

# BRÁS CUBAS À LUZ DE BAKHTIN

---

Clarice Lottermann \*

**RESUMO:** O presente estudo objetiva analisar a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, tomando como pressupostos os conceitos elaborados por Bakhtin nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Problemas da poética de Dostoiévski*. Considerando-se que, na obra de Machado de Assis, é um narrador defunto que conta a sua história, depois de ter seu corpo já corroído pelos vermes, observa-se como a orientação para o baixo, o olhar de trás para frente, o movimento da morte para o nascimento são enfaticamente marcados. Com base nos estudos de Bakhtin, pode-se observar como o narrador defunto apresenta um discurso em que o rebaixamento das coisas elevadas (virtudes, valores morais, senso de justiça e solidariedade) é constante. Entretanto, deve-se realçar que, ao contrário da perspectiva bakhtiniana, não há, na obra machadiana, possibilidade de reabilitação da condição humana, visto que o narrador, além de dedicar a obra aos vermes que roeram as marcas da sua existência, ao fazer um balanço da vida, tem como único saldo positivo o fato de não deixar descendência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Bakhtin.

**ABSTRACT:** The present study aims at analyzing the work *Memórias póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, (*Brás Cubas's Post-mortem Memories*), taking as its presuppositions the concepts brought by Bakhtin in his works *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Problemas da poética de Dostoiévski* (*The popular culture of the Middle Ages and the Renaissance: the context of François Rabelais and Problems of Dostoevsky's poetics*). Taking into account that, in Machado de Assis's work, it is a dead narrator who tells his story, after having his body devoured by vermin, it is observed how the orientation to the down, the upsy-turvy view, the movement from death to birth are emphatically stressed. Based on Bakhtin studies, we can observe how the deceased narrator presents a speech where elevated values (virtues, moral values, sense of justice and solidarity) are despised. However, we should highlight that, contrary to bakhtinian perspective, there is not, in machadian work, possibilities of rehabilitating of human condition, since the narrator, besides dedicating the work to the vermin which devoured the marks of his existence, when reviewing his life, has as its only asset the fact of not leaving descendants.

**KEYWORDS:** Machado de Assis, *Brás Cubas's Post-mortem Memories*, Bakhtin.

## INTRODUÇÃO

*Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC), do escritor brasileiro Machado de Assis, foi, originalmente, publicado na “Revista Brasileira”, a partir de março de 1880 e, em 1881, reeditado na forma de livro. É, ainda hoje, uma obra que provoca estranhamento por suas características que o

---

\* Professora Adjunta do curso de Letras da Unioeste- Campus de Marechal Cândido Rondon.

afastam da literatura de sua época (realista/naturalista), por sua visão radicalmente crítica, pelo ceticismo, pela estrutura *narrativa, pelo tom de galhofa e pela dificuldade de se enquadrá-lo*.

O trabalho aqui apresentado consiste, basicamente, numa leitura de Memórias póstumas, à luz dos estudos de Mikhail Bakhtin relativos ao realismo grotesco e à sátira menipéica, constantes nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais e Problemas da Poética de Dostoiévski*. Para tanto, iniciamos chamando atenção para um texto de José Guilherme Merquior – publicado em caráter introdutório à obra machadiana em apreciação – intitulado “O romance carnavalesco de Machado”.

### BRÁS CUBAS: REBAIXAMENTO E DISSOLUÇÃO

Ao fazer a apresentação do livro de Machado de Assis, José Guilherme Merquior destaca o “tom cáustico” do livro que, à época em que foi publicado, o “afastava muito dos exemplos nacionais de idealização romântica, enquanto seu humorismo ziguezagueante, a sua estrutura insólita impediam qualquer identificação com os modelos naturalistas”. (MERQUIOR, 1982, p. 5). Ao discutir as possíveis influências de Sterne na obra machadiana, Merquior afirma que “essa ‘fusão’ de humorismo filosófico e fantástico nos permite atinar com o verdadeiro gênero do romance; com efeito, Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico”. Arrola, ainda, características da sátira menipéica que, segundo ele, estariam presentes na obra de Machado:

ausência de qualquer enobrecimento dos personagens e de suas ações (...), mistura do sério e do cômico, com abordagem humorística das questões mais cruciais (...), absoluta liberdade em relação aos ditames da verossimilhança (...), a frequência da representação de estados psíquicos aberrantes (...), uso constante de gêneros intercalados. (MERQUIOR, 1982, p. 6)

Merquior (1982, p. 6) salienta que o fator decisivo de aproximação da obra machadiana ao gênero cômico-fantástico se deve às “analogias de concepção e estrutura (...) Brás Cubas é um caso de novelística filosófica em tom bufo; um manual de moralista em ritmo foliônico. Quase nenhum sentimento, crença ou conduta escapam nesse livro, à chacota corrosiva, ao ânimo de sátira e paródia”.

