

# A morte que liberta e o morto que aprisiona

---

Clarice Lottermann

**RESUMO:** Neste estudo são analisadas duas obras do escritor brasileiro Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* – nas quais a morte é um dos temas que se destaca, seja pela posição do defunto narrador, seja pelo grande número de pessoas mortas que aparecem nas narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Machado de Assis; Morte.

**ABSTRACT:** This study reports an analysis of two works by the Brazilian writer Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* – in which death is one of the prominent themes, whether by the dead narrator position or by the great number of dead people that constitute the narrative.

**KEYWORDS:** Brazilian literature, Machado de Assis, Death.

Estudar a morte e as formas como ela é representada na literatura é objeto instigante e revelador dos papéis sociais e das relações que se estabelecem entre o universo dos vivos e o dos mortos. Modelar, neste sentido, é o estudo de obras de Machado de Assis, nas quais os mortos não apenas são evocados pela memória e merecedores de homenagens mas constituem o próprio cerne da narrativa, tal qual ocorre na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (MPBC). Desta forma, no presente estudo pretende-se analisar como a morte é presentificada nas narrativas de Brás Cubas e Bento Santiago – narradores, respectivamente, de MPBC e *Dom Casmurro* (DC)<sup>1</sup> – e como os próprios narradores se posicionam frente à morte.

Nestas obras, publicadas respectivamente em 1881 e 1899, a morte é um dos temas que se destacam, seja pela posição do narrador “defunto”, seja pelo grande número de mortos que aparecem na narrativa, seja pela atmosfera constante de perdas (mortes) que acompanham os narradores. Trata-se de dois romances de memórias, nos quais os narradores, com foco narrativo em primeira pessoa, contam histórias de suas vidas e suas mortes. No caso de Brás Cubas, a narrativa inicia pelo óbito do autor; no caso de Bento Santiago, embora vivo fisicamente, há uma espécie de morte antecipada que se revela através de sua necessidade de “atar as duas pontas

---

\*Doutoranda em Letras e professora do Curso de Letras da Unioeste, campus de Marechal Cândido Rondon.

<sup>1</sup> As citações das obras de Machado de Assis virão acompanhadas com as iniciais do título e páginas respectivas.

da vida”, concretizada na velhice e na iminência da morte. Portanto, em ambos os casos, narradores adultos (um já morto, outro na fronteira entre a vida e a morte) se põem a olhar para o que foi sua vida. Para tanto, contam apenas com sua memória. De acordo com Walter Benjamin (1986, p.210),

a memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.

Ao estudar a morte nas sociedades relacionais, Roberto DaMatta detém-se particularmente no caso brasileiro. De acordo com o antropólogo, a morte é

um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, em que o indivíduo não existe como entidade moral dominante e o todo predomina sobre as partes. Aqui o problema não é bem a morte, mas os mortos. (DAMATTA, 1991, p.143).

No âmbito brasileiro,

fala-se muito mais dos mortos do que da morte. E isso implica uma estranha contradição, porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte, fazendo prolongar a memória do morto e dando àquela pessoa que foi viva uma forma de realidade (DAMATTA, 1991, p.151).

Em nossa sociedade, não apenas a memória do morto é perpetuada pelas histórias que vão sendo contadas pela família, como seu retrato/pintura permanece entronizado na parede/estante da sala de visitas. Ao contar a história do morto, este não se perde totalmente, pois é mantido na memória familiar. O contar é um não-morrer, pois, ao se contar a história do morto, ao se manter seu retrato na parede, sua presença se incorpora à tradição, ele não morre em nossa memória. Portanto, ao se contar a história do morto, faz-se com que o tempo passado se desloque para o presente e se projete em direção ao futuro. Assim como, no plano sócio-familiar, cultivar a memória do morto é uma forma de torná-lo perene, no plano ficcional, a narrativa é uma estratégia que nega a morte e pereniza o narrador. É um contar para não morrer.

Por isso, a arte é uma forma de perenizar o que por si só é fugaz. A obsessão pelo contar e pelo representar o morto é uma forma de continuar “falando” (do) e com ele.

## **BRÁS CUBAS: A VOZ DO MORTO**

Em MPBC, a começar pela dedicatória, há uma referência explícita à condição do narrador defunto: “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).

Diz o narrador que se encaminhou 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).

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, 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”.(2000, p.19). 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, 2000, p.37).

Considerando-se, ainda, as outras mortes que permeiam o romance – de falecimentos (da mãe, do pai, de Marcela, de dona Plácida, de Lobo Neves, de Quincas Borba, de Eulália, do filho abortado) a perdas emocionais e fracassos de todas as pífias tentativas de empreendimento –, é possível afirmar que 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.” (MERQUIOR, 1982, p.7). O livro “cheira a sepulcro” e o último capítulo funciona como um “atestado de óbito”: a vitória da morte. 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).

