



UnB – Universidade de Brasília
IL – Instituto de Letras
TEL – Departamento de teoria literária e literaturas
Monografia em Literatura

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO
14/0077375

Tanatografia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Eneida*: arquitetônica prosaística e delírios catabáticos em Machado de Assis e Virgílio.

Brasília - DF

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO
14/0077375

Tanatografia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Eneida*: arquitetura prosaística e delírios catabáticos em Machado de Assis e Virgílio.

Monografia apresentada ao departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito final para a obtenção do grau de licenciatura em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior.

Brasília – 2017

Resumo

Nosso trabalho analisa *Memórias póstuma de Brás Cubas* e a *Eneida* em perspectiva tanatográfica. Esta abordagem, no campo da Literatura Comparada parte de Machado de Assis para chegar em Virgílio. A *arquitetônica prosaística, espécie de poética de delírios catabáticos*, considera, prioritariamente, a condição de defunto autor do narrador machadiano e a reinvenção épica na cultura romana – a partir da cultura grega. A partir desse reconhecimento nodal para nossa análise, recuperamos a realação entre o gênero épico e o romance para traçarmos as principais contribuições do escritor brasileiro a essas escritas de morte – tanatografias. O conceito de tanatografia (SILVA JUNIOR, 2009), desdobrado do conceito de “Decomposição biográfica” (2008) é articulado em conjunto com as teorias da catábase, de Eudoro de Sousa (2013) e a arquitetura da prosa (BAKHTIN, 2011; 1927), serão os pilares da aproximação entre tempos e obras tão distintas.

Palavras-chave

Machado de Assis; Tanatografia; Virgílio; Catábase.

Sumário

Introdução.....	p. 01
Capítulo 01: Por uma arquitetura de morte.....	p.03
Capítulo 02: Por um estudo da tanatografia.....	p. 13
Capítulo 03: Por um trajeto catabático na <i>Eneida</i> de Virgílio.....	p. 22
Capítulo 04: Por um delírio catabático nas <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>.....	p. 26
Considerações finais.....	p. 34
Referências.....	p. 35

Introdução

O tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto.
(Machado de Assis – *Esau e Jacó*).

A proposta deste trabalho monográfico é a aproximação entre a prosa e a épica. Mais especificamente um estudo comparativo do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em diálogo com épicos antigos, com ênfase na *Eneida* de Virgílio. De forma original e inovadora, Machado de Assis escreveu o romance do defunto autor e se tornou o ponto fulcral para a construção do conceito de tanatografia (SILVA JUNIOR, 2009). Conceito a ser trabalhado por nós em “escritas de morte” e decomposições biográficas (SILVA JUNIOR, 2008).

A íntima relação denunciada por essa perspectiva, entre escrita e finitude, arquitetada pelo narrador Brás Cubas, será nosso ponto de partida para entendermos a revolução literária promovida por Machado na história desses textos que desenvolveram tal relação tanatográfica e sua eficiente assimilação de outras culturas. Assimilação romana, representada aqui por Virgílio – que o elevou ao patamar em que seu nome hoje se encontra e assimilação do Ocidente, na pena machadiana.

Para isto, utilizaremos três conceitos basilares em nossos capítulos: a catábase, descida aos infernos (SOUSA, 2013), que se trata de viagens epifânicas; a arquetônica (BAKHTIN, 2011), termo referente à estrutura temporal e espacial da construção reconhecidamente lúdica de uma obra literária; e a tanatografia, já comentada acima.

Em nosso primeiro capítulo buscaremos um acordo com relação à arquetônica e representação do além. Nosso interesse será o reconhecimento de uma construção literária que seja recorrente em todo episódio literário que tenha relação ou apresente uma ocorrência do trespasse. Para isso, traremos reflexões de filósofos, psiquiatras e outros estudiosos do assunto para confrontá-los. No campo do literário, *A Teogonia* de Hesíodo, por tratar da origem dos tempos, será nossa imagem primeira para essa compreensão.

Adiante, no segundo capítulo, focaremos nas ocorrências de morte na história da literatura propriamente, sempre retomando as considerações feitas no capítulo anterior. Os estudos de Silva Junior serão nosso ponto de partida para o reconhecimento das várias possibilidades que uma obra tanatográfica possa desenvolver e, posteriormente, restringiremos o experimento tanatográfico sob a ótica de Brás Cubas. Com isso,

poderemos pontuar as diferenças entre o texto que escreve a morte e a morte que escreve o texto.

Nosso terceiro capítulo continua a segunda parte da monografia, mas se constitui de análises das obras. Retomaremos as recorrências fúnebres pontuadas nos capítulos anteriores para analisar principalmente o capítulo VI, em que ocorre a viagem infernal de Enéias, ou seja, sua catábase. A partir desta leitura introduziremos ao leitor o quarto e último capítulo, a respeito das *Memórias Póstumas*.

O entendimento de arquiteônica, catábase e tanatografia serão fulcrais para vermos nossa leituras da narrativa do defunto autor, pois, conforme já grifamos, partiremos do reconhecimento de que na escrita de Brás Cubas, por sua condição de defunto autor, o trespasse não surge apenas como tema, mas sim como lógica de composição.

A catábase, a tanatografia e a arquiteônica, portanto, serão pensadas juntas para embasarmos nossa leitura e as análises que nos ajudarão a ver a influencia da ambiência brasubiana sobre sua própria escrita.

Capítulo 01 – **Por uma arquitetônica de morte.**

Morte é travessia. Trata-se da ida ao *país desconhecido* instaurado por Hamlet e estilizado por Brás Cubas. Nossa proposta se constitui na busca de um entendimento a respeito da representação desse país alheio. Pensamos aqui na existência de um espaço pós-vida, por meio do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A condição do defunto autor, narrador do romance, de ter a campa como outro berço, auxilia na formulação da indagação que impulsionará o desenvolvimento deste estudo: se morrer equivale a nascer, o que faz de Brás Cubas um defunto autor?

Embora tal questão parta do romance machadiano, neste capítulo traremos outras leituras para que possamos grifar os mais recorrentes aspectos desse processo de representação artística da morte, tão bem moldado no romance machadiano. A *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, será uma das nossas leituras para construir teses especulativas a respeito do submundo e sua *archaica longeva*. Isso permitirá posteriores reflexões sobre os elementos dialógicos que reverberam na inusitada condição do narrador machadiano.

Essa preocupação com a estilização do romance escrito pelo defunto autor surge como o ponto de partida para pensarmos nas tanatografias analisadas nesta pesquisa. Para que possamos elucidar as conexões necessárias na construção deste trabalho, selecionamos dois *conceitos-chave* que ajudarão a meditar sobre essa preocupação romanesca: a ideia bakhtiniana de arquitetônica, exposta principalmente no livro *Estética da criação verbal* (1979); e o conceito de catábase, reformulado pelo mestre Eudoro de Sousa em seu livro homônimo.

A primeira noção adotada por nós, intitulada de arquitetônica, refere-se à relação entre “material, forma e conteúdo” (TODOROV, p. XVII) da obra literária. Esse termo constitui tudo aquilo que “determina a escolha da forma composicional” (BAKHTIN, 1998, p. 25) do romance. Nesse sentido, pensar a respeito da arquitetônica de uma obra literária equivaleria a refletir sobre a relação entre seu conteúdo, seu estilo e outras estruturas internas que dão coerência ao todo.

Quando formulou esse conceito, Bakhtin se referia, como explicita Batista Campos, a “um centro verdadeiramente concreto, espacial e temporal” (2012, p. 253). Trata-se, portanto, de uma palavra autoconsciente que proporciona reflexões a respeito de aspectos espaciais e temporais de um texto literário, ou seja, invoca questões que dizem respeito ao desencadear da narrativa e aos espaços em que ela ocorre.

Haveremos de pensar, naturalmente, que essa ideia sugere a existência de uma lógica de composição que atrele o conteúdo, a forma e o material. No instante em que o resgatamos como instrumento de compreensão, com o objetivo de entender a representação do trespasse na literatura, surge a necessidade de falarmos sobre aspectos temporais e espaciais da composição textual que façam menção à morte, ao espaço sepulcral, ou simplesmente ao país alheio “nimamente explicado” (MACHADO, 2010).

Nosso segundo conceito, a catábase, permitirá que desenvolvamos nossas questões a respeito do tema a ser desenvolvido neste trabalho. Trata-se, conforme grifado por Eudoro de Sousa, de “um mito, quer dizer, história *sui generis*, que se contava ‘acerca dos deuses, semideuses, heróis e dos que habitam o Hades’(Platão)”(2013, p. 43). Torna-se necessária uma atenção maior à composição dessas histórias para que seja possível alcançar a compreensão proposta a respeito da arquitetônica mortuária que caracteriza esses mitos. Posteriormente avaliaremos essa substância em textos tanatográficos que não se restringem à definição de Sousa, mas que mantêm estritas relações entre escrita e trespasse. Seguindo as palavras de Eudoro de Sousa, vemos na ambiência dessas histórias uma transposição do último horizonte da vida “que todo poeta, que todo artista de Gênio alguma vez ultrapassou (...); que toda a poesia, que toda a arte, nos traz mensagens dos infernos – lá onde as coisas têm a origem primeira e o termo final” (1973, p. 179).

Nesse sentido legitimamos a premissa que abre este texto, pois o passamento surge como travessia. Estudar a ambiência de suas representações pós-vida exige a consciência de que este lugar se caracteriza como um espaço que transcende as lógicas do mundo material em que vivemos. Seleccionamos a catábase para meditar sobre a arquitetônica fúnebre porque ela pode ser pensada como uma *descida aos infernos* e, por conseguinte, enriquece nossa discussão especulativa a respeito do além e do espaço que o constitui. Partindo disso, esse país dos mortos, visitado por Ulisses, Enéias e tantos outros, surge como o lugar *onde as coisas têm origem primeira e o termo final*.

