

MARIA APARECIDA OLIVEIRA DE CARVALHO

**REPRESENTAÇÕES DE *DIÁLOGOS DOS MORTOS* NA
LITERATURA OCIDENTAL**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
Novembro / 2003

MARIA APARECIDA OLIVEIRA DE CARVALHO

**REPRESENTAÇÕES DE *DIÁLOGOS DOS MORTOS* NA
LITERATURA OCIDENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras –
Estudos Literários – como requisito parcial à obtenção de título de
Doutora em Literatura Comparada. Área de concentração:
Literatura, História e Memória Cultural.
Orientador: Jacyntho Lins Brandão
UFMG

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
Novembro / 2003

Ficha catalográfica
(Sistema de Bibliotecas da UFMG)

809.933 C331r 2003	<p>Carvalho, T. Representações de diálogos dos mortos na literatura ocidental [manuscrito] / Maria Aparecida Oliveira de Carvalho. – 2003. 221 p.</p> <p>Orientador: Jacyntho Lins Brandão.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Luciano, de Samósata. Diálogos dos mortos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Pedraza, Juan de. Dança da morte – Crítica e interpretação – Teses. 3. Vicente, Gil, ca.1470-ca.1536. Auto da barca do inferno – Crítica e interpretação – Teses. 4. Morte na literatura – Teses. 5. Literatura comparada – Teses. I. Brandão, Jacyntho José Lins, 1952- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.</p>
--------------------------	--



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tese intitulada *Representações de Diálogos dos mortos na literatura ocidental*, de autoria da doutoranda Maria Aparecida Oliveira de Carvalho, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão – FALE/UFMG – orientador

Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte – PUC/MG

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila – FALE/UFMG

Profa. Dra. Sílvia Costa Damasceno - UFF

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira – FALE/UFMG

Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis
Coordenadora *pro tempore* do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2003

Hora de agradecer:

A meu Deus, tão difamado neste trabalho. Nunca contei tanto com Sua presença.
Amém!

Ao Jacyntho, um agradecimento em forma de pergunta: “Mas para que tanto sofrimento, se o meu pensamento é livre na noite?” Por que fazer uma tese tem que ser tão difícil? “Mas, se o meu pensamento foi livre” (só durante o sono), foi porque tive ao meu lado o mais livre pensador que conheço. Obrigada, Jacyntho, pela tão linda e cruel liberdade.

“O que não tenho e desejo é que melhor me enriquece”. Mãe e Pai, agora tão velhinhos, queria que ficassem novinhos de novo, saudade do colo... Vocês estão para sempre em mim, em meus sonhos, em meus trabalhos e meus dias. “Bença” mãe! “Bença” pai!

A meus dez irmãos! A eles dedico este trabalho, pois se estou toda nele, há de haver um pouco de cada um deles aqui. Mas, Janice e Túlio, é impossível não nomeá-los, para marcar a minha ternura.

Lélia, professora, amiga... estrela da vida inteira, obrigada!

Eneida amiga, em meio ao silêncio, a sua presença. Obrigada!

À Mônica, sobrinha querida, filha que trago dentro do coração, obrigada pelas vezes em que foi minha diletta secretária.

Ao meu Dudu querido, amigoamado, que me levava, de vez em quando, para passear em Pasárgada.

À Maria Cristina, por ser o que é. Obrigada!

Aos meus alunos da PUC-Betim, pela admiração, pelo estímulo e pelos embates que me fizeram passar neste longo tempo de impaciência.

Às minhas queridas meninas da PUC-Betim, as secretárias mais amigas e gentis que conheço. Obrigada.

À PUC-Minas, pela confiança e auxílio financeiro.

Tida Carvalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 3
CAPÍTULO I - Vida/morte:discursos	p. 7
CAPÍTULO II - <i>Diálogos de mortos</i> : discursos entre os mortos e os vivos ...	p. 30
II. 1- Os motivos da tradição luciânica.....	p.
CAPÍTULO III - Ressonâncias dos diálogos de mortos na Idade Média:	
<i>A Dança da Morte e o Auto da Barca do Inferno</i>	p. 76
III.1 - <i>A Dança da Morte</i>	p. 82
III.2 - <i>O Auto da Barca do Inferno</i> e a tradição luciânica	p. 92
CAPÍTULO IV - <i>Bobok</i> , de Dostoiévski	p. 102
CAPÍTULO V - <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	p. 125
V.1 - O Autor defunto	p. 140
V.2 - Legado(s)	p. 148
CAPÍTULO VI - A seguinte história:	p. 152
VI.1. - Sócrates, Platão, Luciano, Cees Nooteboom – dialogismos	p. 157
VI.2 - Acordar morto... Mortalidade/Imortalidade	p. 166
VI.3 - Travessia/Ascese	p. 177
VI.4 - Sol e Noite, Oriente e Ocidente – itinerários	p. 188
VI.5 - De viagens e viagens... ..	p. 193
VII.6 - Os diálogos de mortos/sobreviventes pela palavra	p. 196
CONCLUSÃO	p. 206

