narrador, devorando o Brás Cubas personagem, a idéia de uma ligação intrínseca da obra com a configuração da sátira:

Assim, o ponto de vista da morte é tanto anti-realista quanto é anti-romântico, relacionando-se, contudo, com ambas as tendências, sem aderir a nenhuma, resultando numa construção literária e formal independente, embora enraizada, como vimos, na tradição da literatura cômico-fantástica da sátira menipéica e do grotesco. De certo modo, sendo assim, as *Memórias póstumas* são uma infração da norma romanesca da época, sem deixar de estar também no interior da própria norma do gênero romance (FACIOLI, 2002, p. 107).

Descortinando a recepção dos textos de Machado, Hélio Guimarães destaca, pelo menos, três pontos importantes sobre o fato de o narrador de *Memórias póstumas* identificar-se, logo na abertura do texto, como morto. Primeiramente, expõe o efeito de humor gerado por essa apresentação, em que Machado de Assis zomba de seus contemporâneos: “Machado faz troça da incompreensão de seus contemporâneos ao deslocar tudo para o além, transformando o narrador em póster e atribuindo voz ao próprio pó” (GUIMARÃES, 2004, p. 186).

Nisso assemelha-se a tantos outros autores já citados nesse trabalho. Outro aspecto é asseverado pelo que quer Machado de seus leitores:

Ao invés de construir o leitor como entidade futura, Machado cria um narrador póster — de si mesmo e de todos os interlocutores possíveis —, colocando os leitores de qualquer tempo, já de saída, na condição de seres anacrônicos, retrógrados (GUIMARÃES, 2004, p. 187).

Por último, realça o caráter extraordinário da presença de um morto como autor:

A relação entre autor-narrador e leitor que aparece ficcionalizada nas memórias é de um absurdo escandaloso, uma vez que postula o único tipo de comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. A extravagância do primeiro capítulo alerta para o caráter puramente textual da narração, que parte da inverossimilhança absoluta — até segunda ordem os mortos não escrevem e nem se comunicam com os vivos — e com isso acabam por explicitar a natureza lingüística tanto das instâncias de autoria quanto das instâncias de recepção (GUIMARÃES, 2004, p.187-188).

Já o referenciado autor Augusto Meyer observa que

O eu de Brás Cubas, com sua ousada perspectiva de além-túmulo e tal como se apresenta nos capítulos iniciais da obra, não respeita nenhuma

plausibilidade autobiográfica no estrito sentido; é um fantasma de sabor ultra-romântico, dentro de um clima transcendente, que às vezes faz pensar em Jean Paul Richter. Só a partir do capítulo nono, Brás Cubas se humaniza e começa a escrever suas confidências de solteirão desabusado (BOSI et al., 1982, p. 358).

Enveredado nas mesmas razões históricas, defendidas, sobretudo, por Schwarz e Gledson, desencadeadoras de uma leitura sociológica do texto machadiano, Sidney Chalhoub comenta, em *Machado de Assis historiador*, o “discurso subversivo” da livre consciência de Brás Cubas:

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o “defunto-autor”, narrador vivíssimo aliás, aproveita-se de sua condição para contar episódios de sua vida com independência e sinceridade, pois “a franqueza é a primeira virtude de um defunto”. Desafrentado do mundo, desdenhoso das opiniões alheias — “não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados” (BC, cap. XXIV) —, Brás pode agora confessar “lisamente o que foi”, “estender” aos outros as revelações que antes só podia fazer à própria consciência (CHALHOUB, 2003, p. 72).

Assim, a morte transfigura-se em uma condição que liberta e singulariza a fala do protagonista. Ela torna propícia a enunciação sem o peso de um condicionamento social que priva o ser humano do direito à palavra.

É de igual modo que Alfredo Bosi escreve a respeito do “memorialista” Brás Cubas:

O defunto-autor será descarado até o cinismo, não precisa mais poupar outros nem a si. Está “já desafrentado da brevidade do século”. O exercício do poder terrorista da palavra é devastador nas *Memórias póstumas*: rolam pelo declive do nada o indivíduo e a família, o amor e a amizade, a política e a religião; e, o que é raro em nossa literatura, até mesmo a Natureza, que mostra ao narrador em delírio a sua face de esfinge, antes madrastra que mãe (BOSI, 2007, p. 130).

Para Bosi, Brás representa o extremo do desmascaramento humano e sua voz, a palavra que destrói as instituições sociais. Depois de morto, o personagem tem condição de expressar-se tão livremente que chega ao “cinismo”.

No entanto, Gledson, sem tratar da morte precisamente, destaca que o primeiro estudioso de Machado a propor um novo olhar sobre *MPBC* é Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*,

[...] o primeiro livro a dar uma explicação convincente desse extraordinário evento literário. As análises anteriores eram muitas vezes biográficas ou “filosóficas” em sua natureza, ou combinavam as duas linhas, freqüentemente de maneira simplista. Machado, funcionário público bem-sucedido e laborioso, teve de se licenciar e deixar o Rio de Janeiro para

recuperar-se, em Nova Friburgo, do que aparentemente era uma doença que ameaçava sua vista. Uma das explicações para a mudança era que esse evento aumentara seu pessimismo, o que por sua vez teria resultado no tom agudamente satírico, sarcástico, de *Memórias*. Uma resposta alternativa era a de dar muita importância às influências literárias — mais obviamente a de Laurence Sterne, citado na nota de abertura do romance, “Ao leitor” — sobre a organização digressiva e excêntrica do livro. Nenhuma dessas explicações era satisfatória, [...] (GLEDSON, 2006, p. 237).

Gledson não é convencido nem pelos dados biográficos nem pelas explicações intertextuais que propunham leituras, em seu parecer, ingênuas. A melhor resposta a uma virada tão brusca na elaboração de um discurso, como foi empreendida por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, deveria corresponder a outros fatores, que, em sua compreensão, foram as causas sociais e literárias defendidas por Schwarz.

Leonardo Vieira de Almeida, em seu ensaio “A questão da biblioteca em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, faz um paralelo entre Cervantes e Machado, baseando-se no texto de Carlos Fuentes, *Machado de La Mancha*: “Carlos Fuentes, no importante texto *Machado de La Mancha* situa o autor carioca como um herdeiro direto, entre os escritores latino-americanos, da lição de Cervantes” (ROCHA, 2006, p.131). Vieira prossegue comentando que a morte é o espaço ideal para o aprofundamento da mordacidade e do cinismo encontrados em Brás, principalmente em relação ao saber instituído (ROCHA, 2006).

Em “Brás Cubas em três versões”, Alfredo Bosi faz um apanhado de diversos pareceres acerca da narração em primeira pessoa de um defunto, escolhida por Machado para criar seu romance. Reportando-se ao time formado por Augusto Meyer, Sérgio Paulo Rouanet, José Guilherme Merquior, Enylton de Sá Rego, Roberto Schwarz e John Gledson, Bosi define “três versões”:

[...] três versões que a crítica tem dado ao narrador e protagonista Brás Cubas, podemos qualificar a primeira como construtiva, a segunda como expressiva e a terceira como mimética. Construção, expressão e representação são termos-chave para o entendimento da obra ficcional e atendem às diferentes dimensões que a integram. O tipo social, no caso o rentista ocioso (nível da *representação*), expõe-se, analisa-se e julga-se a si mesmo (nível da expressão: humor, misto de galhofa e melancolia); quanto à estratégia narrativa, acionada para dizer essa contradição, Machado escolheu a figura do defunto autor e a “forma Livre”, com todas as suas bizarras de composição e linguagem inspiradas em Sterne e na prosa auto-satírica (nível da *construção literária*) (BOSI, 2006, p. 304).

Em outro texto que merece destaque, Rouanet enxerga um Brás que zomba da morte, defendendo-se da melancolia do fim da existência:

O riso nunca está distante da morte, em *Memórias*. Está no próprio título do livro, mas de maneira jocosa. Pois o livro não é póstumo, por ter sido publicado depois da morte do autor, tal como *Memóires d'autre tombe* de Chateaubriand, cujo título é parodiado por Machado. É póstumo porque foi escrito por um defunto, uma inversão na ordem natural das coisas que poderia ser assustadora se o livro fosse uma história de assombrações, mas se torna cômica por causa da objetividade com que é anunciada (ROUANET, 2006, p. 335).

Sobre a dedicatória das *Memórias*, afirma que “produz, desde o início, as duas reações que o livro como um todo quer provocar: melancolia e riso” (ROUANET, 2006, p. 336).

Meyer reitera o caráter farsesco de Brás: “O tom de Brás Cubas, em sua gratuidade, logo postula um ambiente de aceitação irresponsável e ironia solta, um és não és de farsa metafísica” (MEYER, 2006, p. 412). Contudo, a metafísica cede lugar à vida, aos fatos que o personagem vivera e que passa a contar ao leitor:

[...] o finado autor, mandando às favas o macabro estilo que mais convém à sua tarefa, reentra em sua pele, recupera a vida que viveu no tempo e no espaço, para poder descrevê-la em plena continuidade evolutiva e normal, como transformação e duração; volve à condição de simples mortal ainda ameaçado de morte, como todos nós, e esquecido da experiência dos outros lados da vida (MEYER, 2006, p. 413).

As fontes a que recorremos complementam-se e enriquecem a leitura do público leitor de Machado, pois nos emprestam um olhar a mais, no labor da tentativa de entender o mundo machadiano. A filosofia, a história, as artes, as relações sociais compõem o mundo do autor, chamado “Bruxo” talvez por sua magia inexplicável, mas perfeitamente humano em sua condição de inquiridor da sociedade de seu tempo.

Os temas universais e as contingências locais orquestram as dissonâncias de suas palavras, as incongruências de suas escolhas, seu jeito novo de fazer da literatura testemunho, crítica, filosofia, história, memória, texto, contexto, intertexto, hipertexto, conseguindo a façanha de ser ainda tão atual em um mundo, aparentemente, tão antigo.

4. A MORTE COMO PRINCÍPIO ESTRUTURANTE DA POÉTICA MACHADIANA

Chegamos, enfim, aos textos de Machado de Assis. Após percorrermos os caminhos trilhados pela morte em nossa cultura e levantarmos os principais aspectos críticos conferidos ao tema por alguns dos mais relevantes pensadores de sua obra, nosso objetivo é provar que a morte se configura como um princípio assimilado por Machado para viabilizar a estrutura de sua escrita não só nas *Memórias póstumas*, mas sim em todos os demais romances escritos depois de 1880, para que se possa compreender o “mistério” por trás da “pena da galhofa” e da “tinta da melancolia” com as quais Machado surpreende-nos até hoje e constrói alguns dos personagens mais enigmáticos de nossa literatura.