De acordo com Ernest Becker, o “animal humano é caracterizado por dois grandes temores, dos quais os outros animais estão protegidos: o temor da vida e o temor da morte”. (1995, p.63). Como a essência do homem é, na verdade, sua “natureza paradoxal” ou seja, ele é “metade animal e metade simbólico”, sua identidade simbólica o destaca nitidamente da natureza:

o homem está literalmente dividido em dois: tem uma consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade, e no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre. Estar num dilema desses e conviver com ele é assustador. (BECKER, 1995, p.39).

Para reprimir isso (sublimar), as pessoas se esforçam por

adquirir um sentimento básico de valor, de serem especiais no cosmo, de utilidade máxima para a criação, de significado inabalável. (...) A esperança e a fé estão em que as coisas que o homem cria em sociedade tenham um valor e significado duradouros, que sobrevivam ou se sobreponham à morte e à decadência, que o homem e seus produtos tenham importância. (BECKER,

1995, p.19).

Deste prisma, a arte é, por excelência, uma forma de deixar rastros, pegadas, marcas e vestígios que se prolongarão 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).

## **BENTO SANTIAGO: A VOZ ENVENENADA DO CASMURRO**

Ao iniciar sua narrativa, Bento Santiago justifica o título do livro – proveniente de um apelido que recebera na vizinhança: Dom Casmurro – e os motivos que o levaram a escrever uma obra “cujo fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (DC, p.12). Mas conclui, em seguida, que seu intento não se realizara:

Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (DC, p.12).

Ora, Bento não consegue atar as duas pontas da vida e recompor o passado porque o passado só existe em sua memória. Todos os amigos, todas as pessoas a quem amara, todas as coisas do passado desapareceram: “Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos” (DC, p.12). Seu livro é uma narrativa sobre mortos: Escobar, Capitu, Ezequiel, Dona Glória, José Dias, a prima Justina, os pais de Capitu, Manduca e mesmo Sancha – afastada da história logo após a morte de Escobar – pode ser considerada morta uma vez que desaparece do contexto do romance.

Mas a perda maior é a falta dele mesmo: “mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Pode-se, portanto, dizer que Bento Santiago é um homem que, embora vivo fisicamente, está morto. Morto para si mesmo e morto para os outros. Simbolicamente, tal processo pode ser visto na decadência/morte da casa de Matacalvos:

Tenho-me feito esquecer. Moro longe e saio pouco. Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacalvos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. (...) logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. (...) Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo. (DC, p.149).

Através de seu relato – trata-se de um romance de memória – ,  
Bento Santiago

objetiva exorcizar a culpa com explicações para sua atitude e para amenizar a perda. Sua angústia existencial atenua-se, por força do duplo distanciamento do personagem como participante e como narrador dos fatos idos e vividos. E quer *parecer* ter superado a grande crise de sua vida e ter aceito os rumos do seu existir. (PROENÇA FILHO, 2001, p.77).

Contudo, há muitas perdas em seu caminho. Perdas que o levam à casmurrice e a viver isolado, longe de tudo e de todos, buscando em suas lembranças resquícios do que foi sua vida – “vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi” (DC, p.13) e, num processo de antecipação da própria morte, a viver da lembrança dos seus mortos.

Esta “entronização” dos mortos, característica da sociedade brasileira<sup>2</sup>, pode ser observada ao longo do romance. Ainda na casa de Matacalvos, quando Bento era criança, havia um retrato do pai – falecido – com a mãe, pendurado na parede da sala. A mãe guarda luto desde o falecimento do pai, e o morto continua a exercer o seu poder, acompanhando os passos de Bento com os olhos: “... o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno” (DC, p.18).

Da mesma forma, na casa de Sancha, o retrato da mãe morta está exposto na sala: “Gurgel, voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de moça, (...) disse que era o retrato da mulher dele...” (DC, p.97-98). Através deste artifício – entronizar o morto na sala de estar –

<sup>2</sup> Conforme apontado por Roberto DaMatta em estudo citado nas páginas iniciais deste texto.

faz-se prolongar a memória do falecido, dando a ele uma forma de realidade. Trata-se de não apagá-lo da história familiar. Neste sentido, tanto a mãe de Sancha quanto o pai de Bentinho continuam a participar da história e da vida familiar. E o fato de Bento preservar o retrato dos pais – “sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão” – revela seu apego ao passado e àqueles que já se foram. Ora, tal apego ao passado evidencia sua grande dificuldade de lidar com o presente. A evasão no tempo e o resgate das coisas perdidas – da casa e do que ela significou – caracterizam a necessidade de buscar suporte para o que lhe resta da vida num passado em que viver ainda tinha algum sentido.