Para determinar a arquitetônica desses textos fúnebres, seleccionamos a reflexão de Eudoro de Sousa que medita sobre o lugar catabático pela sua capacidade de ultrapassar a finitude da vida. Neste trabalho, apropriamo-nos desse mesmo tratamento para pensar os textos tanatográficos, ou seja, partiremos do entendimento de que para que haja uma representação literária do trespasse devemos verificar a existência de elementos que confrontem a lógica e as convenções que compõem o terreno do mundo material.

Cabe a nós, a partir dessa consideração, seleccionarmos uma pequena lista bibliográfica que sirva de apoio para que possamos encontrar os traços recorrentes dessa espécie de arquitetônica que transcende a existência. Embora a *archaica* seja imensa,

escolheremos algumas metonímias pensamentais. A exemplo de textos pioneiros como o *Épico de Gilgamesh* ou mesmo *A descida de Inanna ao Mundo Inferior* percebemos que desde os tempos mais remotos a morte figurou em representações literárias, ou mesmo religiosas.

As noções de tempo e espaços que adotamos em vida, recorrentemente, são dispensadas quando se pensa em uma narrativa catabática. Para além de nossa alçada, o texto literário, muitos são os nomes que estudam a morte e que reconhecem essa teoria em suas respectivas áreas. Na bioantropologia, por exemplo, Edgar Morin defende a condição de autodestruição do corpo vivo, conforme mostraremos em nosso último capítulo. Na tanatologia, temos que “quando você deixa o corpo físico, passa para uma existência na qual o tempo simplesmente não existe” (KUBLER-ROSS, 1991, p. 16). Enfim, são vários os ramos que estudam e que reconhecem o tratamento diferente que o tempo costuma receber quando se trata de estudos fúnebres. Nós, estudiosos de literatura, temos a tarefa de analisar essas tendências em suas várias representações.

Cada escritor que compõe uma narrativa catabática reinventa, à sua maneira, essas imagens poéticas. Um momento que certamente se tornou fulcral na história dessa literatura tanatográfica foram os anos da publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1880-1881. Machado de Assis soube levar essa proposta poética a um patamar nunca antes alcançado, concedeu a um ser já metamorfoseado pelo *outro mundo* a autoridade de falar sobre a nossa realidade material. Após sua viagem “à origem dos séculos” (ASSIS, p. 34, 2010), o narrador atinge uma atmosfera totalmente alheia àquela em que se encontrava, condição esta que irá refletir em sua narrativa e na própria estrutura do romance.

A ausência dos fenômenos terrestres, a ser instalada ao deixarmos o corpo físico, surge na narrativa das memórias, ensaiada principalmente no capítulo VII, intitulado de “O delírio”, e estilizada em todo o romance. Ao pedir a Pandora que o devore, Brás Cubas é lançado a uma nova trajetória, em que ele vê – e estiliza romanescamente – todos os séculos que passam, “velozes e turbulentos” (ASSIS, p. 40, 2010). Neste instante final de seu delírio, o narrador é levado finalmente à simultaneidade caótica e atemporal do nada, pois, apenas nesse ato de compelir o recém-defunto à confusa viagem pelos séculos, que reconhecemos a presença jocosa do tempo, “que é o ministro da morte” (p. 31, 2010).

Entre os diversos exemplos que poderíamos citar nenhum se torna tão necessário para este trabalho quanto o processo do já mencionado capítulo VII das *Memórias Póstumas*, o delírio. Delirium advém do termo em latim “delirare”, que significa “estar

fora da linha”. Em sentido mais restrito, o delírio pode se referir atualmente à confusão, loucura, ou abandono da razão.

Essa travessia, promovida pelos processos citados acima, recebe um lugar de privilégio na arte, pois cultiva os mais diferentes tratamentos em suas construções literárias. As várias possibilidades desse momento se aproximam, contudo, na finalidade de transformar o vivo no falecido, realizar a metamorfose. Partindo do princípio da morte, o delírio obriga o ser de carne e osso a lidar com uma atmosfera que em muito se distancia daquela em que ele habita.

O delírio de Brás Cubas se estende por toda uma narrativa. O finado se deixa dominar por um hipopótamo, faz viagens épicas pelo transcorrer dos séculos, atravessa nevoeiros, e, finalmente, se depara com Pandora – a *Natureza*. O defunto autor, então, expressa sua reação diante da visão da figura incompreensível e selvática de Pandora: “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 palpar”. (2010, p. 37).

Conforme sugerido pelo título do capítulo, o defunto autor narra o delírio que o introduziu em uma outra realidade, interpretada por nós como um espaço pré-sepulcro, pois é delírio de vivo, mas profundamente tanatográfico, pois é delírio de quem morre. Trata-se de um ritual de iniciação à morte e à escrita sepulcral. Além disso, esse processo, o trespasse deste mundo ao outro, comumente surge como um processo vagaroso, distante do trespasse súbito e sem avisos.

Em seu livro *História da morte no ocidente*, Philippe Ariès, ao comentar sobre o modo como morriam alguns cavaleiros de romances medievais, cita que os homens destinados a morrer eram advertidos, pois “não se morre sem ter tido tempo de saber que vai morrer” (2003, p. 27), ou seja, havia um procedimento de iniciação ao trespasse. Esse processo acompanha o defunto em seus últimos momentos e surge em textos literários por meio de várias imagens poéticas. Podemos nos deparar, entre essas várias imagens, com epifanias, carnavalizações, ápices de loucura etc. Assim a morte é vista por uma *heterogeneidade de abordagens* (MOTA, 2014). Essa heterogeneidade, no lugar privilegiado que chamamos de arte, também nos aproxima de algumas reflexões elaboradas por Michel de Montaigne em seus ensaios, mais especificamente a ideia de “*Que filosofar é aprender a morrer*” (2010).

O efeito de contemplação provocado em Brás Cubas pela imagem de Pandora o faz cogitar estar sonhando ou enlouquecido. A contemplação seria, portanto, um possível resultado das imagens poéticas sepulcrais mencionadas anteriormente. Montaigne

estrutura essa comparação da seguinte forma: “o estudo e a contemplação retiram nossa alma de nós e a ocupam separada do corpo, o que constitui certo aprendizado da morte e tem semelhança com ela” (2010, p. 60).

Trouxemos essa afirmação para adicioná-la aos nossos testemunhos que comprovam as teorias a respeito do que constitui uma arquitetônica mortuária. Se contemplar significa retirar nossa alma de nós, mantendo-a separada do corpo, sua atmosfera vai ao encontro do pensamento que expusemos a respeito do papel do delírio neste processo de iniciação à finitude. Como se vê, contemplar e delirar se aproximam semanticamente, pois equivalem, neste contexto, a “estar fora da linha”.

Torna-se visível quão vastas são as possibilidades de representação desta construção artística da travessia da vida à morte, considerada por nós uma iniciação ao além. Os instrumentos, no entanto, costumam se relacionar especialmente a aspectos temporais e espaciais, daí a escolha do termo elaborado por Bakhtin para compreendermos o andamento da composição desse processo artístico. A arquitetônica do impossível necessita confrontar a lógica predominante no mundo material em que convivemos. Na literatura, ela pode surgir mascarada de várias formas. Nomes da história da literatura como Homero, Virgílio, Machado e Dostoiévski trazem em suas obras algumas dessas manobras para alcançar uma representação do além. Delírios, catábases, carnavalizações e epifanias são alguns artifícios textuais que podemos encontrar nessas escritas tanatográficas.

Talvez a tendência mais importante que devemos reconhecer nestas representações seja sua capacidade de lidar com razões seminais que, por meio da negação à vida material, constroem originalidades primeiras, mundos novos, tanatografias. Essas variações mortuárias enumeradas auxiliam na busca pelo entendimento a respeito do que deveras constitui a construção literária que circunda a existência dos defuntos personagens e escritores.

Esse fenômeno se constrói de acordo com a proposta literária do autor que o realiza. Há de se encontrar arquitetônicas que levam essas tendências aos mais variados patamares, conforme mostraremos no próximo capítulo. Para a reflexão deste capítulo, selecionamos a representação mais radical de características de personagens que transitam em mundos pós-sepulcro.

Pensando nestes *mundos, países estrangeiros*, concentramos nossa atenção não mais ao processo de iniciação à morte, mas à própria representação catabática do outro lado. Refletir sobre esse processo de iniciação foi necessário devido à característica pedagógica deste instante final da vida dos personagens. Constituídas de uma certa

Paidéia da finitude, essas introduções ao trespasse serão nosso ponto de partida para pensarmos efetivamente na arquitetônica estabelecida após o sepulcro.

Agora passamos a direcionar a uma investigação a respeito dos indícios que caracterizam essa representação catabática. Para que isso se efetive, costuma-se dar um tratamento inédito à noção temporal que temos em vida. A decisão de Brás Cubas, por exemplo, de iniciar a narrativa de suas memórias pelo fim pode ser pensada como um primeiro indício que denuncia sua condição inusitada de defunto autor. Em artigo a respeito da presença do eterno na obra do autor das *Memórias Póstumas*, K. David Jackson diz que “Machado soube procurar e ler o eterno, encontrando originalidade na herança comum que relaciona o passado ao futuro, sentindo a necessidade de descobrir “a filiação dos tempos” (2009, p. 65). Assim, podemos entender ter sido o artifício utilizado por Machado para a representatividade da eternidade semelhante ao ingrediente principal das viagens catabáticas, um olhar ao passado que culmina em uma revelação do futuro. A perspectiva que reconhece o tempo em sua linearidade, portanto, torna-se dispensável após o passamento.

Alcançamos, com isso, a compreensão de que a ausência de *fenômenos terrestres* indicia que estamos diante de uma arquitetônica de morte. Em diálogo com Kubler-Ross, psiquiatra e estudiosa citada anteriormente, Marcus Mota diz que “o tempo é uma realidade limitada sobre o instante e suspensa entre dois *nadas*” (2014, p. 25). Os *dois nada*s mencionados se referem, respectivamente, ao mistério genesíaco que precede nossa existência e ao mistério escatológico que a sucede. Estaríamos, portanto, vivendo *in media res* uma história cujo início e fim são desconhecidos, *dois nada*s que circundam nossas vidas. Viver, desta forma, seria uma ação conjunta, pois equivaleria a “conviver com a dupla negação do caos inicial e do caos final” (Souza, 2006, p. 113).

