

MORTOS DO SUBTERRÂNEO: O DISCURSO SEPULCRAL EM *BOBÓK*  
E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

---

AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR\*

---

RESUMO

A fusão da gargalhada desfigurante com uma negatividade cética discute o que há de mais significativo para o homem: a existência. A morte romaneada dialoga com a catábise homérica, com a sátira menipeica, com o banquete nos velórios medievais, com a alegria abundante em Rabelais, com manifestações da modernidade, incluindo o conto “Bobók”, de Dostoiévski. Ao convergir liminarmente fantasia e realidade, *Memórias póstumas de Brás Cubas* rompe com os limites do romance usual e anuncia uma linguagem galhofeira e melancólica que decompõe as eternas contradições humanas.

PALAVRAS-CHAVE: morte, cinismo, *Bobók*, *Memórias póstumas*.

---

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

Objetivamente o conto do russo é a narrativa de um dia qualquer na vida de uma pessoa. Ivan Ivanitch, o personagem vivo, conta a história, mas um jogo no prefácio não permite atribuir exatamente a ele a autoria criativa. Formalmente o conto se divide em cinco partes, destacadas com asteriscos (\*\*\*)). Em linhas gerais, o início do texto é centrado nos conflitos do narrador-personagem; depois, ele ouve uma

---

\* Professor da Universidade de Brasília (Brasília, DF).  
E-mail: augustors@unb.br

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

O prólogo, por sua vez, explica menos e disfarça mais. Um comentário rápido sobre a publicação: “Desta vez eu publico as ‘Notas de uma pessoa’. Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 1). Traços menipeicos e autoconsciência se anunciam: um alguém surge como editor de outra pessoa e simplesmente avisa ao leitor que não se responsabiliza pelo que foi publicado. Além da liberdade sepulcral, a liberdade literária duplica a polêmica. O texto tem um tom confessional extremamente demarcado e sua última frase é justamente o anseio de levar ao jornal o relato do que foi ouvido dos defuntos. Uma tirada metalinguística fecha o introito: “Acho que não é necessário nenhum prefácio” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 15). E o leitor adentra no conto por meio do seguinte subtítulo: “Notas de uma pessoa”. Nada mais impessoal e instigante do que essa anunciação evasiva. Um prefácio para isentar-se, um título que não intitula nada, um homem que delira, mortos que falam...

Esses artifícios introdutórios fazem parte de uma estratégia, pois “Bobók” é uma resposta à crítica ao romance anterior de Dostoiévski, *Os demônios*. Segundo Bezerra (2005), foi uma via artística para polêmicas literárias russas e ataques sofridos pelo autor. Sem entrar nessa questão, nos concentraremos naquilo que ela tem de disfarce literário e que incide na longa tradição de defuntos tagarelas, prática universal que polemiza com as contradições e fragilidades do ser humano. A opção de não assumir exatamente quem escreve e o fato de o personagem “nunca estar sóbrio” (tradição homérica e rabelaisiana), ser chamado de louco, escritor medíocre e coparticipante da vida jornalística, aproximam-no dessa tradição. Os personagens de Dostoiévski e de Machado são dados a delírios e filosofias, tiveram pretensões literárias que não se realizaram efetivamente (segundo eles) e estão ligados à morte risível. As histórias são contadas de um cemitério. A diferença é que o primeiro está vivo, e o segundo está morto.

O conflito do personagem com suas publicações ínfimas, suas traduções de livros comuns e seu estilo cada vez mais truncado são marcas pessoais e, ao mesmo tempo, discussão autoconsciente do estilo

do conto (que o leitor tem em mãos). Aliás, o comentário do amigo que o visitou (mesmo artifício utilizado por Cervantes para não assumir o prólogo do seu *Quixote*) serviria perfeitamente ao estilo difuso de *Memórias póstumas*:

Teu estilo, diz ele, está mudando, está truncado. Truncas, truncas, e sai uma oração intercalada, após a intercalada vem outra intercalada, depois mais alguma coisa entre parênteses, depois tornas a truncar... (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 18)<sup>1</sup>

Esse estilo fragmentário, algo entrecortado, define exatamente a opção difusa de relativizar ideias e deixar que outros falem. O artifício de falar algo que alguém disse aponta para a forma dialógica de Dostoiévski percebida por Bakhtin. No curto espaço do texto e na situação solitária de Ivan, os diálogos com os vivos se dão apenas na lembrança – o “não” do editor (p. 16); o conhecido que fala sobre ele (p. 21). Seu contato com os vivos reside no espaço-tempo do enterro e no posterior afastamento.