Entretanto, lançar um comentário a mais é ousar dizer que se produziu algo novo. Mas o que chamamos novo? Defrontamo-nos, sim, com textos de tão grande valor analítico, que chega a ser desnecessário afirmar que corremos o risco de nos tornarmos reféns de qualquer um deles.

O que primeiro nos intrigava era o reconhecimento da morte como um espaço em que e por meio do qual Brás passou a escrever suas memórias. É como se a morte tornasse possível sua escrita por representar um lugar de livre criação do autor, sendo o texto dele inflamado de ironia, afronta e humor. Seria, portanto, “a morte como um lugar de criação”.

A própria crítica dá margem a essa hipótese ao reconhecer o traço distintivo inerente à autoria póstuma de Brás Cubas, quer ligando a escolha à “forma livre” de Sterne, priorizada a intertextualidade, quer não, o fato é que dessa idéia veio um amadurecimento posterior. Por que não incidir um olhar sobre os demais romances? Por que não alargar um pouco mais as nossas suspeitas? E, mais importante ainda, por que não buscar desvendar aspectos históricos e literários da morte e promover seu “confronto” com a forma magistralmente adotada por Machado no enredo de suas produções?

Uma tarefa mais tentadora é essa: descobrir a marca impressionante da morte não apenas em um texto que incondicionalmente a contenha, mas achá-la transfigurada

em outros signos, o que muitas vezes não é percebido por nós. Sairíamos do clichê de afirmarmos o pessimismo de Machado tão-somente por se tratar de um escritor que não nos oferece respostas prontas.

Essa a razão pela qual a morte é para nós um princípio da poética de Machado. Adotado por ele a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e revigorado nos demais textos, como prerrogativa a morte se reveste de outras indumentárias, camufla-se, escamoteia-se, não nas cenas em que é morte física em si mesma, o que seria óbvio demais para Machado, porém aliada ao tempo e, contraditoriamente, à própria vida.

Em face dessas considerações primeiras, esclarecemos que essa unidade será dividida em duas partes: a primeira corresponderá a quatro romances: *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, não especificamente nessa ordem, mas seguindo, aleatoriamente, um fluxo natural de observações que ora se darão por encerradas, ora ressurgirão talvez revigoradas pela força do argumento.

Ao final, procuraremos nos ater às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra que nos motivou desde o início. Por ser a primeira, será deixada para o fim, necessariamente por requerer de nós uma atenção maior.

Veza por outra, retornaremos à crítica. Todavia, nossa maior ocupação será o texto literário, indiscutível fonte de nossa pesquisa.

4.1. A MORTE E A LOUCURA EM QUINCAS BORBA

Já na abertura do texto, narrado em 3ª pessoa, a opulência de Rubião, após ter recebido a fortuna de Quincas Borba, é descrita em sua própria imagem na casa de Botafogo. Desde esse primeiro momento, vê-se uma discreta alusão à morte:

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (ASSIS, p. 15).

A morte abre as portas da riqueza para Rubião, porque ela é a causa do recebimento da herança. Em seqüência, em diálogo com o médico que assiste a Quincas em seus últimos dias, Rubião faz referência a um livro, escrito pelo amigo, em que este expõe, provavelmente, sua filosofia, o Humanitismo: “— Lá isso, não, atalhou Rubião; para ele, morrer é negócio fácil. Nunca leu um livro que ele escreveu, há anos, não sei que negócio de filosofia...” (ASSIS, p. 17).

A obra é um tratado sobre humanitas, mas não foi editada, muito menos publicada por Quincas. O leitor conhece seu conteúdo unicamente pelo personagem que a criou e a reconhece gradativamente na história pessoal de Rubião, depois que este recebe a fortuna.

No sexto capítulo, um diálogo é travado entre Rubião e Quincas e começa por um exemplo dado por Quincas: a morte de sua avó. E resume toda a história em uma frase: “mas Humanitas (e isto importa, antes de tudo), Humanitas precisa comer” (ASSIS, p. 19).

Humanitas é, de acordo com seu idealizador, um princípio que Rubião tenta entender, fazendo-se discípulo de Quincas. Uma ciência às avessas, segundo a qual viveria Quincas Borba:

— Mas que Humanitas é esse?
 — Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita idêntica, um princípio, universal, eterno, comum, indizível e indestrutível, — ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas coisas anda
 Que mora no visível e invisível.

Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem (ASSIS, p. 19).

Ora, se Rubião está pronto a entender o que é “Humanitas”, se verdadeiramente “dá ouvidos” ao que Quincas fala, ainda que saiba que esse está mentalmente perturbado, é o caso de pensarmos já na loucura lentamente se apossando de Rubião.

Mas, apesar do seu louco discurso, Quincas traz em suas palavras uma forma curiosa de compreender a morte:

Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição de sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum (ASSIS, p. 19).

Sendo a morte uma das expansões que só sobrevive com a supressão da vida, não será “inverossímil” pensar em autoria póstuma, nem em uma existência literária na morte; como também é possível ser um vivo morto ou tornar a morte uma arma letal, a palavra, que quanto mais falada, mais contada, mais faz morrer.

Em *Quincas Borba*, a morte volta a estar encarnada no homem, mas mascarada de loucura. A loucura e a morte estão lado a lado desenhando o texto, brincando com sua estrutura, divertindo-se à custa da ignóbil existência humana. Vale ressaltar o elemento quixotesco marcante em *Quincas* e em *Rubião*:

Vês este livro? É Dom Quixote. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino (ASSIS, p. 20).

O livro a que se refere é ele mesmo, que, mesmo morrendo, deixa “outro exemplar de si”, seu discípulo Rubião, que aceita o jogo formulado pela teoria de *Quincas*. Logo nos capítulos seguintes, ao receber a carta escrita por *Quincas*, quase morto àquela altura, Rubião ainda parecia cismar entre a “razão e a sandice” do amigo:

Não havia dúvidas, estava doido. Pobre *Quincas Borba*! Assim, as esquisitices, a freqüente alteração de humor, os ímpetos sem motivo, as ternuras sem proporção, não eram mais que prenúncios da ruína total do cérebro. Morria antes de morrer.

Quis ainda uma vez ler a carta, agora devagar, analisando as palavras, desconjuntando-as para ver bem o sentido e descobrir se realmente era uma troça de filósofo (ASSIS, p. 23).

E mais adiante, ao receber a notícia da morte de *Quincas*, Rubião pondera que o amigo não estava louco como pensara:

Concordou que ele tinha graça; com certeza, quis debicá-lo; foi a Santo Agostinho, como iria a Santo Ambrósio ou a Santo Hilário, e escreveu uma carta enigmática, para confundi-lo, até voltar e rir-se do logro. Pobre amigo! Estava são, — são e morto. Sim, já não padecia nada (ASSIS, p. 24).

Essa incerteza já parece apontar o próprio destino de Rubião, que já não discernia de modo seguro entre uma coisa e outra. Há algo, porém, que, depois de morto o amigo, começa a fazer sentido na mente de Rubião, mesmo parecendo recusar a

idéia da morte, não só da loucura, no início⁴. Por conta da abrupta ascensão social, Rubião dá sentido à expressão “Ao vencedor, as batatas!”, numa espécie de delírio que encontra eco nos últimos capítulos da obra:

— Ao vencedor, as batatas!

Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloqüente, além de verdadeira e profunda. Ideou batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da ida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos. E voltava à afirmação de ser duro e implacável, e a fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema: Ao vencedor, as batatas (ASSIS, p. 28).

Mal adentrado à sociedade carioca, em que os signos sociais talvez valessem mais do que as ricas somas de dinheiro que herdara, Rubião, por mais que tentasse impor-se, não conseguia fazê-lo; tinha a pose, mas lhe faltava o gesto. Tornou-se, então, alvo fácil da ganância desprovida de escrúpulos de um casal: Cristiano Palha e Sofia.

É essa mulher que acelerará o processo de delírio que se apossará de Rubião. Apaixonado por ela, o protagonista cederá aos conselhos de Cristiano Palha e aos caprichos do casal, esbanjando pouco a pouco com ambos a sua fortuna. Contudo, mais do que isso, é aprisionado pela incerteza do amor de Sofia. Não sabe se esta verdadeiramente o ama ou se seus sentimentos não passam de impressão alimentada por sua mente.

Dissimulada, Sofia, incitada por Palha, entra no jogo de “gato e rato”. Finge interessar-se por Rubião e, quando alguma confiança de amor está prestes a acontecer, recua “pudicamente”. Assim, a loucura, por ora adormecida, é substituída por outro interdito: a paixão extraconjugal.

A crescente expectativa de ver seu amor ser correspondido no coração daquela mulher e o desejo de possuí-la são em todo tempo frustrados pela recusa.

O romantismo que invadiu a sua mente fazia-o ler Dumas:

⁴ Como vimos em Ariès, a morte do outro passa a não ser aceita nesse período. Com a devida mediação, pode-se dizer que algo semelhante ocorre aqui.

Aquelas cenas da corte de França, inventadas pelo maravilhoso Dumas, e os seus nobres espadachins e aventureiros, as condessas e os duques de Feuillet, metidos em estufas ricas, todos eles com palavras mui compostas, polidas, altivas e graciosas, faziam-lhe passar o tempo às carreiras. Quase sempre acabava com o livro caído e os olhos no ar, pensando. Talvez algum velho marquês defunto lhe repetisse anedotas de outras eras (ASSIS, p. 80).

Não encaixado em seu mundo, Rubião apropriava-se, por paródia, da nobreza, de um modo bem quixotesco. Esse fato vai ficando cada vez mais nítido. Um exemplo bem claro está na cena do enterro de Freitas:

No cemitério, não se contentou Rubião com deitar a pá de terra, ato em que foi primeiro, por solicitação de todos; esperou que os coveiros enchessem a cova com suas grandes pás de ofício. Tinha os olhos úmidos; acabou, saiu, ladeado pelos outros, e, à porta, com uma só chapelada para a direita e para a esquerda, saudou a todas as cabeças descobertas e curvas. Ao entrar no *coupé*, ainda ouviu estas palavras, a meia voz:

— Parece que é senador ou desembargador, ou coisa assim... (ASSIS, p. 95).

O livro de Rubião começa a ser escrito por ele mesmo. Nessa obra, ele é o imperador. Só dessa forma tem coragem de declarar-se a Sofia; só pelo delírio, pela loucura, que lhe empresta a verve literária, pode sentir-se feliz. Dentro do *coupé*, Rubião finalmente faz juras de amor a Sofia que, atônita e surpreendida pelo gesto, sente-se acuada e ameaçada. No entanto, no capítulo 154, após o ocorrido, Sofia parece sentir-se atraída pelo texto de Rubião, carregado de sandice, mas não menos sedutor.