Esse pensamento resulta na inevitável consideração de que “só o tempo é nosso” (Sêneca, 2002, p. 153), pois, se afrontarmos as barreiras que limitam nossa existência, alcançaríamos esses *nadas* grifados por Mota e Souza, caracterizados pela isenção das noções temporais adotadas pelos que vivem. Para isso, as representações discursivas do trespasse reconstroem ludicamente nossas noções temporais e moldam terrenos transcendentais.

Em uma tentativa de encontrar a imagem que consiga representar a arquitetônica mortuária, assunto da discussão deste trabalho, selecionamos a *Teogonia*, poema do séc. VIII a.c., escrito por Hesíodo. Como sugere o título, o poema se trata do surgimento dos deuses, conseqüentemente envolve também o surgimento do mundo que conhecemos. Essa característica da obra de Hesíodo, de construir uma história primeva, faz com que

sua leitura neste trabalho seja indispensável, pois relata a representação do nada genésico que precede nossa existência. Dessa forma, a narrativa comporta imagens arquitetônicas mencionadas ao decorrer do nosso texto:

Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.
Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas.
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do coito com Céu: Oceano de fundos remoinho
e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto
e Teia e Réia e Têmis e Memória
e Febe de áurea coroa e Tetis amorosa.
E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai
(1995, pág. 113)

Por meio da união entre Terra e Céu – Gaia e Urano – surge o “mais terrível” de seus filhos, Crono. Depois que Urano, guiado pelo receio do futuro e do poder de seus filhos, decide confiná-los na “cova da terra”, Gaia, que “por dentro gemia” de dor, pediu que os filhos punissem o pai, obtendo a resposta de apenas um deles, Crono “Mãe, isto eu prometo e cumprirei / a obra, porque nefando não me importa o nosso / pai, pois ele tramou antes obras indignas” (1995, pág. 115).

Depois que Crono realiza sua promessa, atacando o próprio pai, dois fatos se sucedem que são de grande importância para o desenvolvimento de nosso trabalho: terra e Céu se separam e Crono se torna o novo regente do mundo. Essa imagem, da separação dos dois primeiros e da ascensão do terceiro, fundamental para compreendermos a origem do mundo, nos remete a uma arquitetônica do que poderíamos chamar de começos primeiros. A separação entre céus e terra possibilitou a ascensão do filho vingador. O motivo pelo qual esse movimento de ruptura se tornou indispensável para a regência de Crono está ligado à própria condição de reconhecimento do tempo, conforme mostraremos mais à frente.

A questão do tempo na morte está diretamente associada a esses episódios. Conforme já elucidado acima, a noção temporal que temos se apresenta como uma forte referência *terrestre*, e serve de contraponto para entendermos de que forma o lugar pós-sepulcral funciona. Quando invocamos um poema sobre a “origem dos deuses” para falarmos a respeito desse lugar de nadificação, almejamos conciliar essa leitura com uma importante premissa brasubiana que está implícita em todo pensamento construído nesta pesquisa, a de que a campa a de se tornar outro berço. Isso porque, no ciclo da vida, o ponto de chegada se torna permanentemente o ponto de partida.

Ao recuperarmos o pensamento elaborado por Mota a respeito dos “dois nadas”, podemos entender a relação do tempo com o espaço da seguinte forma: o movimento, possível, desde que haja espaço, promove o reconhecimento do tempo. Se não há movimento, igualmente não haverá tempo. Não havendo tempo, o espaço deixa de ser concebido linearmente, mas simultaneamente, isto é, a partir do Caos (Χάος). Essa caoticidade espacial se torna comprovada devido à proximidade do baixo com o alto, do terreno com o celestial, ou, conforme representado no poema genesíaco, do céu com a terra.

Condicionando a liderança de Crono ao movimento de separação entre terra e céu, Hesíodo nos agracia com uma questão central da *Teogonia*: tempo e movimento se implicam mutuamente, pois um não pode existir sem resultar na presença do outro. De tal modo, ao lembrarmos de que o tempo “vem do nada e parte para o nada.” (Mota, 2014, p. 25), reconhecemos que o movimento também se trata de uma peculiaridade do mundo linear em que estamos confinados. Podemos, portanto, concordar com Quincas Borba ao defender que há uma fase estática que se apresenta nos dois pólos extremos da linha temporal que circunda o ciclo de nossas vidas.

Em outras palavras, o primeiro movimento seria o instaurador de uma nova fase, posterior à fase estática, uma em que o tempo se tornasse vigente. O movimento originante, como vimos no poema de Hesíodo, foi representado pela ruptura entre céu e terra – Urano e Gaia – que culminou na ascensão de Crono, o Deus do tempo. A união entre os dois deuses representaria o confronto à lógica e à linearidade temporal e espacial possibilitada ulteriormente pela ruptura e pela vitória do Deus primordial do tempo. Adiante retomaremos essa imagem para compreendermos a filosofia do *Humanitismo* idealizada por Borba, analisada aqui como um princípio de composição do romance das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O apanhado de considerações construídos aqui nos ajudam a delimitar nosso caminho pensamental em direção à conclusão, a ser formulada com o propósito de responder a pergunta inicial do capítulo, a respeito do que legitima Brás Cubas um defunto autor. Um ponto importante que, acreditamos, já ter se tornado esclarecido está na atemporalidade imposta pelas nadificações que transcendem o começo e o fim do ciclo da vida. Tratando-se o tempo de uma linha entre os dois nadas, a tese de que a fase estática, anterior a toda a criação, seja desprovida de tempo se legitima. Há, pois, um confronto entre esta ambiência de transcendência e as noções agraciadas a nós na vida.

A formulação artística de uma arquitetônica mortuária, por isso, está vinculada a todas essas ausências e impossibilidades racionais ao negar convenções que são

intrínsecas à vida. Esse processo de criação artística, a representação da morada de defuntos, engendra novidades que transcendem nossas noções de lógica.

A questão que nos propusemos a responder sobre o significado de uma condição de morte encontra respostas no próprio problema. O lugar do impossível, o encontro entre a origem e o fim dos tempos, está exatamente no ponto de crise, ou seja, na união de céu com terra, no caos inicial e final da existência: “Esse abismo é o absurdo indefensável, impensável, impossível de se viver” (MORIN, 1997, p. 300), pois isso de estar na condição de defunto, alheio, significa se localizar “fora da linha”. Reconhecer-se neste espaço quer dizer se deparar com a plena liberdade, distante de verdades e convenções que são próprias do espaço terrestre.

Esse afastamento transcendente nos força a repensar o morrer como um novo nascer. Schopenhauer também traz uma importante consideração a respeito desse pensamento: “O que é o nascimento, é isso também o que é a morte, na sua natureza e no seu significado; é a mesma linha traçada em duas direções.”(2011, p. 51). De forma semelhante, sua observação em torno do nascimento confirma nossa premissa de que morrer e nascer, na roda da vida, são duas visões opostas de um mesmo acontecimento.

Construir uma arquitetônica desse abismo equivale a reproduzir uma atmosfera que confine em si os *inícios primeiros* e os *finais últimos*. Essa condição abissal transcende a vida terrena a uma dimensão que ultrapassa todas as convenções materiais. O caráter potencialmente dinâmico deste outro lugar – da morte - rompe com todas as barreiras espaciais e temporais reinantes entre os fenômenos terrestres e legitima nossa teoria de que estar nesse mundo pós-vida equivale a estar contido no espaço caótico e atemporal do nada.

Morrer, nas *Memórias Póstumas*, equivale a presenciar um ponto paradoxal da existência, o instante crítico da fundação que finda e do final que funda. A presença de Brás Cubas nessa dimensão faz dele “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (p. 21, 2010). Pensando com Hesíodo, esse ponto crítico estaria no horizonte, o lugar do impossível em que os extremos, céu e terra, ainda se tocam. As narrativas póstumas do defunto são todas contadas nessas condições inusitadas e isso faz com que o narrador se reconheça defunto autor.

O triunfo do espaço mortuário sobre a escrita de Brás Cubas, conforme mostraremos no último capítulo desta monografia, se constrói a partir de um jogo com o tempo e o espaço que medeia a estrutura textual da obra com as narrativas e mesmo os diálogos dos personagens. A arquitetônica pós-sepulcro, se pensada enquanto

possibilidade tanatográfica, nos servirá de conhecimento basilar para as reflexões sobre a relação desenvolvida no próximo capítulo.

Capítulo 2 – Por um entendimento da tanatografia

Para atingir uma inteligibilidade a respeito da presença dessa temática em textos literários, foi necessário o percurso do capítulo anterior. Buscamos reconhecer alguns elementos ou imagens recorrentes nessas representações literárias. A relação entre escrita e catábases que elaboramos foi a conclusão primeira que precisávamos para tratar da tanatografia.

Utilizando as palavras do idealizador desse conceito, o professor Augusto Rodrigues da Silva Junior, “a tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, *Thanatos* – que significa: morte; e *graphein* – que significa: escrita” (2014). Daí a intrínseca relação introduzida pelo capítulo antecessor. Pensar nesse conceito, portanto, significa almejar uma compreensão sobre o que poderá resultar desse conúbio. A polêmica entorno desse conceito está na rica heterogeneidade de combinações que podemos antever. “Existe toda uma tipologia: mortos conversando entre eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana.” (2014)

No meio dessa rica tipologia, podemos destacar ainda: as narrativas mais simples e recorrentes em que o trespassa surge apresentada simplesmente enquanto evento. Outras, presentes em um grupo mais restrito que, a exemplo da *Odisséia* e da *Eneida*, invocam a morte enquanto espaço físico para descrever suas catábases. Também existem aquelas que concebem a morte personificada em uma figura e há ainda aquelas que concebem ao defunto o discurso autoconsciente que considera sua condição sepulcral, revisando biografia e escrita de morte.