Ivan Ivanitch discute razão e loucura fazendo uma crítica ferina àqueles que julgam racionalmente. Ao questionar a subjetividade desse enquadramento de quem seria louco e quem seria normal, o narrador-personagem integra-se à tradição menipeica, herdada de Erasmo, que tem seu correlativo machadiano na situação ambígua do amigo Quincas Borba e que é transformado em fábula teórica em *O alienista*. Além da morte, a loucura e a bufonaria são práticas cínicas para desfigurar a moeda dos preceitos que conduzem à massa. O narrador conta uma anedota espanhola de caráter emblemático para o todo da narrativa: uma história francesa sobre a primeira casa para loucos. A anedota serve para destronar qualquer julgamento e prenuncia o relato de algo delirante. Depois do comentário do amigo (leitor), ele concorda que trunca cada vez mais e estende essa perspectiva à sua pessoa – fundindo psicologicamente homem e estilo:

O amigo está certo. Uma coisa terrível está acontecendo comigo. O caráter está mudando, a cabeça doendo. Começo a ver e ouvir umas coisas estranhas. Não são propriamente vozes, mas é como se estivesse alguém ao lado: “Bobók, bobók, bobók”. (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 18)

E ele se pergunta: “Que *bobók* é esse? Preciso me divertir” (p. 18). Logo em seguida, ocorre a primeira quebra (marcada por \*\*\*) e inicia-se a passagem dos defuntos.

Na continuação, aquilo que parecia ranço subterrâneo e casmurrice de aborrecido ganha contornos risíveis. O personagem se apresenta, discute questões polêmicas, assume sua condição autoral (seis livros publicados!), seus textos negados (uma novela e um folhetim) e anuncia seus “avôs espirituais”. Um deles explicita-se na vontade de traduzir as máximas de Voltaire. O outro, aparece de maneira velada – Sócrates:

Acho que o mais inteligente é quem ao menos uma vez por mês chama a si mesmo de imbecil – capacidade de que hoje não se ouve falar! Antes ao menos uma vez por ano o imbecil sabia sobre si mesmo que era imbecil, mas hoje, nem isso. E confundiram tanto a coisa que a gente não distingue o imbecil do inteligente. (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 17)

Ao prosificar a famosa frase do templo de Delfos, “Conhece-te a ti mesmo”, o personagem atualiza o preceito grego e evoca o possível precursor do cinismo. Remete-se à figura basilar na construção da sátira menipeia e do dialogismo de Dostoiévski (BAKHTIN, 2002, 2003): Platão, o autor dos diálogos socráticos.

Nessa fala, há também o mesmo princípio utilizado por Brás Cubas de indeterminar o que é razão e o que é loucura. Artifício usado para criticar intelectuais e ideias do seu tempo. De forma titubeante, muitas questões são trazidas ao âmbito do discurso sério e melancólico. Mas a primeira frase da segunda parte prenuncia o tom cemiterial da narrativa: “Saí para me divertir, acabei num enterro” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 18).

No cemitério, o caráter introspectivo continua no descompasso de Ivan Ivanitch ao tratar com as pessoas. Apesar de ter carregado o caixão (o que demonstra proximidade com o enterrado), ele afirma categoricamente que as pessoas o teriam convidado somente “por extrema necessidade”. Comentário, diga-se de passagem, cínico, uma vez que é uma crítica às atitudes formais obrigatórias para a manutenção das boas relações. Essa postura nos leva ao personagem-narrador de “Memórias do subterrâneo” e a seu sarcasmo feroz, aos amigos apenas lembrados, ao autorretrato de um casmurro inserido normalmente nas

atividades sociais, que insiste em se pintar como alguém que se situa no subterrâneo. Sem adentrar na análise comparativa, vemos outro ponto de contato entre os textos em questão: o fingimento autoral. Em ambos há um personagem inventado e prenunciado por um prefácio que instaura o jogo literário. Esses contos e o livro de Machado, apoiados na leitura de Meyer (1986), caracterizam uma ânsia marginal do homem integrado.