Ao contrário, Sofia, passado o susto e o espanto, mergulhou no devaneio; todas as referências e histórias mentirosas de Rubião como que lhe davam saudades, — saudades de quê? — “saudades do céu”, que é o que dizia o padre Bernardes do sentimento de um bom cristão. Nomes diversos relampejavam no azul daquela possibilidade. Quanto pormenor interessante! Sofia reconstruiu a caleça velha, onde entrou rápida, donde desceu trêmula, para esgueirar-se pelo corredor dentro, subir a escada, e achar um homem, — que lhe disse os mimos mais apetitosos deste mundo, e os repetiu agora, ao pé dela, no carro; mas não era, não podia ser Rubião. Quem seria? Nomes diversos relampejavam no azul daquela possibilidade (ASSIS, p. 139).

A insanidade de Rubião rapidamente vai tornando-se cada vez mais visível, fazendo dele já motivo de chacota. Já em evidente infortúnio, é internado em uma casa de saúde de onde foge com seu cão e retorna à sua cidade natal, Barbacena.

Assim como no começo do romance, é a morte que surge nos derradeiros capítulos, ladeando a loucura. Acolhido por uma comadre, que o retira da rua, ele e seu cão

Quincas Borba, em poucos dias morre, tentando repetir a frase: “Ao vencedor, as batatas!”: “— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor... A cara ficou séria, porque a morte é séria; dois minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação” (ASSIS, p. 169).

Os gestos de alucinação suavizam sua dor. Uma dor que não se dá na hora da morte, mas uma dor que o acompanha em sua impossibilidade de exprimir-se em uma sociedade que não era a sua, em códigos que não conseguira dominar, apesar de todos os esforços. Logo,

As experiências-limites de solidão e alheamento demonstram o fracasso dessa convivência eu-outro. Na experiência de solidão, a morte se insinua, como um refúgio e uma posse, um direito dado a partir de uma finitude que se estreita, apontando um fim eminente (DICHTCHEKENIAN, 1988, p. 44).

Seu regresso a Barbacena, ainda que em meio à loucura, aproxima-o de sua realidade, adormecida pela herança, porém acesa pelo estado da mente.

Assim, encerramos essa parte com uma afirmação de Costa Lima:

Da lucidez de um louco, Humanitas se converte na herança do louco. Quincas Borba afasta-se pois de seu romance, para que este trate de seu legado, exposto em dois patamares: o patamar da riqueza a ostentar, o patamar da demência que fermenta. O primeiro nos leva a ver o caipira mestre-escola às voltas com a representação social, em cujo código procura penetrar. No segundo patamar, Rubião reempobrecido, dominado pelo grão de sandice, que se infiltra como o reverso da boa sociedade. Tratar de Rubião, pois, é pensar no legado do autor do Humanitismo (COSTA LIMA, 1981, p. 77).

Nos dois patamares, portanto, Rubião encontra a morte, geradora de sua riqueza, de sua loucura e de seu destino.

4.2. A MORTE E A TRAIÇÃO EM *DOM CASMURRO*

Da morte e loucura passemos à morte e à suposta traição.

Com as devidas explicações para o título de seu livro e para a razão de querer escrever, Bento Santiago, narrador de *Dom Casmurro*, afirma que seu texto é fruto das pinturas de sua casa, das lembranças guardadas nelas e em si mesmo. Essas

imagens na parede personificam-se, ganham voz. Elas remetem o leitor ao passado clássico de nosso mundo, ligado aos grandes temas trágicos greco-romanos⁵.

No mesmo capítulo, Bentinho vê-se diante da impossibilidade da palavra, da impossibilidade de encontrar-se a si mesmo, tecendo uma curtíssima reflexão sobre o seu passado simbolizado pelas pessoas com quem convivera e por ele mesmo.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos (ASSIS, p. 17).

É nesse tom entre o trágico e o irônico, desde as primeiras páginas evocado pelo narrador, que a trama se instala. Somos levados a instar entre fidelidade e traição, principalmente ao final do romance, mas às vezes esquecemos que Bentinho fez sua própria escolha e viveu segundo o que havia decidido até o fim de seus dias.

A enigmática personagem feminina, Capitu, não é um mistério somente para o leitor, mas para o narrador também. Por isso é que, nas mãos dessa mulher, está o que o narrador procura, seu sentido maior. Seu amor de infância é o enredo de sua existência, é o livro, é ele mesmo.

E tal qual a mesma metáfora universal, pretendida por Brás Cubas, Bento compara o homem ao livro e o verme ao tempo que se incumbe tão-somente de sua função: devorar.

Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles (ASSIS, p. 44).

Esse verme que rói a existência morta, que não é mais vida, mas sim a sua sobra materializada em corpo, fez Cubas dedicar-lhe as suas *Memórias*. A reconstrução de

⁵ As imagens na parede — de A, B, C e D — representam figuras históricas que, de algum modo, se relacionam a partir do *topos* da traição.

sua história é feita a partir de sua invisibilidade visível, como é o tempo, porque, ainda que não visto, pode alimentar-se cotidianamente do que somos. Aqui é a metáfora que condiciona a afirmação.

De outro modo, não sendo transformada em tempo, porém unida a esse, a morte já pode ser percebida no ambiente trágico que Bentinho confere às suas suspeitas.

O menino de outrora fazia-se homem, mas ainda trazia em si o sentimento dividido entre assumir ou não seu amor por Capitu, abandonando, desse modo, os sonhos de sua adorada mãe.

A marca do intertexto nessa obra leva-nos a compreendê-la melhor. No capítulo “Uma reforma dramática”, o narrador trata de incluir uma pista importante: a tragédia shakespeariana *Otelo* que, como toda tragédia, culmina em morte. Eis de volta o jogo entre a morte e outro interdito, a traição.

O triângulo amoroso, evocado por Bentinho na história de sua vida, é uma das mais instigantes interrogações da obra de Machado de Assis: a infidelidade de Capitu.

A vida solitária de Bentinho, um terrível fim, sugerido pelo próprio codinome “Dom Casmurro”, dado a ele por um poeta, tem suas raízes na dúvida que o persegue.

A suspeita da traição é a máscara que a morte usa para dar cabo do personagem mesmo em vida. Se o autor da obra, em tom confessional, abre as suas suspeitas mais secretas ao leitor, correndo o risco de macular sua vida familiar e a vida moral de quem dizia amar, é porque, irremediavelmente, a morte que lhe impunha o gosto pelo trágico, as imagens da parede, o passado revivido a cada linha seguem o mesmo princípio de Cubas e de Rubião: a morte viabilizando a criação literária.

Se Brás, por exemplo, tem no túmulo outro berço que lhe garante uma vida, uma existência a mais, Bentinho tem, nos seus últimos dias, uma existência a menos, abreviada por seu doentio ciúme.

Como Shakespeare leva Otelo a matar Desdêmona, o narrador, de um jeito dúbio, monta para o leitor seu próprio drama, no qual ele, por sua indiferença e incerteza, “mata” Capitu.

O amor misturado ao ódio, a paixão feita desprezo fazem Bentinho sofrer:

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles (ASSIS, p. 144).

Essa atitude de Bentinho já sinaliza sua postura futuramente. Mas, entre os capítulos 84 e 92, observamos a narrativa voltar-se para um caso particularizado de morte, a de Manduca.

Na lepra que o consumia aos poucos, a morte é sempre uma constante entre os que estão vivos:

Verdade é que o outro Manduca era mais velho. Teria dezoito ou dezenove anos, mas tanto lhe darias quinze como vinte e dous, a cara não permitia trazer a idade à vista, antes a escondia nas dobras da... Vá, diga-se tudo; é morto, os seus parentes são mortos, se existe algum não é em tal evidência que se vexa ou doa. Diga-se tudo, Manduca padecia de uma cruel enfermidade, nada menos que a lepra. Vivo era feio — morto pareceu-me horrível. Quando eu vi, estendido na cama, o triste corpo daquele meu vizinho, fiquei apavorado e desviei os olhos (ASSIS, p. 158-159).

A imagem decrépita da morte no personagem Manduca é um modo típico de Machado de Assis nos apresentar o tema, o que nos faz recordar nossos estudos sobre a morte a partir de Ariès. O narrador estabelece a comparação para, depois, acentuar, em forma de personificação, o estado do moribundo:

A vida dele resistiu como a Turquia; se afinal cedeu foi porque lhe faltou uma aliança como a anglo-francesa, não se podendo considerar tal o simples acordo da medicina e da farmácia. Morreu afinal, como os Estados morrem; no nosso caso particular, a questão é saber, não se a Turquia morrerá porque a morte não poupa a ninguém, mas se os russos entrarão algum dia em Constantinopla; essa era a questão para o meu vizinho leproso, debaixo da triste, rota e infecta colcha de retalhos (ASSIS, p. 166).

Essa visita fora de tal modo perturbadora que Bentinho observa:

É claro que as reflexões que aí deixo não foram feitas então, a caminho do seminário, mas agora no gabinete do Engenho Novo. Então não fiz propriamente nenhuma, a não ser esta: que servi d alívio um dia ao meu vizinho Manduca. Hoje pensando melhor, acho que não só servi de alívio, mas até lhe dei felicidade. E o achado consola-me; já agora não esquecerei mais que dei dous ou três meses de felicidade a um pobre-diabo, fazendo-lhe esquecer o mal e o resto. É alguma cousa na liquidação da minha vida.

Se há no outro mundo tal ou qual prêmio para as virtudes sem intenção, esta pagará um ou dous dos meus muitos pecados (ASSIS, p. 166).

A melancolia presente nas reflexões de Bentinho vinculadas à morte de seu vizinho jovem, um morto-vivo, que morre a cada minuto vitimado pela incurável lepra, expressa também o sentimento que se apossa dele, sendo essa a nossa vala comum. O destino de todos nós e nossa maior segurança em vida é a morte.

Também podemos destacar o estranhamento e a repulsa de Bentinho pelo cadáver de Manduca. Bentinho, em face da morte do rapaz, prefere manter-se distanciado. A lepra que pouco a pouco “devorava” Manduca, sendo a causa de sua morte, revela a condição a que todos estamos submetidos: a decrepitude. A morte não só se aproxima lentamente de Manduca, mas de Bentinho e, por extensão, de todos nós, corroborando nossa vulnerabilidade.

A lepra de Manduca cumpre a função de representar um estado de constante deterioração, isto é, o mesmo processo que será desencadeado pelo ciúme do protagonista.