O reconhecimento dessa vasta tipologia possibilita refletir sobre as diversas recepções que o passamento teve ao decorrer da história. Como já pontuou Philippe Ariès, essas inúmeras atitudes diante do fim (2003) tiveram nítidas, ainda que lentas, transformações ao longo da história. Surge daí a principal preocupação do historiador que se propõe reconhecer as variações históricas das práticas mortuárias nas diversas civilizações do mundo.

Além dessas mudanças, consideradas sutis por Ariès, ainda podemos pensar nas várias áreas que estudam o trespassa. A filosofia, a teologia, a biologia e a psiquiatria são algumas especializações do conhecimento que fornecem variadas abordagens para avançarmos em nosso entendimento sobre o lugar do sepulcro. Caso também levemos em

consideração superstições e mitos em torno da finitude da vida, estendemos nosso leque a um alcance praticamente indefinível.

O Cristianismo, por exemplo, prega o trespasse definitivo da esfera carnal e, posterior, ressurreição. Essa concepção, de certo modo, passa a ser confrontada quando ouvimos ou lemos narrativas em que defuntos retornam ao mundo dos vivos para falar sobre suas perspectivas pós sepulcro. Conforme exemplificaremos através de algumas análises, na literatura somos apresentados constantemente a novas formas de se conceber essa esfera alheia.

Por este ser um trabalho de teoria literária, torna-se evidente que nossa preocupação ao falar a respeito da morte esteja enfatizada em sua representação literária mais do que propriamente em suas variações históricas. Nosso objetivo na afirmação dessa heterogênea tipologia se justifica pela necessidade de contextualizar o problema a ser sanado e também pelo desejo de reconhecermos uma teoria tanatográfica.

Com o objetivo de reconhecer essa dificuldade presente em estudos a respeito do além-túmulo, o professor Marcus Mota faz as seguintes ponderações na introdução do seu livro, intitulado de *Imaginação e morte*:

Há um paradoxo fundamental ao se investigar a finitude: o sujeito que a estuda não a pode conhecer senão por seus efeitos. Grande parte daquilo que determina o objeto-morte efetiva-se em presságios, sonhos, crenças – material difuso e exploratório, apropriado e transformado em obras ficcionais. (2014, p. 09)

Quando adotamos definições biológicas, psicológicas ou mesmo históricas para estudar um assunto como esse, haveremos de, inevitavelmente, lidar com a característica paradoxal desse tipo de estudo. Estudar a morte significa não estudá-la em si, mas sim seus efeitos manifestados nos que ficam e na sociedade que tem de se reestruturar a cada perda.

Nesse caso, podemos investigar, muito além de seus meros efeitos, as próprias representações literárias do trespasse. Encontramos duas abordagens possíveis para se estudar a morte: uma de cunho científico, que não investiga suas características em si, mas costuma focar em seus efeitos no mundo; outra, que consegue reconhecer modelos do que poderia ser uma representação mortuária em obras artísticas. Assim, para que possamos nos localizar melhor nas análises vindouras, é necessário estabelecer a diferença entre o que seria a tanatologia e a tanatografia.

A primeira se trata de uma ciência, pois se constitui de um grupo em que são incluídas abordagens biológicas, psicológicas ou até sociológicas do passamento. A

segunda, de teor mais amplo, concentra-se em toda e qualquer obra artística que suscite reflexões a respeito da relação entre escrita e morte. Como já grifamos, há uma extensa tipologia a respeito dessas possibilidades. Esse estudo busca identificar os efeitos que essas várias possibilidades de combinação provocam. Ao ler um romance como as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, somos obrigados a reconhecer a condição inusitada daquele que narra para compreendermos o resultado desse consórcio tão bem arquitetado por Machado de Assis.

Desde que iniciou sua trajetória de leituras tanatográficas, Silva Junior costuma grifar que estuda ocorrências do trespasse, imagens do além, conforme mostraremos mais à frente. Em cada episódio podemos encontrar, no entanto, efeitos e sentidos que se divergem. Seus estudos, que se desenvolvem a partir de escritores como Luciano de Samósata, Machado de Assis, Dostoiévski, José Saramago dentre outros, buscam reconhecer essa pluralidade de significado que a morte já recebeu em diferentes regiões e gerações.

Em tais estudos foram retomados diálogos entre os mortos, presente na obra de Samósata; catábases em épicos antigos como os de Homero, Virgílio e até de Dante; dubiedades mortuárias, em François Rabelais; defuntos autores machadianos; personificação da morte, como a que surge no romance *As intermitências da morte* de José Saramago, e outras variações ligadas ao além-túmulo. A tanatografia constrói-se pela preocupação em enumerar e reconhecer os meios possíveis de relacionar a escrita com a transição ao além.

O modelo do defunto autor criado por Machado de Assis serve como parâmetro para estendermos nossos olhares a outras leituras. Em um de seus textos, Silva Junior esclarece de que forma essa teoria de literatura comparada se constrói: “Pautado pelo paradigma machadiano do defunto autor, além de discutir representações de Homero a Machado, e as condições históricas de cada época, a pesquisa concentrou-se nas imagens do além” (p. 69, 2008). Essas imagens mencionadas acima nascem da “decomposição biográfica” e são o foco deste trabalho. A singular condição do narrador, criada por Machado, auxilia na reflexão sobre outras escritas de morte por meio do elemento fúnebre engendrado na composição das *Memórias Póstumas*.

No capítulo anterior expusemos que nosso objetivo seria pensar sobre a representação do trespasse a partir do romance machadiano. Nos debruçamos na tentativa de desenhar uma estrutura arquitetônica da morte, ou seja, formulamos uma proposta de entendimento sobre uma espacialidade mortuária. A ausência do tempo, o dinamismo textual, o confronto às convenções sociais e a negação à linearidade implementada na

vida terrestre foram os principais indícios que apontamos como responsáveis pela construção dessa arquitetura do passamento.

Essas reflexões servem de parâmetro para que possamos elucidar essa teoria tanatográfica a partir de suas manifestações literárias. Nosso objetivo se concentra em compreender a maneira com que a presença mortuária interfere no *modus operandi* de um texto literário. As várias possibilidades de realização do conúbio entre escrita e morte mencionadas anteriormente partem da raiz conceitual do que se trata uma tanatografia. A diversidade, sustentada pelas múltiplas maneiras de representar essa finitude, que pode surgir enquanto evento, perspectiva de mundo, espaço de transcendência ou mesmo personificação; exige que pensemos nesse conceito de forma mais restrita para aplicá-lo nas leituras propostas à frente.

Notemos que os estudos não se limitam ao ato de morrer, mas se estendem a metáforas, ironias e outros tropos retóricos que propõem reversibilidades pensamentais. Há, ainda, as imagens que indicam e invocam a presença da morte nas narrativas. Sua presença em narrativas geralmente materializa um processo de finalização da vida.

O horizonte, por isso, lido a partir da *Teogonia* como uma imagem prototípica da morte, pode ser interpretado em outros textos literários por meio de uma comparação, tornando-se uma espécie de indicador da aproximação do trespassse. Podemos citar também o nevoeiro, o espelho, descrições oníricas ou mesmo a presença da música em algumas cenas como alguns exemplos de imagens delirantes que podem introduzir essa espacialidade fúnebre que precede o instante do falecimento de alguém.

Philippe Ariès se referiu a essas imagens ao comentar sobre os indícios da chegada da Hora mortuária: “Observemos que o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica” (p. 28, 2003). Esse aviso a que se refere Ariès se trata dos indícios mencionados acima, que podem ser traduzidos, como grifou o autor, em *signos naturels*. As imagens que usamos para exemplificar esse processo de iniciação à morte materializam esses signos.

A articulação entre morte e escrita pode surgir em patamares de vários níveis. Por exemplo, podemos testemunhar uma escrita feita por um defunto ou podemos simplesmente ver uma escrita a respeito do mesmo. A relação, neste último caso, não seria tão íntima quanto no primeiro. Falando nisso, podemos trazer o *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, para vermos, através de uma comparação com as *Memórias Póstumas*, um relato de como a morte pensada como espaço surge em um livro que não seja o de 1881.

Atentemo-nos ao diálogo abaixo:

Protesilau

Ó senhor, e rei, e nosso Zeus, e tu, filha de Deméter, não desprezeis uma súplica amorosa.

Plutão

E tu, que nos pede? Ou, quem és tu, por ventura?

Protesilau

Eu sou Protesilau, filho de Ificlo, natural de Fílace, companheiro de armas dos aqueus, e o primeiro dos que morreram em Ílion. Peça que me deixem viver de novo, por pouco tempo.

Plutão

Esse desejo apaixonado, ó Protesilau, todos os mortos o têm, embora nenhum deles o alcance.

Protesilau

Mas eu não estou apaixonado pela vida, ó Aidoneu, mas por minha mulher que deixei recém-casada no leito nupcial, para partir por mar. Depois, infeliz de mim, morri no desembarque, às mãos de Heitor. Ora, o amor por minha mulher morde-me excessivamente, senhor! E eu desejo voltar aqui abaixo de novo, depois que ela me tenha visto, ainda por pouco tempo.

(Pág. 66-67)

Como se pode ver no diálogo, mantido entre Protesilau e Plutão, a perspectiva que os personagens tinham em vida continua a mesma após a morte, pois suas preocupações ainda estão ligadas aos problemas vitais. Nesse sentido, a morte surge enquanto ambiência alheia, mas não promove metamorfoses profundas em seus transeuntes.

Esse trecho evoca a lembrança do conhecido diálogo nas *Memórias Póstumas* entre Brás Cubas e Pandora, “mãe e inimiga” (MACHADO, 2010, p.36) de todos os homens. A insistência em pedir pelo retorno da vida surge como característica dos dois personagens: Brás Cubas e Protesilau. Contudo, ao contrário do que se sucedeu ao defunto autor, a permissão de retornar ao mundo dos vivos foi posteriormente concedida a Protesilau.