Dentro da aura realista, o conto mostra a prática do enterro na Rússia do século XIX. Destaca os preços das coisas, as diferenças entre túmulos, a parte material do cemitério, demarca a diferença entre as pessoas para o olhar dos que ficam. Como na sociedade, as sepulturas pertencem a classes diferentes. Maior a pobreza, pior a localização do túmulo – perante a igreja. Ao contrário do século em que os *Diálogos* de Luciano de Samósata foram escritos, o cemitério no século XIX é uma instituição e também demarca diferenças sociais entre os enterrados. O clima do velório é alegre e ambivalente: o banquete com salgadinhos, bebidas e kutyá, um cereal que simboliza a ressurreição e a doçura da nova condição. O fúnebre instaura-se nas sepulturas cheias de água e lodo, nos rostos macilentos e amedrontadores há “expressões amenas, como há desagradáveis” e “sorrisos geralmente maus”. Tudo perpassado pela visão de Ivan, que diz: “Não gosto; sonho com eles” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 19). O medo cósmico dos cadáveres e o asco advindo do Iluminismo também são correntes no universo dostoiievskiano. O personagem nega o contato social e, depois de tomar sua bebida, deixa o réquiem e fica no cemitério a meditar. Meditação que tem lá seu método: depois de ouvir vozes, de confessar sua alteração de personalidade e de andar ouvindo algo parecido com uma voz que dizia “bobók”, ele parte para a filosofice tumular e dorme (“uma forma interina de morrer”).

O moralismo do cinismo antigo e menipeco é introjetado por meio de uma reflexão sobre a admiração do nada, referente a Quinto Horatio Flaco (*Nil admirari*), o famoso autor de “Cartas aos Pisões”, um poeta que pregava o *carpe diem* e uma vida alegre e despojada. Herdeiro do epicurismo, seu ponto de contato com o cinismo (embora os epicuristas juntamente com os cétricos pirrônicos o negassem) são os preceitos de liberdade, autossuficiência, satisfação dos desejos e desprezo pelas atitudes sociais dotadas de falsidade e protocolo. Essas tradições tagarelas alimentam seu cinismo moderno: os personagens

defuntos, ao proclamarem uma nova ordem, ao sugerirem volúpia, ao prometerem contar suas biografias sem segredos no contexto cemiterial do conto, dialogam com o mal do século. Dostoiévski reúne o antigo e o novo no mesmo patamar. Esse culto do nada será ainda mais radical em Machado, que escolhe um morto e não um vivo para contar sua história.

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

O primeiro diálogo é tipicamente luciânico. Há um (ex) general (Piervoîédov), preso ainda a essa condição, e um subalterno (Kliniêvitch), alimentando esse apego à posição hierárquica. Isso, no decorrer das conversas, torna-se uma introdução interessante, visto que mostra um morto vaidoso que será criticado posteriormente e que servirá de contraponto para a nova ordem (cínica) proclamada pelos demais. De uma forma simbólica, o fato de sua lápide ser citada dialogicamente e seu nome ser o primeiro destacado serve para lembrar que os nobres também morrem. Jogando cartas imaginárias e discutindo questões morais ligadas ao dinheiro, à hierarquia e ao pecado (o que por si só é destronante, visto que as almas ainda falam e a “vida continua por inércia”). O submisso e bufão Kliniêvitch anuncia, como na menipeia, que uma nova ordem reina porque estão todos mortos. Antes da nova quebra (\*\*\*) , o narrador faz um comentário e, como Odisseu no Hades, fica sabendo de coisas dos vivos reveladas por mortos tagarelas. Sempre se indignando com as revelações dos “podres” da sociedade.