Por isso, o narrador, rejeitando a imagem do corpo de Manduca, encontra, no amor que sentia por Capitu, um sentimento contraditório de vida, que, na verdade, também é morte. A frágil existência materializada no corpo do defunto apavora Bentinho.

Vejamos o capítulo “Amai, rapazes”:

Era tão perto, que antes de três minutos me achei em casa. Parei no corredor, a tomar fôlego — buscava esquecer o defunto, pálido e disforme, e o mais que não disse para não dar a estas páginas um aspecto repugnante, mas podes imaginá-lo. Tudo arredei da vista, em poucos segundos; bastou-me pensar na outra casa, e mais na vida e na cara fresca e lépida de Capitu... Amai, rapazes! E, principalmente, amai moças lindas e graciosas; elas dão remédio ao mal, aroma ao infecto, trocam a morte pela vida... Amai, rapazes! (ASSIS, p. 159).

O defunto, pálido e disforme” contrapõe-se à “cara fresca e lépida de Capitu”. No amor, é posto o sentido máximo de viver, porém esse mesmo amor torna-se depois a causa da morte. O amor revestido de ciúmes é companheiro da morte. Se tudo é depositado no amor, e aqui está um argumento essencialmente romântico, seu objeto maior, o outro, é a figura da felicidade.

Mas, adiante, a morte feia e desfigurada, na figura de Manduca, seria substituída pelo desejo metonimicamente representado pelos braços de Capitu, por seus olhos, pelos braços de Escobar e pelo mar que, assim como os olhos de ressaca, tragam, devoram a vida.

O capítulo “A mão de Sancha” é de igual forma tão carregado de erotismo que, somado à sombra da morte já à espreita de Escobar, combinam-se harmoniosamente.

A modéstia pedia então, como agora, que eu visse naquele gesto de Sancha uma sanção ao projeto do marido e um agradecimento. Assim devia ser, mas o fluido particular que me correu todo o corpo desviou de mim a conclusão que deixo escrita. Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus, apertando uns aos outros. Foi um instante de vertigem e de pecado. Passou depressa no relógio do tempo; quando cheguei o relógio ao ouvido, trabalhavam só os minutos da virtude e da razão.

— ...Uma senhora deliciosíssima, concluiu José Dias um discurso que vinha fazendo.

— Deliciosíssima! Repeti com algum ardor, que moderei logo, emendando-me: Realmente, uma bela noite!

— Como devem ser todas as daquela casa, continuou o agregado. Cá fora, não, cá fora o mar está zangado; escute (ASSIS, p. 212).

Acende-se o ciúme de Bentinho no capítulo 126 por causa do olhar de Capitu, que lembra a mesma força do mar que mata seu amigo Escobar:

Não seria o mesmo caso de Capitu. Cuidei de recompor-lhe os olhos, a posição em que a vi, o ajuntamento de pessoas que devia naturalmente impor-lhe a dissimulação, se houvesse algo que dissimular. O que aqui vai por ordem lógica e dedutiva, tinha sido antes uma barafunda de idéias e sensações, graças aos solavancos do carro e às interrupções de José Dias. Agora, porém, raciocinava e evocava claro e bem. Concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre (ASSIS, p. 220).

Depois de levantadas suas suspeitas, o narrador pede que Sancha não mais leia o que escreve. Muda-se o interlocutor para que se aponte uma alternativa à dor da traição: o consolo de uma velhice e o descanso eterno.

Não, amiga minha, não leia mais. Vá envelhecendo, sem marido nem filha, que eu faço a mesma cousa, e é ainda o melhor que se pode fazer depois da mocidade. Um dia, iremos daqui até à porta do céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, come plante nouvelle, [...] (ASSIS, p. 224).

A presença de Escobar no menino era insuportavelmente inquietante para o narrador que mais uma vez prefere a morte: “Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume” (ASSIS, p. 227).

Por isso, sentindo o pulsar da morte em seu peito, depois de todas as provas que procura expor ao leitor, Bentinho intenta dar cabo de sua própria vida, da vida de Capitu e de Ezequiel; o que redundaria em uma morte a três. Esse instinto ora suicida, ora homicida é o que povoa a mente do personagem, com o mesmo furor de um Otelo. A beleza e o encantamento da morte encenada suprimem até a sua possível dor ao descrever e narrar os fatos:

Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia puxando-me:

— Papai! papai! (ASSIS, p. 234)

Seria um meio perfeito de punição de Capitu ou talvez de expurgo para o seu ciúme doentio, em cenas bem trágicas, mas de uma amargura que parte apenas de nosso protagonista. No fim do texto, a separação final, que leva Capitu e o filho a viverem, na Europa, os muitos anos passados de distância e, conseqüentemente, a morte de Capitu e de Ezequiel, depois de haver visitado seu pai, não dão fim à agonia de Bentinho.

Mais uma vez a morte transmutada em sentimento invade o protagonista, tornando-o seu cativo. Nem a morte de Rubião, nem as mortes de Escobar, de Capitu e de Ezequiel dão conta de extinguir o impulso maior da loucura, da paixão e da infidelidade. Ele, Bentinho, é o morto mais evidente, porque, mesmo tendo gozado a vida, como afirma no penúltimo capítulo, rejeitou vivê-la como poderia, pois o impulso, a “idéia fixa” foi mais forte dentro dele.

Juracy Saraiva atenta também para o fato de que

A justificativa do título e a determinação do espaço em que se registra o ato da escrita interligam, por um proceder narrativo comum, Brás Cubas e Dom Casmurro, conotando-lhes os traços de identidade: ambos

são defuntos autores. A ausência de vida em um e o enfado da vida no outro confundem-se no mesmo sentimento de rejeição quanto ao humano; o sepulcro do primeiro e a casa do segundo são as paliçadas preservadoras da solidão (SARAIVA, 1993, p. 97).

A reclusão de Bentinho, a sua renúncia ao mundo mesmo em vida e, por fim, a sua solidão consolidam e corroboram a sua morte em cada página de seu livro, de seu “Otelo”.

Bentinho, Bento Santiago ou Dom Casmurro nomeiam três fases de sua vida: a infância e a adolescência, em que pesavam a promessa feita por sua mãe e a paixão por Capitu; a família que constituíra ao lado de Capitu e a suspeita da traição; a solidão a que se entregara por anos ininterruptos. Sua escolha estava feita. O protagonista escreve seu próprio destino e também a história daqueles que estão mais próximos dele.

Como Rubião amava mais o mundo cavalheiresco que havia criado para si e para os que o cercavam do que toda a fortuna que herdara de Quincas, e como Quincas amara mais Humanitas do que qualquer outra coisa, Bentinho amou Capitu muito menos do que a sublimidade e a extrema beleza que havia descoberto em seu trágico ciúme.

4.3. UM CASO EM *ESAU E JACÓ*

Sendo o penúltimo e talvez o romance de Machado que mais trabalha elementos paradoxais em suas personagens, Esaú e Jacó traz vários capítulos que se voltam para uma das cenas mais ricas para nossa análise: a morte de Flora. A outra morte, a de Natividade, também quebra o tom monocórdio do discurso de Aires, narrador na obra. Hélio de Seixas Guimarães resume perfeitamente o que esse romance nos indica, desde as suas primeiras páginas:

O enredo central, que John Gledson define como “calculado para desapontar”, não inclui nem casamento, nem adultério, nem qualquer dos acontecimentos e recursos fundamentais para a ficção fundada sobre grandes movimentações de enredo. Ao contrário, trata-se de uma história baseada na imobilidade de dois gêmeos que se odeiam e amam a mesma mulher, Flora, também ela paralisada na indecisão sobre qual dos irmãos escolher. [...] Dos golpes e grandes transições da vida humana, só as mortes de Flora e Natividade, [...] (GUIMARÃES, 2004, p. 240).

O personagem feminino “inexplicável”, conforme a voz do narrador Aires, tem um papel fundamental em nosso estudo. Flora não tinha “idéia fixa” e sim uma “dúvida fixa” que a acompanha até o fim: escolher entre Pedro e Paulo.

Há outro narrador nesse texto que, mesmo como personagem da história, não faz de si matéria principal. Prefere narrar o caso como acompanhara desde o seu início.

Na “Advertência”, lê-se que já havia falecido, mas deixara esse e mais seis outros “cadernos manuscritos”:

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretaria sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último* (ASSIS, 1998, p. 13).

De modo discreto, subentende-se que a morte de Aires pode ter originado a vontade de querer fazer conhecidos os seus textos. Essa é uma abertura pertinaz, visto que sempre a morte é motivadora de intenções de autoria nos romances de Machado.

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazeres do ofício, escreveu o *Memorial*, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa (ASSIS, 1998, p.13).

Também aqui se interpreta que, no plano da ficção, a publicação de *Esaú e Jacó* seria o cumprimento da vontade de Aires. Assim, a publicação do livro é fruto de um desejo, quem sabe o último, do Conselheiro Aires.

Em um primeiro olhar, talvez não encontremos a mesma forma de utilizar-se das idéias relativas à morte, esmiuçadas nos tópicos anteriores. Sem dúvida, os textos não são os mesmos. Não há em *Esaú e Jacó* e em *Memorial de Aires* o mesmo foco narrativo, a despeito de ambos se passarem em torno dos anos de 1888-89, fundamentais para a compreensão da política, da cultura, do imaginário da sociedade brasileira.

O narrador aqui não deixa de exprimir mais uma vez um conteúdo intrinsecamente familiarizado às questões da morte.

Como texto resultante também de um enredo que corresponde à narrativa bíblica de nome *Esaú e Jacó*, em que se apresenta com maior relevo a rivalidade entre os gêmeos Pedro e Paulo, predita por uma adivinha, não seria de admirar que, uma vez mais, Machado emaranhasse, sutilmente, dubiedade e contradição. E é isso o que percebemos em Flora.

A diferença tão visível a partir de uma tão marcante semelhança biológica entre Pedro e Paulo só poderia mesmo atingir, com o impacto fatal da morte, um personagem que tivesse por eles um sentimento tão forte quanto o amor: o desejo de possuir a ambos.

Flora, desde que conheceu os gêmeos, nutria pelos dois profunda admiração, sentindo-se atraída por ambos:

Não era tanta a política que os fizesse esquecer Flora, nem tanta Flora que os fizesse esquecer a política. Também não eram tais as duas que prejudicassem estudos e recreios. Estavam na idade em que tudo se combina sem quebra de essência de cada coisa. Lá que viessem a amar a pequena com igual força é o que se podia admitir desde já, sem ser preciso que ela os atraísse de vontade. Ao contrário, Flora ria com ambos, sem rejeitar nem aceitar especialmente nenhum; pode ser até que nem percebesse nada. Paulo vivia mais tempo ausente. Quando tornava pelas férias, como que a achava mais cheia de graça. Era então que Pedro multiplicava as suas finezas para se não deixar vencer do irmão, que vinha pródigo delas. E Flora recebia-as todas com o mesmo rosto amigo.