O fato que podemos perceber após a leitura do excerto e pensando no romance machadiano como parâmetro é que o terreno mortuário moldado por Luciano de Samósata não fomenta metamorfoses nos falecidos. Mesmo depois de morto, Protesilau manteve preocupações a respeito do que havia deixado na vida material. A aprovação de Plutão e Prosérpina diante do pedido de Protesilau direciona nosso pensamento a uma outra reflexão comparativa.

O conceito de morte nas obras de Machado e de Luciano se distanciam porque na obra do primeiro, conforme elucidaremos pormenorizadamente no último capítulo,

surge enquanto condição de fala, de discurso. Aquele que não é cínico conversa-se apegado à vida e com elementos épicos estilizados. Brás Cubas, por sua vez, no âmbito do individualismo, não é o mesmo depois do óbito: ele continua transformando-se e, por isso, sua escrita também renova-se substancialmente. Em Luciano a morte surge enquanto terreno alheio e não traz consigo mudanças profundas nas percepções daqueles que se tornam defuntos. Neste caso, ela é representada no nível ideológico, mas ideias e concepções são conservadas.

Em sua tese de doutorado, Silva Junior reconhece essa ausência de distinções que os mortos narrados por Samósata possuem. “Nos Diálogos de Luciano o fato de o homem estar profundamente preso à vida, às vaidades e à glória gera um moralismo exacebardo. Essa herança grega, que permeia a imagem da morte, vista pela ótica sepulcral iguala os homens e os reduz a nada.” (2008, p. 143).

O fato de que os mortos continuam presos às *vaidades e à glória* material, estilização humorística filosófica e anti-épica, põe-nos no mesmo patamar dos vivos, pois ainda se atormentam por problemas pífios ligados à vida material. Na citação acima o movimento oposto foi proposto, o de pensarmos nesta estratégia de representação mortuária como uma forma de reduzir os homens a nada, igualando os vivos aos mortos, e não o contrário.

Igualando os homens daqui aos que já se encontram no mundo de lá, Samósata os reduz à mesma atmosfera, em que todos têm seus corpos apodrecidos, continuamente devorados pelos vermes. A morte, na obra de Samósata, não transforma as percepções dos finados, mas modifica suas aparências, tornando-os por vezes irreconhecíveis. Observemos o diálogo entre Menipo e Hermes a respeito de Helena:

Menipo
Todavia, mostra-me Helena, porque eu não seria capaz de identificá-la.

Hermes
Este crânio aqui é Helena

Menipo
E então, foi por isso que milhares de navios se encheram de homens vindos de toda a Helade e que tantos caíram, gregos e bárbaros, e tantas cidades ficaram destruídas!
(Pág. 55-56)

Há uma curiosa revelação que podemos tirar dessa cena. Por mais que, como mencionamos acima, na obra de Luciano os personagens mortos não surjam com grandes diferenças com relação àquilo que eram em vida, a morte deve sempre promover

mudanças. O episódio de Helena mostra que essa transformação acontece com relação à aparência dos personagens.

Saltando para o século XIX, Dostoiévski também escrevia performances de morte. Em seu conto “O sonho de um homem ridículo” (1877), o narrador inicia sua história comentando sobre o quão ridículo é e passa a planejar seu suicídio. A esfera mortuária que se materializa no conto se torna nítida no momento em que uma criança, que “tremia toda como tremedeira miúda de calafrio” (p. 95, 2003), clama por sua ajuda. Sem qualquer surpresa ou comoção, ele reage da seguinte forma:

Primeiro lhe disse que fosse procurar um policial. Mas ela de repente juntou as mãozinhas, e, soluçando, sufocando, corria sem parar ao meu lado e não me largava. Foi então que bati o pé e dei um grito. Ela apenas gritou bem forte: “Senhor, senhor!...”, mas de repente me largou e atravessou a rua correndo desabalada: lá também apareceu um passante qualquer, e ela, pelo visto, largara de mim para alcançá-lo.
(p. 95, 2003)

A polêmica reação do narrador diante do desespero da criança se justifica pelos seus pensamentos atordoantes de suicida. Seu fim, que se aproxima, o prepara antecipadamente a um distanciamento das regras e convenções que compõem as relações presentes na sociedade.

Ao comentar a respeito do “Diálogo em Dostoiévski” em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin argumenta que, na obra do escritor russo, “Ser significa comunicar-se pelo diálogo” (p. 257, 1997). A relação dialógica mantida pelo narrador e a criança em prantos, portanto, denuncia a condição de moribundo do suicida. O indício disso, ou *signo natural*, seria a indiferença do narrador diante da situação da criança.

A ação do narrador diante de tal situação demonstra o quão distante ele se encontra das convenções e, conseqüentemente, do mal-estar civilizatório presente em toda a sociedade. A ausência da comoção do homem, portanto, está ligada à condição que ele conscientemente tem de que está em uma introdução ao trespasse.

Essa ambiência, traduzida por Philippe Ariès como signos naturais e pensada neste trabalho como uma iniciação à morte discursiva, repercute em várias obras de Machado de Assis, além da já citada *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Desde seus romances, conforme já citamos, passando por alguns contos, e até mesmo alguns

poemas¹. Há um jogo que arquiteta a presença fúnebre e que a reveste de escrita através dos tropos anteriormente pontuados. Entre as várias ocorrências em que essas manobras tanatográficas se consolidam nos textos machadianos, selecionamos o desfecho do conto “A Cartomante”, do livro *Várias Histórias* (1896), por conter um implícito diálogo com a imagem teogônica mencionada no poema de Hesíodo.

O conto se inicia com uma referência a Hamlet: “há mais cousas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia” (p. 467, 2008), dita por Rita a Camilo para repreendê-lo pelo seu ceticismo diante da visita da moça à casa de uma cartomante. Eis que após algumas reviravoltas e pressionado pelo medo de que seu melhor amigo, esposo de Rita, o Vilela, descubra o caso entre eles, Camilo visita a Cartomante. As profecias feitas pela senhora são as melhores, uma boa vida com sua amada Rita. Calmo e despreocupado após a visita que fizera, Camilo vai ao encontro de Vilela e acaba por ser morto pelo esposo de Rita, que já havia sido morta pelo marido, que descobrira a traição.

Em uma primeira e errônea leitura este conto parece confrontar com a teoria de que há sempre tipos de anúncio com relação à proximidade da conclusão de suas vidas. O drama da última cena está no fim inesperado dos dois amantes. O contraste criado entre a profecia da cartomante e a realidade do casal faz com que o leitor pense em uma morte súbita, que foge da regra mencionada por Philippe Ariès a respeito dos avisos a respeito da aproximação do trespasse.

Contudo, e aqui retomamos uma importante reflexão desenvolvida no capítulo primeiro, há um forte signo natural de que o fim se aproxima de Camilo. Ao sair da casa da cartomante, narra-se o seguinte:

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.
(p. 95, 2003)

Após esse momento aparentemente alheio à narrativa da história, Camilo se dirige até a casa de Vilela, onde é morto. Há uma evidente imagem que faz referência à morte no parágrafo, o horizonte. Como pontuamos ao interpretar a imagem no poema de Hesíodo, ela revela a origem e o final dos tempos, em que céus e terra se encontram e retomam a ambiência simultânea e caótica do *nada*. A imagem teogônica provocou a sensação suscitada em Camilo e por esse motivo pode ser interpretada como um forte

¹ Para melhor compreensão dessa tendência machadiana, ver estudos de Ravel Giordano Paz a respeito da relação entre escrita e morte em poemas de Machado, no livro *Serenidade e fúria – o sublime assismachadiano* (2009).

signo natural da morte, pois o leva a ter uma sensação de “futuro, longo, longo, interminável”, ou seja, o encaminha por meio de uma espécie de premonição à seu longo e interminável futuro, sua existência pós-sepulcro.

Neste capítulo grifamos algumas ocorrências literárias construídas a partir do conúbio entre escrita e morte e de que forma o reconhecimento desta relação contribui no entendimento de obras literárias. Contribuímos para a ampliação do conceito de tanatografia naquilo que permeia as ocorrências fúnebres na literatura para pontuar uma série de imagens de morte e indícios de um fim anunciado “que volta para contar”. Através dessas análises alcançamos a leitura necessária para abordar a *Eneida* e as *Memórias Póstumas*; na primeira uma tanatografia que se trata de uma escrita a respeito da do mundo da finitude, na segunda nos deparamos com a singular ocorrência de uma morte que influencia a composição da escrita do romance

Capítulo 03 – Por um trajeto catabático na *Eneida* de Virgílio.

Em seu livro *História da literatura ocidental*, o ensaísta e crítico literário Otto Maria Carpeaux, ao comentar sobre a cultura e a literatura romana, diz que “Virgílio seria a sombra de Homero” (p. 107), pois recuperou traços originados da poesia homérica e escreveu seu épico *Eneida* (1 a.c.) Embora, conforme grifado pelo estudioso, existam muitas semelhanças entre a obra de Virgílio com a *Odisséia* e a *Ilíada* de Homero, um fato inusitado os diferencia: os épicos de Homero foram, antes de serem trazidos para a escrita, obras da tradição oral. O livro de Virgílio foi *escrito* por encomenda.

O desejo do imperador Augusto (63 a.c. – 4 d.c) era que Virgílio (70 a.c. – 19 a.c.) construísse uma obra de tamanha genialidade que alcançasse ou superasse a de Homero (Séc. VII a.c.). Virgílio, portanto, seguindo a tendência romana da *imitatio*, construiu uma obra que manteve forte diálogo com os épicos homéricos. A primeira parte da *Eneida*, que se estende do primeiro ao sexto canto, parece se relacionar mais com a *Odisséia*. A segunda parte, com a *Ilíada*.

Essas distinções com relação ao tempo e ao modo de produção dos dois poetas épicos, Homero e Virgílio, são importantes de serem referenciadas, contudo, com relação à estrutura das obras, há muitas aproximações a serem feitas. A catábese, tópico deste trabalho, por exemplo, surge tanto na narrativa de Odisseu quanto na de Enéias.