A discussão continua sobre excrescências, o mau cheiro e imagens escatológicas dos corpos em decomposição. O baixo corporal aflora e a cultura popular passa a fazer parte das conversas. Os mortos começam a falar mais e um deles repete: “Eu ainda gostaria de viver, não, eu ainda gostaria de viver!” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 24, 25, 35). O apego à matéria, confessado em “O delírio” de Brás Cubas e no lamento de Aquiles ao conversar com Odisseu, aos poucos os leva a aceitar a nova ordem nesse Vale de Josafá. Os mortos de Ivan estão no cemitério e parodiam um local bíblico. Símbolo profético que recorda um julgamento religioso, não realizado no conto, e o julgamento moral cínico que os defuntos entoam ao se infernizarem e ao se divertirem.

Visto que há uma predominância dos homens nos discursos dos mortos, uma figura feminina chama a atenção no conto de Dostoiévski. Um outro caso se dá na *Odisseia* (HOMERO, 2007), em que, mais especificamente, a mãe do herói é uma defunta reveladora. Em “Bobók” ela conclama ao carnaval, à festa dos corpos e à “volúpia lasciva do nada” (COUTINHO, 1992, v. I, p. 522).

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

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

Coparticipante desse diálogo, ao falar com o leitor o narrador o conduz ao cemitério para ouvir a conversa. Essa passagem lembra o fato de o personagem ter ouvido ruídos estranhos antes dos acontecimentos. Motivado por esses fatos, pelo contato com cadáveres no espaço cemiterial e depois de um trago, é possível sugerir que ele delira. Índices cada vez mais presentes apontam para uma farsa satírica e menipeica. A intervenção estética, por parte da “Outra pessoa”, abre fendas na interpretação.

Na quarta passagem, a mais curta, o vivo obtém mais informações sobre a realidade. Uma vez que os mortos contam tudo (entre eles) em

meio à algazarra, em um coro escatológico e carnavalesco, o personagem identifica os falecidos e percebe que os novatos acordavam. O interesse do ouvinte aumenta, porque eles tratam de questões da ordem do dia. O apego à vida pregressa, aos nomes (como na sátira menipeia), e a definição do que eram em vida presentificam o embate de classes. A diferença se consolida com a presença do general Piervoiêdov, o conselheiro da corte, ainda servil, mas com ares extremamente bufos. Um engenheiro de quinta categoria acorda e continua uma discussão em vida sobre “remanejamento de ocupantes de cargos” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 15) – o que interessa ao personagem-ouvinte. Mas o mais interessante é o desprezo total e o tédio por parte de um bajulador que acorda aos poucos, o conselheiro Tarassiévitch. Além de ele desprezar os mortos, é alvo do ódio de Ivan, que faz o papel de acusador cínico, sugerindo que ele seria um conselheiro da corte que lisonjeava os outros em troca de favores.

Essa passagem sofre a intervenção do narrador no primeiro parágrafo. Ele redefine sua postura cínica moderna de dizer que todo ato pessoal é motivado por um interesse próprio e escuso. Em *Memórias póstumas*, o narrador faz acusações pessoais nos casos do casamento articulado pelo pai, dos atos de Cotrim e L. Neves, do noivado de Eulália, e erige filosofias sobre o tema: a teoria infante do espadim, a teoria do nariz e o regozijo humanista inerente aos vencedores. Os dois narradores também não se elogiam e não pregam de forma virulenta uma verdade – como os cínicos luciânicos. Trazem, de forma truncada e difusa, o ataque aos valores estabelecidos, insistem em uma gama elevada de gêneros literários e referências filosóficas, proclamando uma *areté* invertida, cujos preceitos envolveriam os atos, os discursos e, principalmente, o apego à vida que leva cada indivíduo à luta.

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

Os tipos continuam espelhando algum defeito moral na sociedade. Um conde (Piotr Pietróvitch), como Brás Cubas, mescla o cinismo de uma “pseudo-alta sociedade” com o desejo sepulcral de “desfrutar tudo o que for possível” naquele instante (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 30). Despreza o que fora, apreende rapidamente a nova ordem e revela

seu passado biográfico como falsificador de dinheiro (semelhante a Diógenes). Confessa que o mau cheiro saía dele porque fora enterrado em um caixão pregado e mais barato.