Note-se — e este ponto deve ser tirado à luz, — note-se que os dois gêmeos continuavam a ser parecidos e eram cada vez mais esbeltos. Talvez perdessem estando juntos, porque a semelhança diminuía em cada um deles a feição pessoal. Demais, Flora simulava às vezes confundi-los, para rir com ambos. E dizia a Pedro:

— Dr. Paulo!

E dizia a Paulo:

— Dr. Pedro!

Em vão eles mudavam da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. Flora mudava os nomes também, e os três acabavam rindo. A familiaridade desculpava a ação e crescia com ela. Paulo gostava mais de conversa que de piano; Flora conversava. Pedro ia mais com o piano que com a conversa; Flora tocava. Ou então fazia ambas as coisas, e tocava (ASSIS, 1998, p. 68).

A amizade iniciada vai fazendo-se amor e Flora contentava-se em não ter que fazer escolha, pois o que não encontrava em um tinha no outro. Conhecendo e sendo ela

mesma uma das causas da discórdia entre os irmãos, vive a angústia de não poder escolher um deles. Até que algo curioso começa a ser destacado pelo narrador:

Dito o fenômeno, é preciso dizer também que Flora, a princípio, achava-lhe graça. Minto; nos primeiros tempos, como estava longe, não lhe achou nada; depois, sentiu uma espécie de susto ou vertigem, mas logo que se acostumou a passar de dois a um e de um a dois, pareceu-lhe graciosa a alternância, e chegava a evocá-la com o propósito de divertir a vista. Afinal nem isto era preciso, a alternância fazia-se de si mesma. Uma vez era mais lenta que outras, alguma instantânea. Não eram tão freqüentes que confinassem com o delírio. Enfim, ela se foi acostumando e deleitando (ASSIS, 1998, p. 139).

Parece querer manifestar-se em Flora alguma confusão mental, que, para além de seu temperamento melancólico e de sua fragilidade, lembra dois outros personagens machadianos: Quincas Borba e Rubião.

Uma noite, indo a deitar-lhe os braços sobre os ombros com o fim inconsciente de cruzar os dedos atrás do pescoço, a realidade, posto que ausente, clamou pelos seus foros, e o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes.

A diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria que Flora teve medo e pensou no Diabo (ASSIS, 1998, p. 140).

Entre a moléstia que a acometera até o seu sepultamento, há uma dedicação minuciosa do narrador em detalhar toda a morte de Flora. É essa atitude, muito mais específica do que em qualquer outra morte dos demais romances, em que os ritos funéreos são brevemente expostos ou então ligeiramente mencionados, que para nós simboliza uma materialização da morte e da dor que dela advém, aproximando o leitor de um sentimento ainda não partilhado por Machado.

Não foi logo, logo, gastou longas horas e alguns dias. Houve tempo bastante para que entre a vida e Flora se fizesse a reconciliação ou a despedida. Uma e outra podiam ser extensas; também podiam ser curtas. Conheci um homem que adoeceu velho, se não de velho, e despendeu no rompimento final um tempo quase infinito. Já pedia a morte, mas quando via o rosto descarnado da derradeira amiga espiar da porta entreaberta, voltava o seu para outro lado e engrolava uma cantiga da infância, para enganá-la e viver (ASSIS, 1998, p. 174).

O contraste entre o viço da juventude e a morte prematura faz de Flora — cujo próprio nome, lembrando a fugacidade da existência em uma flor, sugere-nos a juventude interrompida pela efemeridade da existência — um caso a ser analisado fora do sentido romântico que muitos costumam atribuir-lhe.

Tudo em Flora parece pronto a florescer: o amor, a beleza, os sonhos e até a própria morte, antagonicamente. Se o destino de Pedro e Paulo fora selado pela profecia, o de Flora não menos. Ante a recusa do pedido de casamento, a doença que se tornará mortal chega à bela jovem:

— Não foi por mal; foi talvez por se julgar abaixo, muito abaixo da fortuna. Creia que é boa moça. Pode ser também, quem sabe? por ter sido um mau conselho do coração.

Aquela moça é doente.

— Doente?

— Não afirmo; digo que pode ser.

O secretário afirmou.

— Só a doença, disse ele, explicará a ingratidão, porque o ato é de pura ingratidão. [...]

A moléstia, dada por explicação à recusa do casamento, passou à realidade daí a dias. Flora adoeceu levemente; D. Rita, para não alarmar os pais, cuidou de a tratar com remédios caseiros; depois mandou chamar um médico, o seu médico, e a cara que este fez não foi boa, antes má (ASSIS, 1998, p. 172-173).

Esse destino que não se explica pela ciência, mas que, qual “praga rogada”, alcança Flora, também encontra suas causas em uma dúvida que morre com ela. E, então, novamente Machado nos coloca no terreno árido da incerteza e da impossibilidade. Não é Flora que narra sua indecisão, mas a voz de Aires que, apresentando cada etapa do estado de alma de Flora, prepara-se também para cada momento de descida de seu corpo à sepultura.

Flora não recorria a tais cantigas, aliás tão próximas. Quando via o céu e um pedaço de sol no muro, deleitava-se naturalmente, e uma vez quis desenhar, mas não lho consentiram. Se a morte a espiava da porta, tinha um calafrio, é verdade, e fechava os olhos. Ao abri-los fitava a triste figura, sem lhe fugir nem chamar por ela (ASSIS, 1998, p. 174).

A aceitação religiosa da morte, sua personificação em “espiava”, com a mesma serena espera no quarto, em que o moribundo presidia os ritos, cercado de familiares e amigos, pode ser identificada nesse texto. Sempre fechando os olhos, o que antes a levava a imaginar um só homem em Pedro e Paulo, Flora agora se escondia timidamente da morte. Não lutava contra ela; simplesmente a esperava.

Esta palavra fez crer que era o delírio que começava, se não é que acabava, porque, em verdade, Flora não proferiu mais nada. Natividade ia pelo delírio. Aires, quando lhe repetiram o diálogo, rejeitou o delírio. A morte não tardou. Veio mais depressa do que se receava agora. Todas e o pai acudiram a rodear o leito, onde os sinais da agonia se precipitavam. Flora acabou como uma dessas tardes rápidas, não tanto que não façam ir doendo as saudades do dia; [...] (ASSIS, 1998, p. 176).

A expressão “Esta palavra”, remissiva à pergunta “Ambos quais?”, últimas palavras de Flora que se referiam à visita de Pedro e Paulo, anunciada por Natividade, traz a dúvida e o delírio, com as devidas diferenças, encontradas em Bentinho e em Rubião. Curiosamente, quem não aceita as palavras de Flora como uma possibilidade de delírio é Aires, supostamente quem mais a conhecia na narrativa. Após a morte, segue-se o velório e o sepultamento. Essa é a cena do “pó voltando à terra”:

Trazem o caixão da cal e a colher para os convidados, e para si as pás com que deitam a terra para dentro da cova. O pai e alguns amigos ficaram ao pé da cova de Flora, a ver cair a terra, a princípio com aquele baque soturno, depois com aquele vagar cansativo, por mais que os pobres homens se apressem. Enfim, caiu toda a terra, e eles puseram em cima as grinaldas dos pais e dos amigos: “*À nossa querida filha*”; — “*À nossa santa amiguinha Flora a saudosa amiga Natividade*”; — “*À Flora, um amigo velho*”, etc. Tudo feito, vieram saindo; o pai, entre Aires e Santos, que lhe davam o braço, cambaleava. Ao portão, foram tomando os carros e partindo. Não deram pela falta de Pedro e Paulo que ficaram ao pé da cova (ASSIS, 1998, p. 177).

Nas grinaldas, junto às flores, as frases-epitáfios contêm, pelo menos, três aspectos da vida de Flora: a filha amada, a “amiguinha” casta e pudica e a companheira de longas conversações. Ali estava tudo o que Flora representara para seus parentes e amigos e só.

A sombra de Flora decerto os viu, ouviu e inscreveu aquela promessa de reconciliação nas tábuas da eternidade. Ambos, por um impulso comum, voltaram os olhos para ver ainda uma vez a cova de Flora, mas a cova ficava longe e encoberta por grandes sepulcros, cruzes, colunas, um mundo inteiro de gente passada, quase esquecida. O cemitério tinha um ar meio alegre, com todas aquelas grinaldas de flores, baixo-relevos, bustos, e a cor branca dos mármores e da cal. Comparado à cova recente, parecia um renascimento de vida, que ficou deslembada a um canto da cidade (ASSIS, 1998, p. 178).

À cova, que demarca o lugar da memória da pessoa querida, contrapõe-se “o mundo inteiro de gente passada, quase esquecida”.

Desse modo, em um final quase comovente, a vida de Flora, a novidade de sua cova, opunha-se diretamente a todo o cemitério, que abrigava não seus mortos, mas a vida “deslembada a um canto da cidade”. Essa é a morte de Flora, a única a ser relatada minuciosa e seqüencialmente por Machado.

4.4. A MORTE FEITA DIÁRIO EM *MEMORIAL DE AIRES*

Se admitimos a hipótese da morte ter-se feito princípio nos textos até aqui discutidos, em *Memorial de Aires*, último dos romances de Machado, a vemos integrar-se a outro gênero: o diário. Convém destacar o que afirma André Luiz Barros da Silva sobre esse gênero: “Fazer de um diário um romance se inseriria, portanto, na série de desafios feitos a si próprio pelo autor-experimentador que é Machado desde *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (SILVA, 2006, p. 273).

Esse desafio tem voz no memorialista Aires. Ele começa por uma visita ao cemitério, em que está enterrado o marido falecido de Rita, irmã de Aires.

Não é feio o nosso jazigo; podia ser um pouco mais simples, — a inscrição e uma cruz, — mas o que está é bem feito. Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isto impede que envelheça. Ora, eu creio que um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem as negruras do tempo, que tudo consome. O contrário parece sempre da véspera (ASSIS, 2000, p. 16).

A ambientação de um cemitério, nos romances, através de um jazigo que tranqüilamente é chamado de “nosso”, no caso reservado à família de Aires, só vista em *Esaú e Jacó*, incomoda de novo o narrador. Desagrada a este idéia de que tudo possa parecer “novo demais”.

Para Aires à morte deve somar-se o tempo⁶. O cemitério abriga o passado e este é o tempo primordial da memória. Ora, se se trata de um memorial, então personagens, ambientes, fatos, enfim, toda a estrutura deve ligar-se mais a essa temporalidade.