Esse dado, que muitas vezes foi utilizado para ligar os dois poetas, nesse trabalho será nossa justificativa para falar da *Eneida* em um trabalho que se trata de Machado de Assis, romancista brasileiro do século XIX. Assim como o poeta romano, o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também possuía forte capacidade de assimilação. Virgílio assimilou boa parte da cultura grega para compor sua obra. Machado, aos moldes de Oswald de Andrade um antropófago por excelência, ruminou as mais variadas culturas e dialogou com clássicos de vários tempos e espaços.

Esse forte dialogismo entre Machado de Assis e grande parte da literatura ocidental o leva a um patamar singular na história da literatura brasileira. Temos ecos de Homero e Virgílio, Dante e Camões, dentre outros poetas que construíram desenhos de viagens ao submundo; compõem uma rica tradição com que Machado de Assis dialoga.

Para iniciar nossa comparação, podemos primeiramente citar um ponto que ligue Homero e Virgílio a Machado de Assis, especificamente suas obras aqui referidas – a *Odisséia*, a *Eneida* e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* –, todas essas catábases são contadas pelos heróis por meio de suas memórias. Essa ambiência quixotesca da escrita,

que projeta uma narrativa dentro de outra, em que um personagem interrompe o narrador para contar sua própria narrativa, pode ser testemunhada nos dois épicos citados.

Nas memórias de Brás Cubas, essa estrutura jocosa revoluciona o modelo criado por Homero e imitado por Virgílio. Machado cria uma narrativa construída a partir de diversas consciências, contudo, como podemos averiguar já no título do livro, trata-se das memórias de um mesmo personagem: Brás Cubas. O defunto autor, para tornar sua narrativa heterogênea, passou a experimentar, ao decorrer de sua autobiografia, as sensações que tivera em cada etapa de sua vida.

Além desse teor memorialístico, outro ponto de considerável importância está nas relações entre as duas representações mortuárias, pensando aqui nas experiências de Enéias e Brás Cubas. Eudoro de Sousa, em seu livro *Catábase*, ao refletir sobre essa viagem sepulcral no épico de Camões, *Os Lusíadas*, coloca-se da seguinte forma:

Experiência única e culminando em uma visão do futuro, – se tal é a essência das catábases –, catábase é decerto, o final d’*Os Lusíadas*, e os traços comuns justificam, pelo menos, um “paralelo” que se agrupa naturalmente com os do Adamastor-Polifeno, sonho de D. Manuel – sonho de Enéias, e todos os demais que a análise comparativa já estabeleceu ou venha a estabelecer, entre a epopéia portuguesa e as epopéias clássicas. (p. 95, 2003)

No primeiro capítulo desta monografia, ao comentarmos sobre os princípios dessas viagens aos infernos e sobre como elas podem ser pensadas enquanto uma arquitetura mortuária, apontamos para a mesma característica a que se refere Eudoro de Sousa: a de que toda catábase prevê o futuro, por meio da descida:

Outro traço não menos característico é este: a “grande aventura”, única e excepcional, compreende, como momento culminante, uma “visão do futuro”. Ulisses saberá, por Tirésias, do seu regresso à Ítaca, Enéias ouvirá de Anquises a história de Roma, Er da Panfília regressa do Além com a revelação da Grande Justiça que o espera depois da morte, Scipião Emiliano escutará do primeiro Africano o relato comovente das glórias e misérias que lhe cabem em sorte, na vida terrena, e o Gama ficará ciente de que a viagem à Índia abriu o caminho do Império. (2013, p. 210)

Como vimos, são vários os exemplos dados por Sousa para entendermos o motivo da revelação nas catábases. Virgílio imitou essa característica de Homero e, posteriormente, foi inventivamente imitado por outros. Machado de Assis também assimilou muitas características dessa tradição poética, pois formulou uma catábase romanesca e a tornou regra de composição de sua obra. Essa viagem infernal, como suscita Eudoro de Sousa, está localizada, na narrativa de Brás Cubas, anterior ao tempo de escrita do narrador e rege a estrutura de composição da obra, isto é, constrói a lógica

romanesca do defunto autor – recuperando os princípios catabáticos pontuados por Sousa em seus estudos.

Na *Eneida*, Enéias vai ao encontro de seu pai, no reino dos mortos, Anquises, e recebe profecias a respeito da história romana, mostrando a ele seus descendentes e falando de seus futuros feitos:

“Não fiques mais suspensos; eu vou por ordem
Cada cousa expender-te: escuta, ó filho.
Desde o princípio intrínseco almo espírito
Céus e terra aviventa e o plaino undoso,
O alvo globo Lunar, Titânios astros,
E nas veias infuso a mole agita,
E ao todo se mistura: homens e feras,
Voláteis gera e anima, e o que de monstros
O cristal fluido esconde. (...)
(2013, p. 210)

Não é necessário citarmos todo o diálogo entre pai e filho para percebermos a materialização do conceito elaborado por Sousa a respeito dessa viagem. Enéias desce ao mundo inferior para, simultaneamente, contatar o passado e o futuro. Apenas retomando seu passado, consegue prever o futuro, pois só a partir de seu diálogo com o pai se torna possível ter uma previsão do futuro.

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o defunto autor, em seu delírio catabático, não apenas recebe revelações com relação ao futuro, mas também descobre toda a verdade do outro lado da vida, para onde defuntos vão. A catábese de Brás Cubas, como já sentenciamos, será a lógica de elaboração do romance, pensado pelo defunto autor desde as primeiras páginas, com relação à dúvida sobre a maneira com que deveria iniciar sua narrativa.

A respeito dessa natureza da tanatografia machadiana, ao comentar a respeito de um poema do escritor, Giordano Paz diz o seguinte:

talvez convenha observar algo mais geral a respeito do estatuto da morte na obra de Machado de Assis. A ideia de uma construção dessa densidade a partir de uma apropriação de motivos literários, ou seja, de uma certa *retoricidade*, não nos parece incongruente com uma densidade propriamente existencial que esses motivos possam assumir na práxis literária machadiana, quando menos porque esses campos – o dos motivos literários e o da existência – se interpenetram de forma indissociável e particularmente aguda no contexto em que ela se insere.
(2013, p. 210)

A retoricidade mencionada se refere à influência da morte na escrita do poema analisado por Paz. O crítico defende uma tentativa de fazer da morte um motivo literário regente da retoricidade do poema. Essa intrínseca relação entre morte e escrita, lida em comparação com as tendências catabáticas listadas por Sousa e lidas em Virgílio,

forneem as considerações necessárias para adentrarmos nas discussões do próximo capítulo a respeito do papel fundamental da condição de Brás Cubas no *modus operandi* de sua narrativa.

Além das aproximações já mencionadas, há um outro ponto da narrativa de Enéias que a faz se aproximar da de Brás Cubas: a morte representada em Virgílio também provoca indiferença em seus personagens moribundos. A passagem em que Enéias se encontra com Dido exemplifica isso:

“Infeliz Dido! o nuncio não mentiu-me,
Desesperada a ferro te finaste!
E autor eu fui! Rainha, aos céus to juro,
No imo centro se há fé, larguei teu porto
A meu pesar: forçaram-me os Supremos,
Que, no império da noite me afundando,
Por brejos, por tojais, a andar me obrigam;
Não cri tamanha dor causar partindo.
(...)
A Dido assim, que irosa e torva o encara,
Queria embrandecer com pranto e mágoas:
Ela aversa no chão pregava os olhos;
Nem mais seu rosto à prática se move
Que dura sílice ou Marpésia rocha.
(2005, p. 152)

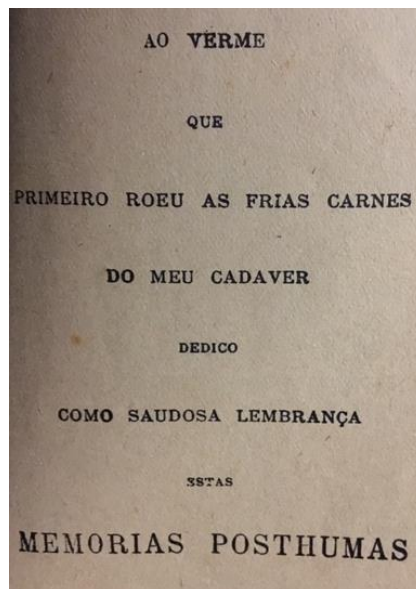
A indiferença de Dido diante das palavras de Enéias expõe um interessante contraste que revela as principais diferenças entre as consciências do vivo e da morta, ou simplesmente entre a voz daquele que vive e o silêncio daquela que está morta. Brás Cubas, após passar pela metamorfose delirante do capítulo VII das *Memórias Póstumas*, adquire semelhante ótica com relação ao mundo e às preocupações que caracteriza a vida de todos em que nele vive.

Capítulo 04 – Por um delírio catabático nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Não há tempo nem espaço, há só eternidade e infinito, que nos levam consigo. (Machado de Assis – A semana)

Muito hesitei a respeito do modo com que abriria este capítulo, se seguiria a leitura do livro a ser analisado ou se criaria um projeto de leitura desvinculado da ordem capitular das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Posto que, como bem grifado por Brás Cubas, muito já se pensou a respeito disso na composição do próprio livro, decido, como todo crítico calcado no literário, seguir a obra. Abro o capítulo, portanto, com a dedicatória aos vermes:

Fotografia 1: dedicatória da primeira edição das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.



(Fonte: fotografia digital da 4ª edição; biblioteca particular do orientador)

O leitor inadvertido, ao iniciar a leitura do romance machadiano, se vê em estranhamento por dois motivos principais: o romance se inicia com um poema, e o poema se trata de uma dedicatória aos vermes. O método cervantino-sterniano de trazer vários gêneros textuais para compor uma mesma obra e o tributo referente ao parasita são algumas das várias chaves concedidas pelo narrador para entendermos a composição do romance.

Muito se questiona a respeito da importância que a dedicatória possui. A capacidade dos prólogos da quarta edição e, “ao leitor”, de antecipar questões estruturais do romance e discutir temas de outras alçadas que são desenvolvidos na narrativa dá a eles a qualidade de todo bom prólogo, pois, conforme palavras do próprio Brás Cubas:

“O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado” (2010, p. 19).