Kliniêvitch, o cínico por excelência, continua pregando uma nova ordem e tentando organizar aquele lugar necessitado de “vida e de graça” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 31). Anuncia um corrupto defunto, o conselheiro secreto Tarassiêvitch, que teria desviado dinheiro de viúvas e órfãos e molestado algumas “orfãzinhas lou-ri-nhas”. Ele também concorda com Kliniêvitch e proclama: “Na vida há tanto sofrimento, tanto martírio e tão pouco castigo... eu desejei finalmente quietar-me e, até onde percebo, espero até neste lugar desfrutar de tudo...” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 32). Ou seja, passar o tempo (inexato) com alegria e sinceridade.

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

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

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

Dostoiévski suprime a Ilha dos Bem-aventurados (*Fédon*) e insiste no Vale de Josafá, feito de lodo e odor cemiterial. Ivan Ivanitch, com os ensinamentos sepulcrais, constrói um conhecimento contrastante. Expectador da eternidade, conhece mais do que os seres comuns e é

dotado de uma filosofia da contingência (cínica-menipeica) que reduz os fatos da existência aos atos do homem que morre. Afirma-se como um autor de novelas e folhetins que mantém sua retórica romanesca e erige uma filosofice literária, discutindo as condições materiais, sociais e psicológicas da existência.

Logo em seguida, ainda na fala de Kliniêvitch, a palavra título repetida na cabeça do personagem volta à tona (exemplo latente da vida que continua a discursar por inércia):

Há, por exemplo, um fulano aqui que se decompôs inteiramente, mas faz umas seis semanas que de vez em quando ainda balbucia de repente uma palavrinha, claro que sem sentido, sobre um tal *bobók*: “*Bobók, bobók*”; logo, até nele persiste uma centelha invisível de vida. (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 34)

Ao criticar o fedor moral que exala de cada corpo, Kliniêvitch conclui que esses poucos meses de vida devem ser aproveitados “da maneira mais agradável possível”, pois depois disso: *bobók* (favas, nada, silêncio).

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

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

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

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

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

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

Enfim, a última palavra, nessa menipeia cemiterial é de Ivan Ivanitch: “O *bobók* não me perturba (vejam em que acabou dando esse tal *bobók!*)” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 37). Indignado com a perversão do mundo, incluindo os últimos lampejos dos seres, ele fica desolado e retorna à condição de homem do subterrâneo. Mas a gênese dialógica desse personagem-escritor aparece logo em seguida: “Circulo em outras classes, escuto em toda parte. O problema é que preciso escutar em toda parte e não só de um lado para fazer uma ideia” (p. 38). Seu conhecimento é plural. Ouve todos para poder criar. Deixa falarem vivos e mortos e por meio de sua pena busca algo consolador nesse século frustrante e depravado. Sabe que voltará, porque deseja ouvir sua biografia verdadeira: “é uma questão de consciência” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 38). Uma questão literária, pois são relatos que ele pode escrever e transformar em um conto para “levar ao *Grajdantin*; lá também publicaram o retrato de um redator-chefe. Pode ser que publiquem” (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 38).<sup>2</sup> Ouvindo as outras histórias, poderá escrevê-las e continuar sua carreira. As últimas palavras atam

o nó literário e farsista. O texto que ele levará ao jornal é exatamente aquele que está publicado, cuja epígrafe anuncia a história de uma outra pessoa.

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

Em termos de composição prosaica, a plenitude do método escolhido pelo narrador, uma perspectiva retórica e menipeica, atinge o que chamamos de realidade e fantasia. Quando força a realidade, o escritor constrói uma verdade fundamental do mundo e do homem. Por meio da representação artística, o personagem manipula duas temporalidades distintas: a dos fatos narrados e a da narração em si mesma (a ser publicada e já publicada – nas mãos do leitor). Enquanto a história é contada, o caráter em transformação permite que ele se modifique internamente e modifique sua compreensão do mundo. Essa experiência sutil e fundamental rumo à consciência efetua-se às vistas do leitor (que também se transforma): a imagem de autor cria a própria obra; sendo ao mesmo tempo personagem, o autor integra sua estrutura, dá vida a outros personagens, dialoga e interage com eles. Torna-se “uma categoria estética, um elemento do processo composicional” (BEZERRA, 2005, p. 77).