Considerando-se que a narrativa faz muitas referências a mortos e sobre a morte, convém analisar como Bento Santiago porta-se com relação a eles. Suas atitudes face aos mortos revestem-se de indiferença e crueldade, revelados já na infância, quando do falecimento do vizinho Manduca.

Quando o pai do menino o chama para contar sobre o falecimento do filho, reage com aborrecimento àquela notícia que o vinha tirar do seu enleio e atrapalhava o curso de seus pensamentos enamorados:

Ver um defunto ao voltar de uma namorada... Há coisas que se não ajustam nem combinam. A simples notícia já era uma turvação grande. (...) Se eu passasse antes ou depois, ou se o Manduca esperasse algumas horas para morrer, nenhuma nota aborrecida viria interromper as melodias da minha alma. Por que morrer exatamente há meia hora? Toda hora é apropriada ao óbito; morre-se muito bem às seis ou sete horas da tarde. (DC, p.98-99).

Revela-se, desta forma, a crueldade do menino Bento que vê na morte do amigo apenas um incômodo, algo que Manduca poderia ter adiado para não atrapalhar a sua vida, afinal, morre-se muito bem a qualquer hora!

Bentinho aproveita-se do enterro como pretexto para não ir ao seminário e assim encontrar-se com Capitu:

Não, a idéia de ir ao enterro não vinha da lembrança do carro e suas doçuras. A origem era outra: era porque, acompanhando o enterro no dia seguinte, não iria ao seminário, e podia fazer outra visita a Capitu, um tanto mais demorada. Eis aí o que era. A lembrança do carro podia vir acessoriamente depois, mas a principal e imediata foi aquela. (DC, p.101).

Seu compadecimento com a morte do vizinho resume-se a um fingido suspiro – que escutara do pai e da mãe do defunto e imitava como meio de convencer a mãe a deixá-lo ficar para o enterro: “– Coitado do Manduca!”

Tal indiferença cruel também se nota quando o narrador fala sobre a morte de Capitu e Ezequiel, diferentemente da raiva a que se vê acometido quando da morte de Escobar. Mas, nesse caso, a raiva não é pela perda do amigo e sim por se julgar traído pelo amigo e pela esposa. É o olhar de

Capitu para o amigo morto que lhe acende a crise de ciúme e desencadeia a separação.

Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; (...) Palavra que, quando cheguei à porta, (...) tive um daqueles meus impulsos que nunca chegavam à execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo. (...) No cemitério tive de repetir a cerimônia da casa, desatar as correias, e ajudar a levar o féretro à cova. O que isto me custou imagina. (DC, p.133-134).

Nesse momento, Bento desconsidera qualquer laço de amizade. Cegado pelo ciúme e pela raiva, ao amigo morto sequer é concedido o benefício da dúvida. Em instantes, toda a amizade/afeição que nutriam é jogada às cinzas. O que há de mais corrosivo neste ciúme é que não há como Bento se vingar do amigo ou, quem sabe, esclarecer a situação. Ao contrário, o fato de o amigo estar morto, ao invés de comovê-lo, agrava ainda mais sua raiva, uma vez que, do morto em relação aos vivos, há só uma absoluta indiferença.

Portanto, a morte de Escobar será o fator determinante do resto da vida de Bento e, principalmente, implicará o seu sentimento de fracasso em relação à vida. Uma vez que a narrativa é em flash back, a sombra de Escobar paira sobre a vida no narrador não como a terna lembrança de um morto entronizado na parede da sala e sim como uma maldição a corroer sua alma, capaz, inclusive, de destruir o que havia de mais terno sem seu passado: o amor juvenil de Capitu. É a partir da morte de Escobar que ele passa a reavaliar até mesmo a autenticidade da afeição de Capitu quando menina.

Sobre a morte de Capitu, Bento reserva apenas duas linhas, duas linhas cruéis que reduzem aquela que havia sido o centro da narrativa, o móbil de todas as ações, aquela por quem ele se lamenta – “por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?” (DC, p.152) – a algo de somenos importância. Como quem lembra muito por acaso, apenas diz: “A mãe, – creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça”. (DC, p.150). Capitu “morre distante, completamente silenciada, expatriada, principalmente do romance, onde antes figurava como polarizadora de todas as atenções” (VIANNA, 1999, p.60).

Já, em Ezequiel, vê apenas o fantasma do amigo morto.

Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. (...) A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado. (...) Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos

nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defunto falava e ria por ele. (DC, p.150).