A respeito desses textos anteriores à narrativa, Silva Junior comentou, em sua tese de doutorado, que “a autoconsciência narrativa faz do prefácio um microcosmo que revela o macrocosmo” (2008, p. 15). Para nós, toda essa discussão a respeito de prólogos e prefácios pode e deve ser invocada para lermos a dedicatória aos vermes, pois, por meio de sua leitura, somos introduzidos na atmosfera textual da narrativa de Brás Cubas.

Nossa pergunta inicial, sobre como se organiza a arquitetônica mortuária que estrutura o romance de 1881, recebe várias respostas no desenvolver da escrita fúnebre. Elegemos a dedicatória como a primeira lição do narrador ao leitor para inseri-lo em tal inovação estilística por dois motivos que se relacionam intimamente: um primeiro que se refere ao distanciamento temporal criado pelo narrador e o verme, seu referente, a quem ele dedica suas memórias – “dedico como saudosa lembrança”. O segundo se refere à estranha preocupação do narrador em dedicar suas narrativas especificamente ao verme “que primeiro roeu” suas frias carnes.

No que se refere ao primeiro motivo que impõe importância à dedicatória para a compreensão do romance, torna-se válido partirmos da seguinte indagação: como pode o defunto tributar seu romance ao verme que lhe rói as frias carnes como saudosa lembrança? Não estão eles no mesmo tempo? Para responder a tal questão, basta lembrarmos o fato peculiar já mencionado acima: na dedicatória das *Memórias Póstumas*, o narrador dedica seu livro ao verme que primeiro roeu suas frias carnes. Essa preocupação, de grifar que não se trata de qualquer verme, expõe um primeiro enigma a ser decifrado no livro.

O tempo verbal e o adjetivo “primeiro” são indícios para uma questão de suma importância para a leitura da obra, há vermes que “nos roem desde o nascimento”. O verme que primeiro roeu suas frias carnes foi o pioneiro na arte de roer. Essa teoria antecipa uma questão primordial do romance, a de que não há uma total desvinculação da morte e da vida, pois mesmo quem vive morre continuamente. Por esse motivo, na narrativa do defunto autor, nascer equivale a morrer.

O verme que primeiro roeu suas frias carnes pratica essa ação desde o nascimento, pois o corpo vivo, de carne e osso, já é continuamente roído. São vários os episódios que podemos citar para expor a presença desses vermes na existência daqueles que vivem. Uma primeira consideração está no fato de que as doenças que matam os personagens são todas doenças que roem. Brás Cubas morre de pneumonia, sua mãe de câncer, a esposa do capitão de tísica.

Essa particularidade das doenças nas *Memórias Póstumas* passa a ser melhor abordada no capítulo XXIII, intitulado de “Triste, mas curto”, em que o narrador comenta sobre a impiedade e indiferença da doença com relação à mãe moribunda: “o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando róí, róí; roer é o seu ofício” (2010, p. 85), isto é, todos os personagens, assim como o próprio texto, estão sendo roídos pelos vermes.

Edgar Morin, estudioso já invocado em outro instante de nosso trabalho, reflete a respeito de como pode haver vida se nossa organização físico-química segue um princípio de degradação, desintegração e dispersão:

partiria não do carácter surpreendente, paradoxal e escandaloso da morte em relação à ordem viva, mas do carácter surpreendente, paradoxal e escandaloso da vida em relação à ordem física. O problema fundamental é o seguinte: dado que a organização físico-química se encontra sujeita a um princípio de degradação, de desintegração e de dispersão irrevogável, como explicar que haja vida, que haja essa espécie de curso inverso da entropia crescente, que no entanto obedece ao princípio da degradação, já que todos os seres vivos são mortais. O estado “natural”, para bilhões de moléculas em que se combinam carbono, oxigênio, hidrogênio e azoto, situa-se na dispersão que sobrevém após a morte do animal, e não na sua organização associativa durante a vida. (p. 09)

Embora de um ponto de vista biológico, e não literário, essa reflexão a respeito da nossa condição físico-química em muito se aproxima da verdade que se manifesta nos personagens machadianos. À luz do romance, percebemos Machado de Assis e o defunto autor como ideólogos da dispersão do corpo humano.

Essa equivalência entre viver e morrer, nascer e morrer, fundada por Brás Cubas logo na dedicatória, ao apontar para a existência de um primeiro verme, torna o romance primordialmente ambivalente, pois trata a morte, por vezes, como vida. O defunto narrador brinca consigo mesmo ao retomar e satirizar seu “eu” de outrora. Assim como na vida há morte, conforme explicitamos ao comentar sobre a presença dos vermes, na morte também há vida, como veremos a seguir.

Bem sabemos, ao decorrer da leitura das *Memórias Póstumas*, que o morto se caracteriza por saber lidar com as interrupções e discontinuidades da vida. Convicto de que seus leitores são impacientes e gostam de ler textos que os acomodem em histórias lineares, o defunto autor pede comumente que tenhamos paciência e que apreciemos também suas reflexões, não apenas as narrações. Brás Cubas em vida era um homem impaciente e egoísta, contudo, defunto autor, tornou-se irônico e galhofeiro. Após seu encontro com Pandora, como analisaremos à frente, descobriu, na prática a teoria de Quincas Borba: a de que não há tempo na estaticidade do espaço da morte. A “estaticidade” é o termo usado pelo filósofo borbista para caracterizar a fase inicial do

Humanistimo. Espécie de paródia de qualquer narrativa religiosa que preconiza um momento anterior à criação (do mundo e do ser humano).

Como demonstramos na leitura da dedicatória e de outros capítulos, a estrutura do romance foi construída através de uma ótica mortuária, daí nosso desejo de reconhecer uma arquitetônica que recupere a alçada do morto. Contudo, embora reconheçamos o papel fundamental do defunto para falar do vivo, algo inusitado acontece com o narrador. Vale lermos em mais detalhes o que é dito no capítulo CXXXVIII, “A um crítico”:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesado como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo.
(2010, p. 285)

Brás Cubas explica que, às vezes, ao decorrer da narrativa, gosta de experimentar os pensamentos de outrora, pois, a cada nova fase de sua vida, experimenta “a sensação correspondente” (2010, p. 285). Por mais que o defunto autor seja quem fala, no capítulo supracitado fica clara a sua capacidade de experimentar, na narrativa fúnebre, as sensações experimentadas por cada uma das versões do Brás Cubas de carne e osso. Desta forma, sua narrativa se caracteriza por uma contínua alternância de consciências.

Esse jogo, acrescentamos, trata-se de mais um método de rompimento com a linearidade material experimentada em vida. Além do reconhecimento de que, em vida, somos sempre roídos, por isso viver seria aproximar-se da morte incessantemente, a própria lógica da narrativa se constrói a partir de uma simultaneidade entre as várias facetas de um mesmo personagem, Brás Cubas.

O narrador encerra o capítulo como quem grita com o leitor, com uma interjeição: “Valha-me Deus! é preciso explicar tudo.” (2010, p. 285). Parece ser incompreensível o motivo que levou o narrador a esbravejar contra seu destinatário ao ter de explanar seu método narrativo, no entanto, a frase, altamente expressiva, serve prioritariamente para nos mostrar, na prática, o que o defunto acabara de teorizar.

Quando testemunhamos um narrador como o defunto, que costuma jogar com o seu leitor, ao interromper a narrativa para refletir, e explicar a lógica da estrutura de sua narrativa, percebemos que o narrador, em seu ato de galhofa, está exatamente experimentando as sensações do Brás Cubas daquele momento da história.

Em resumo, apontamos, até esse ponto, dois aspectos que fazem da escrita de Brás, uma escrita de morte: a exclusão da linearidade em sua narrativa, fundindo perspectivas de um morto e de um vivo em uma mesma voz narrante. Ainda, a confusão entre o que se vive e o que se morre, desvelada pela presença dos vermes. Essa construção narrativa, que trabalha com simultaneidade, não com linearidade, através dos dois movimentos citados acima, faz das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma lúdica arquitetônica da morte.

O extraordinário dessa regra de composição também está no fato de que, através da ótica do morto, o próprio vivo é visto como uma duplicata itinerante, pois é criticado por si mesmo enquanto defunto e autor. Na morte, Brás Cubas submete seu eu de outrora a uma crítica e expõe suas várias facetas, veladas em vida. Podemos exemplificar isso através do episódio do emplasto, em que Brás Cubas cria um remédio que prometia “aliviar a nossa melancólica humanidade”:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia 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.
(2010, p. 24)

A crítica a que o defunto submete sua versão passada descortina as duas intenções do autor da ideia do emplasto: uma de ampla divulgação, a filantrópica; e outra secreta, e confessional, a vontade de glória. Além da ideia do emplasto, Brás cubas também se aproxima das medalhas, pois é simultaneamente dois, um exposto e outro velado. Com a vantagem de estar morto, o defunto autor reconhece a dupla intencionalidade do Brás Cubas vivo.

Essas características, apontadas pelo morto no ser vivente, apresentam-se principalmente a partir daquilo que faz de alguns personagens machadianos ideólogos ambulantes: suas ideias. Quincas Borba, podemos trazê-lo como um dos principais exemplos dessas presenças, elaborou uma filosofia que em muito pode nos ajudar a entender a própria estrutura da obra, a filosofia do *Humanitismo*:

— Humanitas – dizia ele –, o princípio das coisas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das coisas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contrativa, absorção do homem e das coisas. A expansiva, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a dispersão, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original.
(2010, p. 252)

Elaborando um entendimento a respeito do início e do fim das coisas, a filosofia consegue também formular um pensamento a respeito da composição titubeante. A filosofia do humanitismo, por esse motivo, surge também como o princípio de composição da obra.