Ao caracterizar a sátira menipéica, Bakhtin (1981, p. 100) salienta que, neste gênero, “teve grande importância a representação do *inferno*, onde germinou o gênero específico dos ‘diálogos dos mortos’, amplamente difundido na literatura européia do Renascimento, dos séculos XVII e

XVIII.” Merquior registra que “pelas citações do próprio Machado, sabemos que ele conhecia e apreciava a obra de Luciano [Luciano de Samósata, autor dos *Diálogos dos Mortos*] e de seus imitadores (...) Luciano possui até um personagem (o filósofo Menipo) que gargalha no reino do além-túmulo – em situação idêntica à de Brás Cubas.” (MERQUIOR, 1982, p. 6).

Podemos, sem dúvida, observar tais características na obra machadiana. Contudo, parece-nos que a aproximação do romance com os apontamentos bakhtinianos carecem de maior problematização. O próprio Bakhtin (1987, p. 21) faz ressalvas no que diz respeito às ressonâncias do realismo grotesco na literatura pós-renascentista:

O campo da literatura realista dos três últimos séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar sua vitalidade. Na maioria dos casos, trata-se de imagens grotescas que perderam ou debilitaram seu pólo positivo, sua relação com um universo em evolução. É apenas através da compreensão do realismo grotesco que se pode entender o verdadeiro valor desses destroços ou dessas formas mais ou menos vivas.

E acrescenta:

As imagens grotescas do Renascimento, diretamente ligadas à cultura popular carnavalesca (em Rabelais, Cervantes e Sterne), influenciaram em toda a literatura realista dos séculos seguintes. O realismo em grande estilo (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, etc.) esteve sempre ligado (direta ou indiretamente) à tradição renascentista, e a ruptura desse laço conduziu fatalmente ao abastardamento do realismo, à sua degeneração em empirismo naturalista. (BAKHTIN, 1987, p. 45)

Considerando-se, portanto, a obra de Machado de Assis, convém averigüar como esses “destroços” do realismo grotesco se realizam; como a concepção de mundo própria do realismo grotesco aparece – diluída ou negada – nessa obra-prima da literatura brasileira do século XIX. Segundo Bakhtin (1987, p.325), o princípio artístico essencial do realismo grotesco é o rebaixamento:

Todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento: a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso.

O conceito de rebaixamento – degradação – é essencial na abordagem bakhtiniana. Todas as coisas sérias, elevadas, sagradas, espirituais e abstratas são submetidas ao elemento corpóreo e ao riso, ao baixo. O riso as destitui de sua aura de sacralidade e de grandeza; torna-as humanas e, por isso, passíveis de chacota, contestação, crítica. Para o estudioso russo, “o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida”. (BAKHTIN, 1987, p. 20). Nesse contexto, a morte e os elementos corporais não são vistos de forma negativa. Pelo contrário: é deles que emerge a vida. A morte dá lugar a uma nova vida, ao renascimento. Nas palavras de Bakhtin (1987, p. 19),

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.

No romance machadiano, a começar pela dedicatória, há uma referência explícita à condição do narrador defunto e à degradação do corpo, roído pelos vermes: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. (MPBC, p.11). Na apresentação ao leitor, tal condição é enfatizada pela observação de que se trata de uma “obra de finado”, escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. (MPBC, p.12). A opção do narrador pelo fim, ou seja, por começar a narrativa não pelo seu nascimento e sim pela morte, é reiterada no título do primeiro capítulo – “Óbito do autor” – no qual são dadas informações sobre a sua morte: “... expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos”. (MPBC, p.13). Observa-se, já no início da narrativa, como a orientação para o baixo, o olhar de trás para a frente, o movimento da morte para o nascimento são enfaticamente marcados.