Chega a desejar que o rapaz morra vitimado pela lepra, mas se arrepende em seguida: “Quando esta idéia me atravessou o cérebro, senti-me tão cruel e perverso que peguei no rapaz, e quis apertá-lo ao coração, mas recuei” (DC, p.151). Seu desejo, porém, não recuara: ao receber a notícia da morte daquele que poderia ser seu filho, e a conta das despesas, diz que “pagaria o triplo para não tornar a vê-lo”.(DC, p.151). E, mais que isto, comemora a notícia da morte do “filho do homem”: “jantei bem e fui ao teatro”. (DC, p. 151).

Tal pensamento corrobora a perversidade daquele que, sem coragem para se suicidar, tentara dar ao menino o café envenenado que preparara para si próprio. Da mesma forma, a crueldade de Bento Santiago leva-o a desejar que estourasse um trem, mesmo que isso provocasse a morte de algumas pessoas, tudo porque ele sofre de dores de cabeça:

Já me sucedeu, aqui no Engenho Novo, por estar uma noite com muita dor de cabeça, desejar que o trem da Central estourasse longe dos meus ouvidos e interrompesse a linha por muitas horas, ainda que morresse alguém (DC, p.85).

Nos capítulos finais de DC assiste-se a “uma estranha sucessão de climas, que desenvolvem com exatidão as conseqüências esterilizantes embutidas no tipo social do narrador. Há aí uma fusão buñuelesca de amalucamento, decoro e maldade extremada” (SCHWARZ, 1997, p.31).

Ao se debruçar sobre o universo de relações sociais de DC, Roberto Schwarz chama atenção para o obscurantismo representado por Bento Santiago e para sua “poesia envenenada”:

Apreciado nas grandes linhas, *Dom Casmurro* se compõe de duas partes muito diferentes, uma dominada por Capitu, outra por Bento, ou, ainda, uma sob o signo do espírito esclarecido, outra sob o signo do obscurantismo. (...) na primeira metade do livro o amor, a inteligência e a confiança recíproca de um casal levam a melhor sobre uma promessa ao céu e sobre a prevenção de classe. A vitória não dura, pois na segunda metade o universo tradicional vai reaparecer e se impor, agora dentro do próprio casal. O marido narrador evolui para um clima especialíssimo de poesia envenenada, entre patético, desgovernado e prepotente, propriamente reacionário, cuja fixação é um dos méritos notáveis do romance. (SCHWARZ, 1997, p. 14-17).

Signo do obscurantismo e da decadência, Bento Santiago não dá voz aos outros, não abre nenhuma possibilidade para que os outros possam se revelar. Da sua perspectiva é que se constrói todo o romance. Do seu ponto de vista é que são vistas as outras personagens. E o outro, na voz do dr. Bento Santiago, é aniquilado, é destruído de forma cruel: Capitu é

silenciada e o filho não é mais do que uma conta no exterior. Ambos são proscritos. Bento não admite a hipótese de estar enganado e não permite que os fatos sejam relativizados. A anulação do outro, o seu silenciamento e a sua morte, revelam, por excelência, a voz autoritária do patriarcado brasileiro, pois,

contrariamente ao que a melancolia desabusada do narrador faz crer, na ausência dos iguais não resta o indivíduo solitário, mas o proprietário na acepção brasileira do termo, o figurão desobrigado de prestar contas. (SCHWARZ, 1997, p.31).

Constata-se, portanto, que, para Brás Cubas, a morte funciona como o único distanciamento possível para alguém que – a despeito de descender de um “reles tanoeiro” – está tão imbuído da sua superioridade social que seria incapaz de ver o mundo além dos limites da prepotência da sua classe. A morte vem restituí-lo ao seu devido lugar: aquele de onde tudo emerge e ao qual tudo retorna e que, literalmente, destrói qualquer noção de classe, glória ou distinção.

Já, para Bento Santiago, a morte de Escobar e a impossibilidade de ele vingar o possível ou imaginário adultério, será a sua prisão definitiva. Sufocado pelo ciúme e pela raiva – resultante da sua condição de eterno garoto mimado e, principalmente, por seu sentimento de superioridade social – ele se dedica a destruir todos à sua volta, inclusive a si mesmo. Enquanto Brás Cubas é libertado pela morte, Bento Santiago torna-se refém permanente de um morto.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Claudio do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.
- DAMATTA, Roberto. Morte: a morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *A casa e a rua*. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- PROENÇA FILHO, Domício. Capitu, a moça dos olhos de água. In: MOTA, Lourenço Dantas e ABDALA Jr, Benjamin. (orgs) *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. p. 69-99.

SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer: memórias póstumas de Brás Cubas. In: MOTA, Lourenço Dantas e ABDALA Jr, Benjamin (orgs) *Personae*: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. p. 35-67.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: \_\_\_\_\_. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-41.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.

VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*: o jogo dramático da relação homem-mulher na literatura. Niterói: EdUFF, 1999.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

**REVISTA TRAMA**

Versão eletrônica disponível na internet:

[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)