Em Ivan Ivanitch as ações estão ligadas à vida e ao processo de busca de uma identidade literária. Sua trajetória, de autor pouco reconhecido a ouvinte dos mortos, liga-se pelo termo mais rasteiro: *bobók*. Essa palavra resume as póstumas memórias ouvidas e transformadas em relato literário, une o real ao fantástico, o improvável ao artístico. Ao traduzir a palavra-título, *Fava*,<sup>3</sup> temos algo ínfimo, símbolo da efemeridade, de rasteirice, de insignificância perante a natureza. Nessa repetição, nesse delírio que ouve vozes, que ouve “Fava, fava”, reside a ressurreição (carnavalesca) por meio da palavra.

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

Em *O discurso e a cidade*, Antonio Candido instaura dois tipos de posturas literárias em prosa: autores que partem da realidade para retratá-la e aqueles que optam pela fantasia para erigir suas obras. A partir disso, ele conclui que os autores que escrevem tentando retratar a vida como ela realmente seria acabam fantasiando mais, enquanto aqueles que partem de um universo “absurdo” traduzem de forma muito mais profunda as contingências da época em que escrevem. Os tributários de uma concepção realista são ancorados pela história e pelos elementos sociais para reproduzir a realidade filtrada, por sua vez, pela própria visão de mundo dos autores. Os que desejam transfigurar o real estabelecem com essa mesma realidade conexões indispensáveis para construir a inteligibilidade. Entre comportamentos e imagens envoltas por um halo irreal, os elementos vagam livremente em paragens indefinidas (CANDIDO, 1993, p. 11). Machado, ao optar por um defunto memorialista, conjuga as duas facetas. Apresenta um caráter experimental que cria uma impressão de verdade, aproximando e expandindo as duas vertentes. Fantasista porque há um narrador cadavérico, mas realista porque retrata questões nacionais e sociais de maneira peculiar na imagem de um aristocrata.

O crítico relaciona essas abordagens artísticas a momentos da história literária e demonstra como os textos realistas-naturalistas, guiados pela força de retratar a verdade, acabam por forjá-la, a ponto de reinventá-la. Os textos de fantasia, fugindo dos fatos reais, “são capazes de transmitir um profundo sentimento da vida” justamente pelo compromisso com o imaginário e não com o documental:

[...] a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. Os textos [...], tanto os realistas, quanto os não realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem

ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. (CANDIDO, 1993, p. 11)

Machado foi tributário dessa coerência e convergiu na mesma organização poética marcas realistas e não realistas, reordenando-as pela fatura difusa. A impressão de verdade, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nasce da aura de fantasia propiciada pela máscara da morte e dialoga com a ordem reproduzida pelo romance autobiográfico situado no palco carioca do século XIX. A memória simbólica articula de maneira harmônica essas partes e promove um olhar de relatividade total dos atos (CANDIDO, 1993). Portanto, na convergência de continuidade e inovação, há um grau de duplicidade. O romance realista é representado na história (tempo) de um país (espaço) e no retrato de situações da época. Mas tudo é transmitido por um halo irreal de recordações sepulcrais que fundam, nos trópicos, uma obra dialogicamente capaz de solapar a realidade. Ao criar um clima psicológico e narrativo com a naturalidade de um narrador que lança os ingredientes de forma aparentemente despretensiosa e divertida, esse jogo dialético entre ficção e realidade integra-se em uma visão crítica e iluminadora do próprio jogo narrativo (SENNÁ, 1998).

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

Essa prosa do mundo aproxima o lógico e o ilógico – sem hierarquias pré-concebidas. Ao subverter o espaço e o tempo, a prosa passa

a ser livre de qualquer injunção de gênero. Essa ausência de ordem, dentro de uma outra ordem, livra-se de qualquer forma de reverência ou de imposição. Por isso todo grande romance é único e inovador. Um grande autor nunca se repete. Essas descidas catabáticas provocam inversões e convidam para observar o mundo com um novo olhar:

Como predomina a familiarização, como tudo é dado no contato imediato, não há qualquer restrição espaço-temporal para o enredo, que se desloca com total liberdade de fantasia do céu à terra, desta ao inferno, do presente ao passado etc. O reino de além-túmulo é o espaço de disputas e do conagraçamento universal, e aí os protagonistas do passado absoluto, dos tempos lendário e histórico e os contemporâneos vivos se encontram de maneira familiar para debates e até contendas. Surge, assim, um modelo utópico de mundo ideal, onde cada indivíduo é dono de si mesmo e da sua palavra, que flui livre de qualquer injunção, uma vez que não há leis para reger o comportamento dos homens. (BEZERRA, 2005, p. 111)