No capítulo CXVII é dito que a primeira fase *Humanitas* se intitula estática, pois se refere ao estágio da criação em que não havia movimento. Esse seria o caos inicial, que será retomado na última fase, intitulada de contrativa. Quincas Borba diz que o Humanitismo têm três fases, mas cita quatro: a estática, a expansiva, a dispersiva e a contrativa. Conforme apontado pelo ideólogo personagem, existem apenas três fases porque a última, que seria a quarta, trata-se, na verdade, da primeira, pois o caos final, na roda da vida, seria também o caos inicial. Após o término do último estágio da nossa trajetória vitalícia, devido ao movimento circular dessa história que se repete incessantemente, retornamos à fase estática, atemporal.

A respeito desse lugar, podemos interpretá-lo como o reino dos mortos ou simplesmente, em sentido mais filosófico e menos mitológico, como o nada genesíaco. Trata-se do ponto crítico da existência, em que se confluem os dois extremos de nossas vidas: o começo e o fim das coisas.

Conforme suscitamos ao trazer o panorama formulado por Quincas Borba a respeito da história sob a perspectiva da filosofia do humanitismo, há uma completa confusão temporal e espacial nas descrições *post-mortem* de Brás Cubas, pois ele se reconhece na última fase da existência, a *contrativa*, em que ocorre a absorção do homem. Seu encontro com Pandora, como já colocamos nos mostra de que forma ele foi introduzido a essa nova espacialidade, vejamos:

sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.
(2010, p. 36)

O delírio de Brás Cubas se revela como um processo de iniciação à morte, pois introduz elementos que serão reconhecidos apenas depois, pelo próprio morto. Esse capítulo, assim como o canto VI da Eneida, descreve uma catábase. Pandora surge como mãe e inimiga e revela a ele de que forma que, na morte, tudo se torna indiferente. Ela o faz ver a redução dos séculos e o faz entender a fusão dos contrários do reino dos mortos.

O defunto autor, contudo, a partir dos princípios que fazem dessas viagens exemplos de catábases, construirá sua narrativa. No capítulo VII, a dificuldade do autor em descrever os traços da enigmática figura surge como um dos primeiros indícios da caoticidade da vida. São inúmeras as descrições de Brás Cubas em que ele tem de lidar com essas confusões:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. (2010, p. 38)

Descrições como essas reforçam a caoticidade da arquitetônica mortuária, teorizada em nosso primeiro capítulo. Na morte, tudo se torna tumulto, ou seja, caos, pois as coisas deixam de se distinguir tão bem quanto em vida. Conforme vimos na descrição de Pandora feita por Brás Cubas e no trecho acima, em que ocorre a “redução dos séculos”, os espaços e os tempos são difíceis de serem descrições, pois sempre surgem de forma confusa.

Brás Cubas vivo, em “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008), passou por vários processos de iniciação à morte. Seguindo a linha temporal de sua vida, seu encontro com Pandora, o delírio, foi apenas o último desses processos. Posteriormente, Quincas Borba, seu mestre e amigo de infância, por meio de sua filosofia, o introduziu em questões que apenas futuramente, em seu delírio de moribundo, seriam expostas por Pandora. A dedicatória aos vermes, por antecipar técnicas textuais da escrita romanesca, apontando a existência de um verme pioneiro na arte de roer, exerce a mesma função. A filosofia do humanismo, dentre outras alçadas que alcança, apresenta-se como uma teoria da vida material e cosmogônica. Prova disso é que os ensinamentos filosóficos dados por Quincas Borba a Brás Cubas também são lições de como morrer. O filósofo educa o bacharel do primeiro ao último de seus encontros. Ao furtar-lhe o relógio, por exemplo, Borba já o introduz à ausência temporal que constitui, como enfaticamente mostramos, a arquitetônica da morte.

Essas teorias desenvolvidas ao longo da trajetória do defunto autor reverberam em sua escrita pós-túmulo. Empregando as palavras de K. David Jackson, estudioso do eterno na obra do escritor, “Machado lê nossa realidade pela lente de uma eternidade

escrita: os tempos da ação humana – passado, presente e futuro – são reflexos de uma perspectiva atemporal, portanto simultaneamente próxima e distante do mundo que conhecemos” (2009, p. 62).

Nas *Memórias Póstumas*, essa eternidade passa a ser entendida como o lugar pós-túmulo, para onde somos todos destinados. Trata-se de uma travessia à nadificação estilizada e teorizada pelo romance. Estilizada porque sua nova condição agracia o narrador com uma perspectiva inédita, que lhe permite desenvolver a estrutura de sua obra utilizando um método que confronte as lógicas vitalícias daqueles que vivem. Teorizada, pois são trazidas, ao decorrer da narrativa, várias chaves de entendimento do romance, fornecidas pelo narrador e pelo ideólogo Quincas Borba: são elas, o *Humanitismo*, o emplasto, a dedicatória aos vermes, as ideias *a um crítico*, Quincas mendigo (Menipo) o furto do relógio, seu encontro com Pandora etc.

O princípio estrutural do romance, a condição daquele que fala, atrelado às teorias filosóficas desenvolvidas e absorvidas pelo narrador, torna-se a questão fundamental para compreendermos a inovação brasubiana e a materialização da arquitetônica mortuária em uma obra que se constrói pensando e simultaneamente se pensa construindo.

Considerações finais

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* encontramos um forte diálogo com toda a tradição de épicos que construíram, cada um a seu modo, as catábases mencionadas. Podemos citar a *Odisséia*, a *Eneida*, a *Divina Comédia* e os *Lusíadas* como apenas alguns desses livros. Seleccionamos, contudo, o poema de Virgílio devido à atmosfera textual presente em seus versos que impõe dúvida pelo fato de serem os episódios mais marcantes contados pelo próprio troiano. Virgílio repetiu o método de Homero e concedeu ao seu Enéias a contação da própria história, levando seus leitores à inquietação sobre a confiança inspirada por uma narrativa que passa a ser contada pelo próprio herói, e não por terceiros.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o mesmo caminho é traçado, pois o narrador também narra sua própria trajetória. Como sugere o título da obra, toda a vida de Brás Cubas é contada através de suas lembranças dos episódios que presenciou em vida. A dúvida presente nos épicos mencionados acima alcança uma maior complexidade nas memórias do defunto autor, pois, além de haver um total distanciamento temporal entre o defunto autor e as cenas narradas, o narrador recorrentemente se esquece de detalhes de sua vida.

O jogo entre céus e terra, entre os princípios e os finais das coisas, entre passado e futuro, ou simplesmente entre os dois extremos da vida elaborados por meio da escrita fez das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra que serviu de mote para a tanatografia, pois fez da conúbio entre escrita e morte uma “motivação literária” (PAZ, 2009, p. 85), a lógica da composição do próprio romance.

A originalidade romanesca que Machado trouxe, referente à tradição catabática, foi emoldurar uma escrita que fizesse um traçado desse tipo de viagem *infernal* e, posteriormente, construísse uma narrativa por meio dessa ótica – que é a tanatográfica. A condição inusitada de defunto autor, por isso, foi de fundamental importância para a manutenção da lógica de composição da estrutura da obra. O pensamento, a cada capítulo, a cada pirueta, pelos trapézios do seu método nimamente explicado, fizeram de *Memórias Póstumas* um divisor fulcral de nossa representação literária. Além disso, facultou o surgimento de Brás Cubas e Quincas Borba, nossos primeiros grandes ideólogos – estilizados, risíveis, mas ainda assim, belos.

Referências

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. (org.). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

ARIÉS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Prefácio de Jacob Pinheiro Goldberg. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ASSIS, Machado de. **Contos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

_____. **Esau e Jacó**. Introd. M. Cavalcanti Proença. – 2º ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 2010.

_____. **Machado de Assis Obra completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à Ed. Francesa Tzvetan Todorov; Introd. E Trad. Paulo Bezerra – 6ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária**. In: Questões de literatura e de estética. A teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

CAMPOS, Maria Inês B. **A questão da arquitetônica em Bakhtin: um olhar para materiais didáticos de língua portuguesa**. Filologia e linguística portuguesa (online), v. 14, p. 247, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Duas narrativas fantásticas: a dócil e O sonho de um homem ridículo/** Trad. de Vadim Nikitin. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HESÍODO. **Teogonia** A origem dos Deuses. Trad. Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. **A morte: um amanhecer**. São Paulo: Pensamento, 1991.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. Org. M. A. Screech; Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOTA, Marcus. **Imaginação e morte** Estudos sobre a representação da finitude. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

PAZ, Ravel Giordano. **Serenidade e fúria** O sublime assismachadiano. São Paulo: EDUSP, 2009.

SAMÓSATA, Luciano. **Diálogo dos mortos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte Metafísica do Amor Do Sofrimento do Mundo**. São Paulo: Ed. Martin Claret Ltda, 2001.

SÊNECA. **As relações humanas** A amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte. São Paulo: Landy Editora, 2002.

SILVA JUNIOR, A. R da. **As intermitências da vida: a morte e o violoncelista**. Scripta. V. 12, n. 23, 2008, p. 66-68.

_____. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

_____. **Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas**. ComCiência. n. 163. Campinas, Nov. 2014.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade**. Ed. De Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

_____. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

Biografia

AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

Bosi, Alfredo. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. **Machado de Assis: O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO ROCHA, J. C. de. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Guimarães, H. de S. **Os leitores de Machado de Assis** – O romance machadiano e o público de literatura no século XIX. Nankin/Edusp, 2004.

MEYER, A. **Machado de Assis: 1935-1958**. Rio de Janeiro: São José, 1958.

SILVA JUNIOR, A. R da. **Quando morre um heterônimo (suicídio, tanatografia e poesia) na prosa das horas do último dia**. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

_____. **Tanatografia e decomposição biográficas**: discurso da morte na literatura. Estudos literários: limites e interseções. Revista da ANPOLL. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Vol. 1, n. 30, 2011. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/185>. Acesso em: 24 de Março de 2017.

RIBEIRO, L. F. **Mulheres de Papel** Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. **Tanatografias em José Saramago: As intermitências da morte**. Glauks (UFV), v.9, p. 29-53, 2009.

WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.