De acordo com a concepção do realismo grotesco,

a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. (...) No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor. (BAKHTIN, 1987, p. 43-4)

Ao rememorar os momentos que antecedem sua morte, Brás Cubas diz que sentiu “um prazer satânico em mofar dele [do mundo], em persuadir-me que não deixava nada” (MPBC, p.18). Encaminhou-se para o reino desconhecido “pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido”. (MPBC, p.13). Tal observação revela a tônica da vida de Brás Cubas: o aborrecimento e o tédio – “flor amarela, solitária e mórbida” – são marcas indeléveis que o acompanham não apenas na vida como na morte. Para burlar a melancolia e o tédio, somente a recriação ficcional de sua vida se lhe apresenta: “Saber que se morre, viver a experiência da morte, não ter ilusões é o lúdico exercício de recriação ficcional da vida por meio do qual o ‘defunto autor’ aprende a desfolhar a ‘flor amarela de hipocondria’ para burlar a morte e a melancolia”.(SCARPELLI, 2001, p.67)

Assim, na condição de defunto, Brás Cubas desanda a tecer críticas e comentários irônicos sobre tudo, justificando sua franqueza (com relação à própria mediocridade) como uma das qualidades de defunto:

... a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos (...) Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! (MPBC, p.46)

Para Roberto Schwarz (2000, p.19), através de tal atitude, “menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso, que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência”. Desta forma,

Deslizando entre a “campa” e o “berço”, um Brás redivivo situa-se num privilegiado entre-lugar, que lhe confere a prerrogativa de ser um e outro ao mesmo tempo. Enquanto um pode sustentar o sistema ideológico de que, enquanto vivo, ele foi usuário e mantenedor; enquanto outro pode desferir suas farpas contra esse mesmo sistema. Ao se dotar dessa dupla mirada, ele possui a mobilidade de colocar-se, concomitantemente, dentro e fora da vida. Assim, enquanto *doublé* de morto e vivo, ele tem um pé na cova e outro numa *vita nuova*; um olho posto na tradição e outro na modernidade”. (SCARPELLI, 2001, p.37)

Ao iniciar o romance pelo fim, ou seja, pela narrativa de sua morte, Brás Cubas evidencia que o fim é o começo: “Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto,

mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (MPBC, p.13). Narra sua morte dizendo que “foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa.” (MPBC, p.14).

O texto é estruturado de tal forma que, depois de narrar o delírio que antecede a sua morte, Brás Cubas passa, quase sem transição, a narrar fatos sobre o próprio nascimento. Aproxima, desta forma, os pólos morte/vida, pois, após o distanciamento provocado pela morte, ele pode reavaliar, de forma crítica, tanto a mediocridade da sua vida quanto a de seus contemporâneos de vida:

Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. (MPBC, p.24).

No capítulo em que narra o delírio que o acomete antes de morrer, Brás Cubas se vê arrebatado por um hipopótamo que o leva à origem os séculos. Chega a uma planície branca de neve, fria, cujo silêncio era “igual ao sepulcro”. Diante dele surge uma figura de mulher, com 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.” (MPBC, p.20-21). Tal figura apresenta-se como sendo a Natureza ou Pandora, sua mãe e sua inimiga. Novamente se está em presença de opostos que não são excludentes, pelo contrário, se completam. Da mesma forma, a figura de mulher lhe diz: “eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei.” (MPBC, p.21).

A Natureza/Pandora leva Brás Cubas para o alto de uma montanha e o obriga a olhar para baixo, assistindo ao desfilar de todos os séculos. Nessa passagem, pode-se observar ressonâncias de outra característica da sátira menipéia:

Na menipéia surge a modalidade específica do *fantástico experimental*, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. (BAKHTIN, 1981, p. 100)

Diz o narrador Brás Cubas:

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 (...) eu via tudo o que passava diante de mim, - flagelos e delícias, - desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. (...) cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde. (MPBC, p.23)

Nesse desfile, em alta velocidade, de todos os séculos da história da humanidade, marcada por ciclos de morte e vida, de primaveras que sucedem invernos e que dão origem a novos invernos e assim sucessivamente, o ser humano – visto do alto – aparece em toda a sua miséria e degradação.