É esse tempo que, na verdade, dita os acontecimentos que serão destacados no diário de José da Costa Marcondes Aires:

Apesar da declarada edição das notas originais, a manutenção da forma de um diário produz a impressão de que tanto o escritor Machado de Assis quanto o editor M. de A. e o autor Conselheiro Aires têm pouco controle sobre o desenrolar da história, que é subordinado ao correr do tempo, imprevisível (GUIMARÃES, 2004, p. 269).

Por isso, os fatos não se prendem a uma seqüência determinada. É um romance feito diário com temporalidade imprevista. Essa imprevisibilidade que alterna datas

⁶ Em *MPBC*, “tempo, ministro da morte”.

ou horários, também como fruto da memória de Aires, é, na análise de Bosi, uma forma diplomática de “denunciar” e “encobrir”:

Um exame estilístico do modo pelo qual se vai moldando a perspectiva de Aires faz pensar exatamente na palavra atenuação. Em face das diferenças, dos desencontros que espinham a vida em sociedade, o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (“vocação de descobrir”), desdizer depois (“vocação de encobrir”), para, no último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele (BOSI, 2007, p. 131).

Não estamos diante de um texto com o mesmo furor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o que também não significa o apagamento de temas que interagem na poética machadiana.

No repouso dos jazigos, primeiro “quadro pintado” por Aires, por exemplo, tudo está sempre “parado”, est tico aos seus olhos, a não ser quando a monotonia é quebrada pela presença de Fidélia.

A prática de visitas ao túmulo, muito comum   época e ao mundo atual, acrescenta-nos outra visão. O mesmo cemitério que guarda o tempo e a morte não é diferente de nós, seres humanos. Se temos um lugar reservado   memória de nossos entes queridos, de pessoas que amamos, de amigos, podemos abrig -las em nós mesmos. Guardamos tempo e morte, tentamos como sepulcros escondê-los em nossa alma.

Aires tratou de guardá-los na forma de texto, como o fizeram Bentinho, Cubas e Quincas. Isso dá a Aires uma serenidade que se perpetuar  por todo o texto.

Ficam, então, para tr s o desconforto e a recusa da morte. Agora, ela surge mansa, menos amarga e irônica, apenas real. Aires prefere a distância do passado que para ele deve ser conservado nas marcas que deixa, nas “negruras do tempo”, que ajudam a montar o cenário sepulcral.

A realidade da morte bem presente, apesar de contida, está não são nesse espaço inicial, mas em cada personagem. Primeiro, os personagens enviuvados como Aires, a sua irmã Rita, Fidélia e seu pai.

Acompanhando esse estado civil, encontramos a solidão. Todos estão solitários, até o casal Aguiar. É, além de uma solidão existencial interior, uma ausência do outro.

Cada personagem quer, de certo modo, acabar com essa falta: Aires quer casar-se novamente, Fidélia casa-se com Tristão, o casal Aguiar quer manter Fidélia e Tristão próximos, enfim.

A faixa etária das personagens também nos informa algo, já nos dá índices fortes de que estamos diante de um romance de maturidade, e os personagens mais complexos se constroem via ações equilibradas, via gestos contidos.

Tudo parece remeter ao passado, do nome do livro à forma de diário até os diálogos que são, alguns deles, recordações. Rita, por exemplo, relata a Aires a história de amor de Fidélia e do finado marido, muito parecida com um romance de folhetim em que a morte surpreende o merecido *happy end* do herói romântico:

A felicidade foi grande mas curta. Um dia resolveram ir à Europa, e foram, até que se deu a morte inesperada do marido, em Lisboa, donde Fidélia fez transportar o corpo para aqui. Você lá a viu ao pé da sepultura; lá vai muitas vezes. Pois nem assim o pai, que também já é viúvo, nem assim quis receber a filha. Quando veio à Corte a primeira vez, Fidélia foi ter com ele, sozinha, depois com o tio; todas as tentativas foram inúteis. Nunca mais a viu nem lhe falou. Eu, mais ou menos, já contei isto a você; só não conhecia bem as particularidades da resistência na fazenda, mas aí está. Agora diga se ela é viúva que se case (ASSIS, 2000, p. 32).

Como o personagem mais jovem, é sobre Fidélia que está o olhar de todos os outros personagens. Seu próprio nome, questionado por Aires, é ícone que se opõe a tudo o que antes Machado denunciara em seus textos.

Essa Fidélia atrai Aires, que se deixa encantar pela sua beleza, mesmo que discretamente. Tornara-se assunto preferido de Aires, que acanhadamente reluta em dizer-se apaixonado pela viúva. Prefere, em eufemismo, dizer que tem “certa afeição de espírito por ela”. Teme que interpretem seu texto da forma que ele não queria.

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor (ASSIS, 2000, p. 35).

Em temas mais voltados para o universo privado de cada personagem, *Memorial de Aires* é muito bem sintetizado por Bosi.

A obra final de Machado, sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas (BOSI, 2007, p. 141)

Assim, o diário é o livro de cada dia ou a morte que “espreita”, vigilante, o ser humano. A forma de diário imprime ainda maior força à morte. Não há outro gênero mais apropriado. É que Machado optou escrever seu derradeiro romance, sem loucura, sem traição, sem pseudometáfisicas, apenas diário, visto que de cada dia se alimenta nossa morte.

Depois de todos os pontos apresentados, parece que a opção pelo individualismo — que pode já prenunciar uma atitude mais contemporânea, em que nossas realizações são o nosso objetivo maior, muito além das conquistas alheias, em um mundo que, mesmo depois de ter conhecido guerras de proporções mundiais, o extermínio em massa, a emancipação feminina, o crescimento acelerado de tecnologias, alimenta o mesmo egoísmo — é engenhosamente desenhada por Machado.

5. AS MEMÓRIAS PÓSTUMAS

O que dizer das *Memórias*? Já na introdução de nossa pesquisa evidenciamos que a primeira opção seria falar do lugar da morte. Não fazíamos idéia dos caminhos percorridos até então. Foi esse texto que nos fez lançar um olhar sobre essa temática e foi assim que para nós a morte adquiriu um novo sentido.

Logo no início, Brás Cubas é apresentado por Machado, e Brás Cubas apresenta a si mesmo: “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama ‘rabugens de pessimismo’. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos” (ASSIS, 2002, p. 12).

Entretanto, um pouco antes, dedica seu texto ao verme, àquele que primeiro lhe roera o cadáver. Essa mesma imagem seria mais tarde recuperada nos demais romances, sob outras formas evidentemente. Convém notar que, geralmente, quando se constrói uma dedicatória, é convencional dirigir-se a uma pessoa ou a pessoas que têm importância para aquele que escreve. Não é assim com Brás. Não que ele não tivesse família ou pessoas a quem pudesse dedicar seu texto (quem sabe realmente não tinha); é que sua preferência é o verme, coisa mínima, porém não insignificante.

Quem não se dispusesse a ler a obra e ficasse na dedicatória poderia até dizer que o texto é essencialmente “naturalista” ou evidentemente macabro. Nem uma coisa nem outra, um pouco das duas.

O tempo, metáfora preciosa para a entrada ao texto, resulta de um jogo de composição do autor. Ninguém está disposto a ver esse verme, mas todos sabem que ele está sempre preparado para corroer, assim como o tempo, pois essa é a sua função. Maia Neto (2005) afirma que: “Ao mostrar sua vida, Brás Cubas aponta a dimensão inexorável e impiedosa do tempo. Os personagens, amigos, amantes, instituições, ideais – tudo perece durante seu tempo de vida.”

De toda a crítica voltada para esse romance, é ponto comum a conclusão de que, estando morto, Brás pode falar com maior liberdade do mundo em que vivera.

Também é consensual que esse narrador que, a todo custo, busca chamar a atenção para si, seja pelo insólito de sua condição, seja pelas “estripulias” que vai promovendo texto afora, é o elemento-chave do livro. Sem dúvida, é o personagem mais escrachadamente cínico da literatura machadiana (sob diversa perspectiva, cínicos seriam também Aires, Bento, Palha etc.).

Brás é um narrador multifacetado, o que Schwarz define por “fisionomias”:

O leitor terá sentido que a cada proposição de nosso parágrafo a fisionomia de Brás é outra. O tipo que na primeira linha hesita quanto à melhor maneira de compor memórias não é o mesmo que em seguida promete, como se nada fosse, esclarecimentos sobre a própria morte (SCHWARZ, 1997, p. 21-22).

É com a finalidade de bem manejar o texto que Machado coloca seu Brás no túmulo de onde suscitam todas as afrontas com as quais o personagem está pronto a desafiar o seu mundo. Seu discurso falsamente elaborado tem valor retórico comparável às imagens que Rubião, mais adiante, utilizaria para escapar à inadequação de um mundo que não era o seu. Só que Brás Cubas, diferentemente de Rubião, faz parte e é uma digna representação da sociedade que estava narrando.

As antíteses destacam-se pela recorrência. A morte que vimos insana aqui está desnudada de qualquer mediação, nem ciúmes, nem incertezas, muito menos naturalmente assimilada; ela permite a Brás a fala infame.

Ao comentar o primeiro capítulo, Schwarz afirma que

Contar absurdos como se fossem verdade, desconsiderar o homem comum, sacrificar o eterno à novidade, desacatar a religião etc., são condutas ditas erradas, de que Brás faz praça enquanto tais. Como não julgar ainda que para desculpá-lo? Nem o leitor atrabiliário, simpático aos abusos da personagem, esquece a norma que está sendo desrespeitada (Schwarz, 1997, p. 23).

Portanto, sentindo-se expurgado de seus pecados em vida, sob as asas protetoras da morte, de quem também zomba, Brás estabelece um acordo com o leitor: aceite-me morto e eu te aceitarei leitor.

Eis a condição sem a qual não haveria texto. Por essa causa, parte da morte o seu relato e não de seu nascimento. A opção pela morte confirma o caminho, ou melhor, os caminhos pelos quais quer trilhar.

O início pelo óbito, a furtiva descrição de seu sepultamento, seu velório e sua morte, nessa disposição inversa, além da causa da morte, da visita de Virgília e do delírio, são trechos que muito nos interessam.

Como não iniciar seu texto pela morte se é essa lhe faz autor? O romance não fala de mistérios do além, ou do que se vê no outro mundo. Estando lá, Cubas quer o texto de cá. Nada nos apresenta da outra dimensão, pois como texto quem sabe ela só exista mesmo no texto. Não há como comprová-lo.