Essa liberdade na criação, quando é proposta por mortos que falam, supera qualquer limitação axiológica. Na *Odisseia* (HOMERO, 2007), em *Diálogos dos mortos* (SAMÓSATA, 1996), ou na alegria medieval carnavalesca dos banquetes e velórios dos cemitérios rabelaisianos (confrontando o catolicismo), essa visão de mundo permite extrapolar imposições e fazer do discurso tumular um instrumento de embate. Por isso, os narradores e os mortos modernos atentos para essa extrapolação foram capazes de reelaborar essa prática. Riso e melancolia paradoxalmente arquitetados formam o par vida-morte e vão além da sátira. Alcançam a essência individual do homem – faculdade renascentista que permaneceu em estado embrionário nos gêneros sepulcrais da antiguidade.

Dostoiévski e Machado viram hierarquias de cabeça para baixo e a equação Natureza-Deus-Ciência ganha novas conotações no século XIX. Cada época traduz tendências profundas do comportamento coletivo perante o acontecimento (ARIÈS, 1977), e todas expressam a vontade de poder do homem autossuficiente que representa e transfigura a realidade porque deseja viver. Assim, uma vez que a verdade não está ao alcance do homem, e aos vivos só é possível mentir, os autores optam pela literatura fingidora que alcança a todos pela sua coerência inventiva.

A particularidade dos diálogos dos mortos reside no fato de eles serem motivados pela fantasia audaciosa da morte performática e da criação de situações extraordinárias que traduzem o real (CANDIDO, 1993) justamente porque o desfiguram. Daí a presença constante da autoconsciência na prosa sepulcral: o autor experimenta a ideia literária (como o cínico romano experimentava a ideia filosófica) e a transforma em matéria artística. Eis porque a citação, a interlocução com autores e textos, é tão importante. E, por isso, a necessidade do zigue-zague, do estilo truncado e difuso para alcançar questões além do próprio discurso – nas fendas liminares e nos silêncios ocasionais.

A opção pela morte falante faz que a vida continue por fantasia. Quando olham para o morto, o autor e o leitor apreendem a realidade e as eternas contradições humanas que nos conduzem ao dia fatídico. Por essa visada, atinge-se esse saber universal (e inventivo) de algo que nunca foi efetivamente explicado. O subterrâneo, o viés sepulcral, permitiu a esses autores periféricos romperem com as correntes tradicionais de suas literaturas nacionais e com representações europeias. Eles puderam criar uma literatura autônoma e antecipadora de vertentes literárias e correntes científicas (como a psicanálise), em pleno século XIX. A autobiografia subterrânea é inusitada e autoprovocante. Nasce, daí, a necessidade de conjugar e de relativizar com disfarces literários e psicológicos a lógica de quem enuncia, de quem publica e de quem aceita o pacto da leitura. Paulo Bezerra, ao tratar “Do reino da menipeia e do fantástico” e Antonio Candido, ao diferenciar obras realistas das “fantasistas”, são suportes importantes para essa leitura nascida do próprio romance machadiano que conjuga as duas premissas pelo olhar daquele que já morreu.

Uma passagem de Schnaiderman, interpretando um outro conto de Dostoiévski (“O Senhor Prokhardtchin”), de certa maneira sintetiza o que Bakhtin, Candido, Bezerra e este trabalho elucidam:

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

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

O advento da técnica, a secularização das relações com a natureza e com a arte, a desmistificação da realidade são transformações que se acumularam durante anos e atingiram seu auge no final do século XIX. Essa inquietação está ligada à vertigem e ao desencantamento presente nas flores literárias do mal. O discurso sobre a morte, entre vivo e mortos, foi alternativa para confrontar a massa que se movimenta e morre diuturnamente. Machado de Assis, atento aos sentimentos do seu tempo, encontrou uma via inteligente e cínica para fazer sua versão dos pensamentos. Em suas páginas não é o homem que sabe que morre, mas a humanidade que se degrada. A epígrafe-dedicatória (COUTINHO, 1992, v. I, p. 511) afirma esse caráter rabugento, moderno e degradante:

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

O verme, esse partícipe de um banquete contínuo, anfitrião da última festa, testemunha ocular do último capítulo de toda biografia, anuncia elementos da “ocupação funérea” a roerem as páginas do livro-vida. O paradoxo acentua as contradições humanas e Machado deixa que essa *personae* sepulcral desenvolva um tema corrente de sua poética difusa: a maldição da consciência individual, cuja elaboração mais bem acabada estaria na escrita de *Memórias póstumas*. Por isso, o pessimismo, o ceticismo, o cinismo marcaram durante tanto tempo a interpretação desse livro e de toda a obra machadiana. Essas características coexistem com a ânsia vital e as atitudes mais comuns. O verme interlocutor, companheiro no silêncio sepulcral, é o receptor de tudo que fomos. Ele é uma sombra “tiresiana” (COUTINHO, 1992, v. I, p. 522) que vem de outras eras, que conhece a origem da humanidade e, ao mesmo tempo, seu fim.

A razão dessa imagem atirada ao leitor abre as cortinas de um longo solilóquio e revela o cosmopolitismo da miséria humana. Esse discurso dedicado a um verme-leitor, depois de se definir no título, no prólogo, parte para o confronto com o leitor vivo. Passa a descrever pejorativamente o homem – daí sua função de consciência de quem sabe que morre e que não volta. Mas o amor do defunto pela vida é tão grande, e sua derrota é maior ainda. Escreve brutalmente para negá-la, enquanto a cada linha, afirma-a: recorda, revive e sente o peso dos ombros, a insustentável leveza do tempo: “Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como os primeiros dias” (COUTINHO, 1992, v. I, p. 625). No capítulo “A um crítico”, o defunto se explica, cita a si mesmo e traz o que era nimiamente desnecessário explicar:

Meu caro crítico,

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

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

E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido. Viram-me ir umas nove ou dez pessoas [...] o meu óbito era coisa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção.

– Morto! morto! dizia consigo.

E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o voo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até as ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto

em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma. (COUTINHO, 1992, v. I, p. 513-514)

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

LES MORTS DU SOUTERRAIN: LE DISCOURS SÉPULCRAL EN *BOBÓK* ET *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

#### RESUMÉ

Le fusion de l'éclat de rire que défigure avec une négativité sceptique, discute ce qu'il y a de plus significatif pour l'homme: l'existence. La mort romanesque dialogue avec la *catabasis* homérique, avec la satire cynique chez Luciano, avec le banquet dans les veillées médiévales, avec la joie abondante chez Rabelais, avec des manifestations de la modernité, et en train de inclure le récit “Bobók”, de Dostoïévski (XIX). En convergeant d'une façon préliminaire fantaisie et réalité, l'œuvre rompt avec les limites des romans usuelles et annoncent une langue moqueur, enjouée et mélancolique qui décompose les éternelles contradictions humaines.

NOTAS

- 1 No livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura*, publicado originalmente em 1897, Sílvio Romero afirmava que Machado escrevia truncado porque era gago e epilético!
- 2 “Bobók” surge do confronto com um folhetim de Paniutim, uma polêmica de Buriênin com Mikhailóvski e a crítica a *Os demônios* e a Dostoiévski – redator-chefe do *Gradjanin*.
- 3 Nota do tradutor (DOSTOIÉVSKI, 2005, p. 38).

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *O homem perante a morte*. 2. ed. Tradução de Ana Rabaça. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1977. 2 v.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEZERRA, P. A. *Dostoiévski: Bobók*. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- COUTINHO, A. (Org.). *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 3 v.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. In: BEZERRA, P. A. *Dostoiévski: Bobók*. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 15-37.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3 v.
- MEYER, A. O homem subterrâneo. In: BARBOSA, J. A. (Org.). *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 195-199.
- ROMERO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- SAMÓSATA, L. de. *Diálogos dos mortos*. Tradução de Henrique G. Muracho. São Paulo: Palas Athena, 1996.

SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski: prosa e poesia. O senhor Prokhardtchin*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SENNÁ, M. de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.