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, - nada menos que a quimera da felicidade, - ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (MPBC, p.22)

Mas a morte não tem apenas uma faceta negativa, também é vista como potencial de vida. Segundo Bakhtin, “o tema da imortalidade relativa da semente está indissolavelmente ligado ao do *progresso histórico da humanidade*. A cada geração, o gênero humano não se contenta em renovar-se; de cada vez, ele galga *um novo grau da sua evolução histórica*.” (BAKHTIN, 1987, p. 283). Em seu delírio, Brás Cubas toma a forma de um barbeiro chinês, escanhoando um mandarim (que pagava o serviço com beliscões e confeitos); depois, a da *Summa Theologica* de S. Tomás, “encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas”. Nestas imagens há muito do burlesco, vinculado ao físico e material, mas também alusão ao eterno desejo humano de se perenizar no tempo por meio do mundo das idéias. Transformar-se na *Summa Theologica* é perenizar-se ao longo do tempo. Por último, restituído à forma humana, é arrebatado por um hipopótamo e levado numa viagem, de modo vertiginoso e aparentemente sem destino. Ao final do delírio, o hipopótamo diminui até chegar ao tamanho de um gato: “Era efetivamente um gato.(...) Era o meu gato *Sultão*, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel...” (MPBC, p.23). O gato que brinca com a bola-mundo faz parte desse conjunto de imagens insólitas em que o humano dá lugar a um objeto (livro), para em seguida voltar à

forma humana e fazer uma viagem alucinante (delírio) em que o grotesco se sobrepõe. Para Bakhtin (1981, p. 98)

A particularidade mais importante do gênero da menipéia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica. (...) Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com este fim, os heróis da “sátira menipéia” sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais.

No auge da angústia (“... fui eu que me pus a rir, - de um riso descompassado e idiota”), Brás Cubas volta-se para Pandora e pede a ela que o devore: “Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me” (MPBC, p.22). Essa imagem do grande ventre que devora também aparece noutra circunstância. Trata-se do episódio no qual o narrador fala sobre a morte e sepultamento da mulher do capitão, na viagem que o levaria a Portugal. O corpo da mulher é lançado ao mar, “à cova que nunca mais se abre”: “A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou-se” (MPBC, p.41). O ventre que se abre para dar vida (dar à luz), também se abre para abrigar a morte. Essa dupla imagem do ventre que se abre para gerar vida e abrigar a morte caracteriza bem o que Bakhtin chama de gangorra grotesca que funde o céu e a terra, lembrando que antes é o céu que desce à terra do que o contrário.

No rebaixamento, traço marcante do realismo grotesco, há “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p.17). Este é um traço marcante na obra machadiana. Brás Cubas profana e rebaixa todas as virtudes: interesseiro, mesquinho, egoísta, movimenta-se apenas em função de se projetar socialmente ou para burlar o tédio. Todas as suas pírias tentativas de empreendimento (dedicação a uma causa social, criação de um jornal, um cargo como deputado) naufragam. As virtudes revelam-se vícios, e o que poderia ser tomado como qualidade tem, em seguida, seu caráter abjeto revelado. Da mesma forma, para afastar a consciência de uma ação indigna, ele inventa uma virtude que a faça ser esquecida. Tal é o caso da “equivalência das janelas”. Depois de um ato considerado indigno, areja-se a consciência abrindo outra janela. Brás restitui uma moeda de ouro que encontra à porta de sua casa e, com isso, areja a consciência (atormetada, se é que se pode usar esta palavra em se tratando de Brás Cubas...) por ter valsado com Virgília:



Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências! Não vos digo mais nada. (...) Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. (MPBC, p.68).

Desta forma, pela lei da compensação, o narrador vai burlando e escamoteando a “consciência sufocada” pelo peso da moral. Mas, o mesmo Brás Cubas que, para arejar a consciência, devolve a moeda, não faz o mesmo com os cinco contos que encontrara num embrulho na praia: “Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. (...) hei de empregá-los em alguma ação boa, talvez um dote a alguma menina pobre, ou outra coisa assim... hei de ver...” (MPBC, p.69). Mas o dinheiro vai, mesmo, é para o Banco do Brasil e não se toca mais no assunto. “Nesse mesmo dia levei-os ao Banco do Brasil. Lá me receberam com muitas e delicadas alusões ao caso de meia dobra, (...) louvaram-me então a modéstia, – e porque eu me encolerizasse, replicaram-me que era simplesmente grande.” (MPBC, p.69).

Nesse último trecho, o narrador é particularmente irônico: desmascara sua própria hipocrisia e, quanto mais recusa ter louvada a boa ação por ter devolvido a moeda de ouro, mais acentua seu caráter interesseiro. Há, portanto, um completo rebaixamento das virtudes, dos valores morais, das boas intenções que, no fundo, revelam apenas interesses próprios.