Se literatura é ficção e se a ficção é verossímil, pode ser aceita e compreendida. Entretanto se literatura é ficção e se a ficção é inverossímil, mas ainda assim possível, não poderia ser de igual maneira aceita e compreendida? A “forma livre” de Sterne e a composição luciânica são respostas possíveis.

Embora haja muito mais razões para desconfiar de Brás, sobretudo em suas primeiras páginas, a morte e o tempo são realidade em seu texto. A realidade e a possibilidade geradas pela morte e confirmadas pela ação do tempo podem ajudar-nos a compreender melhor as *Memórias*. A morte cria para Brás uma realidade e uma possibilidade de escrita que fazem dele um autor. E, conforme vimos, não foi ele o pioneiro nisso. Os gregos já se serviam desse recurso.

Se o texto de Brás, pelo seu sarcasmo e pela sua inadequação, faz dele um autor, é porque o leitor aceita entrar no jogo. O leitor aceita continuar lendo as *Memórias*, mesmo após a inverossimilhança do estado de Brás Cubas.

Estabelecido o pacto, as partes não podem recuar. Brás permanece narrando, confortável e seguramente, e o leitor se deixa iludir pelo tecido narrativo.

Por isso, o narrador transita seguro entre o verossímil e o inverossímil, transformando a morte em uma experiência de produção, contrariando a realidade da existência humana. Ester Abreu de Oliveira considera que “na verdade, a morte e o nascimento são uma incógnita. Do nascimento sabemos o que nos contam e sobre

a morte não há resposta, já que não pode ser uma experiência para nós mesmos” (OLIVEIRA, 1996, p. 146). Contrário a isso, Brás não só experimenta a morte, como também se incumbe de relatá-la.

Passa, então, aos ritos fúnebres para a sua morte. Primeiro o cemitério:

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 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: [...] (ASSIS, 2002, p. 15).

Brás descreve a si mesmo, enfatizando o dinheiro que deixara, os “onze amigos” que o levaram à sepultura e a chuva que foi transformada em alegoria no último discurso em sua homenagem. Além desses elementos, dá-nos a observação de que sua morte não havia sido tornada pública, talvez como quisesse ele.

A ironia com que se refere aos “onze amigos”, sobretudo aquele que discursara em sua homenagem, a quem havia deixado vinte apólices, começa a revelar que tipo de relações o protagonista havia estabelecido, em sua trajetória pessoal, com a sociedade.

Em seguida, fala do momento exato de sua morte, destacando aqueles que assistiram a tudo:

Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim – a filha... um lírio do vale – e... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se em saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas, É verdade, padeceu mais. Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, convulsa. Nem o meu óbito era coisa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia (ASSIS, 2002, p. 16).

Em outra cena de sua morte, mais uma vez a dor não é tão intensa. Primeiro é o discurso do amigo, não tão sincero, agora é a dor das mulheres presentes, não tão forte ao ponto de fazê-las histéricas diante de sua dor. Enfim, o mistério em torno da presença daquela senhora que repetira estupefata: “Morto! Morto!”.

E, por fim, a descrição de como a morte o arrebatara da vida:

A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se me planta, e pedra, e lodo e coisa nenhuma.

Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo. (ASSIS, 2002, p. 17).

Outra dúvida é projetada no leitor: a causa de sua morte. O narrador afirma que morreu de pneumonia, mas ele mesmo não aceita a explicação, quer dar a sua versão para o fato.

O discurso não é tão sincero, a dor não é tão sentida, a causa da morte não é tão evidente, enfim. Tudo isso faz crer que o narrador quer colocar-nos no terreno das dúvidas, em que aquilo que escreve não é tão verdadeiro.

A morte lhe permite contar as “causas secretas”, expor-nos as intenções verdadeiras de si mesmo e de seu mundo, se é que é possível crer nele. É assim que escreve, é esse o seu estilo.

Os cinco capítulos que seguem, antes de chegarmos ao delírio, colocam o leitor a par do que Cubas parece querer explicar: seu emplasto, sua origem, sua idéia fixa, a mulher que amara, enfim. Cada um deles tinha o seu significado, mas todos eles, de algum modo, não correspondem à verdade, nem sua invenção, nem suas raízes, nem suas idéias, nem seu amor. A sua melancolia pode ser que estivesse nessas “negativas” e não naquelas com as quais encerra sua obra de finado.

Acerca do emplasto, diz:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressa nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: “Emplasto Brás Cubas”. [...] Assim a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor da glória (ASSIS, 2002, p. 18).

A sua árvore genealógica fora montada pela “falsificação”, como ele mesmo afirma:

Era bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola neste 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, [...] (ASSIS, 2002, p. 19).

Ao falar de sua idéia fixa recorre à história, num esparrame de personagens e de situações vividas, desenrolando o que considera ser a sua filosofia, tudo para falar da mesma idéia fixa, de seu desejo, mais do que a invenção do emplasto, sua suposta cura para a humanidade. Seu desejo maior era certamente a glória, ver seu nome exaltado pela história, entre os mais elevados gênios.

Exatamente quando se põe a falar ao leitor, quando dá a entender que esse pode estar cansado de seu palavrório, querendo já entrar em sua história, que reduz à anedota, Brás fornece-nos uma pista para entendermos melhor a estruturação de seu texto:

Todavia importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos que apostolado (ASSIS, 2002, p. 20).

A morte o auxiliava a escrever o lentamente, sem a pressa da vida, porque o tempo é outro, e também sem uma forma acabada, daí admitir tantas formas e tantas variações. Na morte as lembranças que tinha diziam respeito à sua vida, à sua formação. Não nascera outro Brás depois da morte, um Brás melhor, mais afeiçoado às pessoas e ao mundo, mais consciente de suas debilidades e fraquezas. Não. Nasce apenas o “escritor”, o que morrera ainda permanece pulsante e inquieto. Suas idéias, seu perfil social, suas crenças e valores ficaram inalterados.

Lendo Schwarz temos a exata noção do que isso representa para o mundo ficcional de Brás Cubas:

Reatando com a prosa do Brás Cubas, vejamos que a sua forma reproduz implicações estruturais do quadro histórico acima. Faz parte da volubilidade, como a descrevemos, o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas. O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas, através do qual, no limite, destrata a *totalidade* das luzes contemporâneas, as quais subordina a um princípio contrário ao delas, que em conseqüência ficam privadas de credibilidade (SCHWARZ, 1997, p. 40).

Brás é fruto de seu tempo, é o resultado imediato de uma classe e não procura esconder nenhum de seus defeitos, expondo-os naturalmente ao leitor. Esse espírito burguês impregnado no caráter de Brás, em que ele fora criado e mimado, bem a gosto da sua família, é o que traz a sua volubilidade, conforme Schwarz (1997).

Também como artifício, a morte, como vimos em seus rituais, denuncia um comportamento social que Ariès divide em diacrônico e sincrônico. Artifício a chamamos pela maneira como o ser humano a manipula em suas experiências com o outro.

Mas é em sua experiência pessoal que Brás se vale dela para expor-se, sob sua proteção, ao mundo. É a morte que lhe permite a segunda entrada no mundo dos vivos, não a religiosidade, nem o misticismo, simplesmente a morte. Essa atitude se relaciona ao que José João Reis assinala:

[...] instaurou-se um estranhamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, acompanhado de um estranhamento nas relações das pessoas com o sagrado.

As mudanças no estilo de morrer refletiram e influenciaram mudanças no modo de pensar e sentir (REIS, 1997, p. 141).

No sexto capítulo, quando recebe a visita de Virgília, a misteriosa mulher de quem falara anteriormente, e, já no leito, recorda-se da aventura amorosa vivida por ambos, sente a morte por alguns instantes afastar-se de si e a isso considera “satânico”: “Virgília deu-me longas notícias de fora, narrando-as com graça, com um certo travo de má língua, que era o sal da palestra; eu, prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada” (ASSIS, 2002, p. 24).

Finalmente chegando ao capítulo do delírio, que muito nos importa em nossa análise, Machado dedica páginas misteriosas a esse fato. Como posteriormente o delírio também seria o limite entra a razão e a loucura — em Rubião e em Flora, anunciando a morte desses personagens — Brás o expõe rigorosamente, ponto por ponto, a partir de imagens preciosas.

De um barbeiro chinês, Brás sente-se transformado em livro, a *Summa Theologica* de Aquino. A metáfora é retomada na teoria das edições. A vida tal qual uma obra que não tem fim, transmutada em palavra imóvel. A vida que pode ser contada, que depende de uma história para ser vida, senão desvanece.

Depois, assumindo novamente a forma humana, é levado por um hipopótamo à origem dos séculos:

Como ia de olhos fechados, não via o caminho; lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito, abri os olhos e vi que o animal galopava numa planície branca de neve, [...] (ASSIS, 2002, p. 26).

Todo o ambiente parece lembrar a morte, inclusive no quinto parágrafo que sucede a esse, quando, já parado o animal que o transportava, Brás relata que “O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro: dissera-se que a vida das coisas ficara estúpida diante do homem” (ASSIS, 2002, p. 27).

O silêncio, então, é cortado pela presença da Natureza ou Pandora. Esta, dizendo-se mãe e inimiga, apresenta-se a Brás. Trava-se assim um diálogo curioso que, com relevos de assombro mordaz e contemplação, tenta explicar a vida e a morte, a alegria e a dor, a existência e seu trágico fim.

Vejamos alguns segmentos:

— Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e, se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. [...]

— Entendeste-me? — disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.

— Não — respondi —, nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem apalpar. [...]

— 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 volupuosidade do nada (ASSIS, 2002, p. 28-29).

Não há sequer outro momento de sua narrativa que mostre tão severamente o quanto Brás treme diante de outro ser. Não importa que aqui se trate de seu delírio, ou da aproximação de uma loucura, mas Pandora o assusta enormemente.

Podemos até supor que, depois de tal experiência, algumas coisas mudaram para Brás. Uma mudança aparente, é claro, e passageira, pois o que encontramos a seguir é o mesmo Brás.

Já fazendo troça de Pandora, bem a seu modo, Brás, após ver diante de si o “desfilar dos séculos”, numa atitude nervosa e insana põe-se a sorrir:

A contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir — de um riso descompassado e idiota.

— Tens razão — disse eu —, a coisa é divertida e vale a pena, talvez monótona, mas vale a pena. Quando já amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me (ASSIS, 2002, p. 31).

A visão ininterrupta dos séculos, como remetendo a um momento em que no leito de morte o jacente vê passar diante de si toda a sua vida, dá a Brás por um momento o gosto da eternidade. Refere-se a Jó, o personagem bíblico que primeiro teve a sua história escrita, marcada por calamidades que lhe custaram a vida de seus filhos, suas riquezas e sua glória.

Diante do quadro que a ele se apresentara, Brás anseia por ver o último dos séculos, que lhe daria a decifração da eternidade. Em nenhum momento Brás faz referência a um deus ou a um ser de superioridade divina, a não ser Pandora.

Mesmo em seu velório e em seu sepultamento não há rezas, nem presença de figura religiosa. Sua morte é cética como sua vida. Ao invés do espetáculo que faz-nos lembrar as *artes moriendi*, o que temos é delírio no qual o mito tem o homem em suas mãos. Não há anjos nem demônios, não há balança que lhe pese os pecados da vida, não há Jesus, Maria, enfim, não há divindade.

As “divindades” talvez sejam outras: o tempo, a memória, a vida, a morte, a razão, a loucura. Tudo isso desfila diante do narrador que em presença de Virgília os experimenta a todos.

Entre burguês e aristocrata, entre homem brilhante e sexagenário frustrado, entre menino prodigioso e moleque deveras mimado, Brás, herdeiro de uma sociedade dividida entre o novo e a tradição, hipocritamente alicerçada sobre valores nos quais não acreditava, transforma sua morte em texto.

A imobilidade do livro é a mesma do túmulo. Seja como engano, seja como verdade, importa é que a literatura o fizera galgar o que para ele é anedota. Como que para fugir da crueza de sua condição, cria uma realidade mais sua do que de qualquer

outra pessoa: seu texto. Através dele, com um riso sarcástico na face, zomba da existência, do mundo e da própria morte.

A sua forma de dizer está, portanto, carregada de pessimismo, mesmo sob o disfarce da “galhofa”. Não pôde curar a hipocondria do mundo, nem mesmo a sua, carregara para a eternidade somente a fórmula:

Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do Céu. O caso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos (ASSIS, 2002, p. 241).

Quem sabe tudo não se resume mesmo em delírio, por meio do qual a vida de fato começa a ser entendida. No delírio, o que tanto assusta Brás é ver-se minúsculo diante da existência. Nas mãos de Machado, isso parece querer ridicularizar a ciência, a cultura, os valores com os quais convivia: o orgulho de uma sociedade que proclamava avanço e desenvolvimento, enquanto ainda não conseguia libertar-se do espírito escravista; uma classe que não se deixa padecer pela morte de tantas “donas Plácidas” que enfurnadas na periferia da vida, servem eternamente a seus senhores.

Para Brás, sua maior negativa foi não transmitir ao filho a miséria de uma existência pobre de significados reais. Essa negativa poderia ter sido também o seu maior desejo. E, ainda assim, em seu “humor infame”, Brás acredita ter deixado a vida com um saldo pequeno, a bem da verdade, mas um saldo que fazia, ao fim de tudo, dele um homem superior aos demais. Não era o fato de simplesmente não ter filhos, mas a consciência do valor dessa condição.

Toda a crítica está correta. A morte é arranjo, é texto, é princípio que nos faz querer participar do banquete servido por Cubas. A morte é causa e forma, é ilusão e realidade. É ela que, como musa, convida o homem à tragédia, à comédia, ao amor e ao ódio, à sátira e à poesia. É ela que faz de Brás um personagem singular — brincalhão, volúvel, classista, irônico. Morto, mas não mórbido.

6. CONCLUSÃO

Se Machado tivesse, como Brás, por loucura ou por deslumbramento, a oportunidade de ver passar diante de si toda a história humana, com certeza não estranharia o mundo como o temos hoje, depois de Freud, Sartre, Nietzsche, depois de Kafka, Drummond, Borges, Cabral. Não seria para ele estranho ver-nos, em pleno século XXI, ainda nos deixarmos sucumbir pelas mesmas angústias e pelas mesmas paixões que tão perfeitamente arrebataram seus personagens.

A morte, que nos parecia ser matéria simples, mostrou-se complexamente transformada pelos tentáculos da história. Diacronia e sincronia reunidas em um tema que, na fonte da cultura ocidental, revelou-se singularmente múltiplo, pelas tantas mortes que vimos em uma única morte, pelas várias atitudes do homem em torno dela, pelas manifestações artísticas — em especial, as literárias — que a representaram em séculos de história.

Então chegamos a uma questão: por que Machado escolhe, na grande virada de sua poética, valer-se dela? Em uma sociedade que se aproximava de dar novo sentido à morte, Machado a toma por um de seus temas, submerso e incluso, como alegoria, não só em seus romances, mas também em outros gêneros que de forma tão abundante estava a produzir.

Muitos responderam a essa pergunta com os mais variados argumentos críticos: biografismo, paródia, técnica, arranjo, cinismo, niilismo, pessimismo. Da morte na história e de suas expressões, fomos à morte em Brás Cubas, e, Bentinho, em Quincas e Rubião, em Flora e Aires, personagens que, ora como narradores, protagonistas ou meros personagens e/ou narradores.

Um trecho de Roberto Schwarz capta bem o espírito com que Machado, falsamente acusado de ocupar-se somente de questões universais, traz a morte, não só com a universalidade que essa pressupõe, mas também como princípio com o qual lê sua realidade:

A inspiração materialista de nosso trabalho não terá escapado ao leitor. o caminho que tomamos entretanto via na direção contrária do habitual. Ao invés do artista aprisionado em constrangimentos sociais, a que não pode fugir, mostramos o seu esforço metódico e inteligente para captá-los,

chegar-se a eles, lhes perceber a implicação e os assimilar como condicionantes da escrita, à qual conferem ossatura e peso reais. A prosa disciplinada pela história contemporânea é o ponto de chegada do grande escritor, e não o ponto de partida, este sempre desfibrado, na sociedade moderna, pela contingência e o isolamento do indivíduo (SCHWARZ, 1997, p. 225).

Assim, do escritor que vai das Memórias ao Memorial, que presenteia a literatura brasileira com Brás Cubas e com Aires, muitas modificações podem ter ocorrido. Não era o mesmo o texto, não era o mesmo Machado. Do primeiro, destaquem-se a algazarra, o movimento, a iconoclastia, a ironia explícita; do segundo, ressaltem-se a contenção, o silêncio, a aparência, a ironia sutilíssima.

A morte empresta a ambos suas armas, as possibilidades que através dela podem ser criadas, o tempo acrônico, o riso escarninho da vida, a composição de histórias que eternizem o sujeito.

Talvez essa sim tenha sido a maior ilusão de Machado, que é a ilusão da modernidade: o sujeito, No entanto, uma certeza resta, além da que Virgília esclarece a Brás: “Morrer! Todos nós havemos de morrer, basta estarmos vivos” (ASSIS, 2002, p. 24): sobrevivem os loucos e os sãos, os vilões e os heróis, os hipócritas e os sinceros, os fracos e os fortes nas histórias que a humanidade criou e naquelas que ainda há de criar.

7. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. A questão da biblioteca em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **À roda de Machado de Assis**: ficção, crônica e crítica. Chapecó: Argos, 2006, p. 129-154.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick Editora, [19--].

_____. **Esau e Jacó**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Memorial de Aires**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Ediouro, [20--?].

BACHELARD, Gaston. A dialética do exterior e do interior. In: _____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1993, cap. IX, p. 215-233.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome** — Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

BARRETO FILHO. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Agir, 1947.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLUM, Claude. A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI): aspectos do problema. In: BRAET, Herman e VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 271-296

BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. **Teresa**: revista de literatura brasileira [6 | 7]. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 279-317.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A travessia da escrita machadiana. **Literatura Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 187-193, 1. sem. 2000.

CAIRNS, Earle E. **O cristianismo através dos séculos**: uma história da Igreja Cristã. Trad. Israel Belo de Azevedo. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 1995.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 15-32.

CARDOSO, Wilton. **Tempo e memória em Machado de Assis**. Belo Horizonte: 1958.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. F. B. Alienação e solidão: caminho existencial. In: _____ (org.). **Vida e morte: ensaios fenomenológicos**. São Paulo: Editora C. I., 1988. cap. II, p. 39-54.

FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. Porto: Edição da Autora, 2006. Disponível em: < <http://repositorio.up.pt/aberto/bitstream/10216/13043/2/tesemestmorte000069331.pdf> >. Acesso em: 20 ago. 2009.

FIGUEIREDO, Roseana Nunes Baracat de Souza. A crítica social em Memórias póstumas de Brás Cubas. **Literatura Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 183-186, 1. sem. 2000.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Brás Cubas* e a textualização do leitor. In: _____. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004, cap. 6, p. 175-193.

_____. *Quincas Borba* e o leitor dissimulado. In: _____. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004, cap. 7, p. 195-214.

_____. *Dom Casmurro* e o leitor lacunar. In: _____. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004, cap. 8, p. 215-238.

_____. *Esaú e Jacó* e o leitor como duplo. In: _____. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004, cap. 9, p. 239-266.

_____. *Memorial de Aires* e o leitor de papel. In: _____. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19.** São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004, cap. 10, p. 267-289.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia machadiana: 1959-2003.* São Paulo: Edusp, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. *Vozes da narração em Esaú e Jacó.* In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica.** Chapecó: Argos, 2006, p. 249-269.

MAFFESOLI, Michel. A união cósmica. In: _____. **A sombra de Dionísio.** Rio de Janeiro: Graal, 1985. cap. 2, p. 63-106.

MAIA NETO, José R. Machado de Assis: ceticismo e literatura. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). **Literatura e ceticismo.** São Paulo: Annablume, 2005. Disponível em: < <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo100.htm> >. Acesso em: 20 nov. 2007.

MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. **Teresa: revista de literatura brasileira** [6 | 7]. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 409-417.

_____. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis.** São Paulo: Ática, 1982, p. 357-363

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira – I.** 3. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

MURICY, Kátia. **A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo.** São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia.** Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

NUNES, Benedito. Experiências do tempo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 131-140.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. **O mito de Don Juan: sua relação com Eros e Thanatos.** Vitória: Edufes, 1996.

PASSOS, Giberto Pinheiro. **A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: ANNABLUME, 1996.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil: império.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 95-142.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Metáfora, o espelho de Machado de Assis**. 2. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979, cap. 1, p. 1-27.

ROUANET, Sergio Paulo. A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. **Teresa**: revista de literatura brasileira [6 | 7]. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 318-338.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SILVA, André Luiz Barros da. Um narrar a menos: o conselheiro no *Memorial de Aires*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica**. Chapecó: Argos, 2006, p. 271-300.

SPRANDEL, Rolf. A velhice e o medo da morte de acordo coma exegese bíblica da Alta Idade Média. In: BRAET, Herman e VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 107-115.

TOPA, Francisco. **Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos**. Porto: Edição do autor, 1999.

WILLIAMS, Gerhild Scholz. A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman e VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 131-145.