Segundo José Guilherme Merquior (1982, p. 7), na trajetória de Brás Cubas, impera o processo de “decomposição dos seres e das experiências: a beleza de Marcela, o seu amor por Virgília, a sua ternura pela própria irmã, tudo se esvai, tudo apodrece”. O livro “cheira a sepulcro” e o último capítulo funciona como um “atestado de óbito”, ou seja, como sempre, a morte sai vitoriosa. Tudo se resume a uma grande negativa: “Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento”. (MPBC, p.144). Contudo, no “inventário”, ladeando as perdas, há ganhos e um pequeno saldo: “... ao chegar a este outro lado do mistério; achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (MPBC, p.144).

Vê-se, portanto, que a morte, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não engendra outra vida. “Não tive filhos”. Tudo é falência. Brás Cubas é o mesmo, vivo ou morto. Morto, ele continua olhando a vida como alguém

da classe dirigente, lembra-se do passado e não muda de lugar. Embora, para ele, a morte seja uma festa (diverte-se zombando de si e dos outros), não há abolição de fronteiras, não há abolição de diferenças e barreiras hierárquicas. Ele escarnece de si próprio, sem dúvida. Mas não se renova com a morte.

Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 1987, p.10-11)

É um caso complexo: Brás Cubas se inclui nesse universo risível mais do que a qualquer um. Mas não se trata do riso popular, que pelo riso destitui, rebaixa, profana e cria nova vida. No caso de Brás Cubas, trata-se do riso de uma classe burguesa que ri da própria desgraça, que ri um riso nervoso, um riso que não cria possibilidade de um mundo novo e diferente. Pelo contrário, é um riso que acentua a decadência. Brás fala do lugar da morte, mas isso não implica em mudança de valores. O próprio Bakhtin (1987, p.44) já acentuara, ao traçar um panorama do riso, que

O século XIX burguês só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e sentencioso (não admira que tenha sido comparado ao látigo ou aos açoites). Admitia-se ainda o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial. O sério tinha que permanecer grave, isto é, monótono e sem relevo.

Ao comparar o grotesco medieval e renascentista com o grotesco romântico, Bakhtin (1987, p. 33) chama atenção para o fato de que “(...) no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo.” Tais considerações podem ser tributadas à obra machadiana em questão.

Portanto, se, por um lado, há características que permitem aproximá-la – como uma ressonância – da sátira menipéica, inclusive por abarcar “(...) o tema da indiferença absoluta a tudo o que há no mundo, tema muito característico da menipéica cínica e estóica” (BAKHTIN, 1981, p. 131), por outro, uma característica essencial – a morte engendra outra vida – é negada. Brás Cubas não teve filhos e este é, segundo ele, seu grande feito: não ter transmitido a ninguém o legado da miséria humana. Tem-se, aí, a negativa das negativas.

A menos que se considere sua narrativa como o filho que ele não teve. Filho este que é gerado, aliás, quando o narrador já está morto. A menos que se veja na arte uma forma de continuidade da sua vida. A arte é, por excelência, uma forma de deixar rastros, pegadas, marcas e vestígios que se prolongarão – como a *Summa Theologica* - naqueles que permanecerem. Tais marcas se eternizam na memória como forma de “ressurreição simbólica”, já que nada é durável.

Nada se fixa, nada escapa à mudança, à degeneração e à morte. Não apenas a existência sensível, os afetos e os desafetos, filhos, sobrinhas, amadas, pais, rivais, mas também os filósofos e as filosofias, as concepções de mundo, a verdade, os valores, tudo está sujeito às inexoráveis leis da evolução. (SCARPELLI, 2001, p.48)

O que, em última instância, sobra para Brás Cubas, para além do seu inventário de negativas, é o narrar. Brás Cubas narra para não morrer. E, desta forma, permanece inscrito na memória das gentes e imortaliza-se através da arte: “Através de suas próprias ‘memórias póstumas’, lança a seus leitores futuros (...) seu legado estético: fora da arte, a vida não tem visibilidade; a não ser através da arte, o curso da vida é incapturável”. (SCARPELLI, 2001, p. 35). Trata-se da imortalidade, senão da semente, “do nome, das ações e da cultura humanas. A proclamação dessa imortalidade relativa e sua definição são tais, que a imortalidade da alma fora do corpo se torna totalmente desprezada”. (BAKHTIN, 1987, p. 355). Excetuando-se a arte, para Brás Cubas – além de tudo ser relegado ao plano do baixo – o maior mérito está na dissolução e no apagamento de qualquer lastro de continuidade.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- MERQUIOR, J. G. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer: memórias póstumas de Brás Cubas. In: MOTA, L. D. e ABDALA Jr, B. (orgs) *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. p.35-67.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.