INTRODUÇÃO

Todas as vezes que falava sobre o tema de minha pesquisa no doutorado, a reação era a mesma: “Morte? Mas por quê? Não haveria outra coisa para você estudar?” “Que escolha mórbida...”. E eu tentava sempre diminuir esses ‘efeitos’ do tema, aumentando, embelezando e tornando a morte mais sedutora porque na literatura ela é o espaço por excelência da ficção e do ficcional, é o espaço/tempo das possibilidades, além de ser um campo de conhecimento que se desenvolve e se alimenta do desconhecido, do não experimentável, já que a morte mesmo, a indesejada das gentes, só pode ser ‘vivenciada’ no outro e pelo outro.

A palavra Morte, num primeiro momento, sempre significa algo ameaçador, assustador, indesejável, que é melhor evitar. Mas como viver sem ela? A coisa e a palavra? De qualquer forma, vamos nos acostumando e, depois de mais algumas explicações, o tema torna-se atraente e sedutor.

O que é perseguido neste trabalho é o desenrolar de um discurso ficcional a partir das idéias e representações da morte. Tomo como texto/modelo os diálogos de mortos de Luciano de Samósata, sírio helenizado do século II d. C. Quais as pegadas deixadas por esses diálogos na literatura posterior? Como se desenvolve essa geografia estética dos diálogos e experiências dos mortos tornados imortais pela palavra? Na horizontalidade deste Hades de vozes e gestos, todos são ‘iguais’, caveiras com os dentes escancarados num sorriso permanente entre a ironia e a saudade da vida como ela é aqui em cima, contra a espiritualidade (que pode ser também a materialidade mais concreta) do mundo lá de baixo.

Como rastreadora, minha intenção é verificar a construção, a consolidação e a manutenção desse tema ficcional, com as características específicas que o constituem. Para isso, vali-me das seguintes obras: os diálogos de mortos, de Luciano, o texto modelar; a *Dança da morte*, de Juan de Pedraza e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, textos da época medieval; em seguida, o conto “Bobok”, de Dostoiévski, e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ambos do século XIX; e, finalmente, o romance *A seguinte história*, de Cees Nooteboom, representante do século XX.

No primeiro capítulo trabalho a questão da Morte em suas representações desde os gregos, passando por culturas e religiões diversas, para chegar aos nossos dias. Há também a constatação de que o principal da idéia da morte é que o falar dela é um desafio ao real, uma tentativa para objetivar o Nada, ou o Não-ser. A linguagem, a escrita e as palavras, a narrativa, a ficção, as imagens e os gestos são sinais que geram e estruturam mitos contra o real. Falar da morte produz a morte e falar dos mortos produz os mortos. É o discurso, o sentido constituído em torno da morte que catalisa o jogo de imagens e possibilidades em torno desse tema.

A proposta do segundo capítulo é, usando e analisando os diálogos de mortos de Luciano, explicar a minha escolha do tema e a minha perspectiva diacrônica e comparatista, para fazer ecoar toda uma tradição literária, já batizada por Bakhtin como ‘sátira menipéia’, mas que podemos chamar de tradição luciânica, a qual utiliza e se apropria de outros discursos como a filosofia, a mitologia, a religião, o teatro, a literatura clássica, entre tantos outros, num simpósio em que são servidos novos discursos, deglutidos de forma a metamorfoseá-los e a multiplicá-los infinitamente. No Hades luciânico, cínicos, tiranos, heróis, filósofos, poetas são mortos vivíssimos, falando e debatendo suas idéias. Na Segunda parte deste capítulo, apenas como uma ponte ligando rios diferentes, faço um estudo da religiosidade grega antiga e clássica, em que é preponderante a percepção platônica do divino, do humano, do corpo e da alma, para chegar a uma diferenciação, mas também aproximação, com o cristianismo, que vai impregnar os textos luciânicos e os textos literários medievais.

No capítulo III analiso as marcas deixadas por Luciano e seus diálogos dos mortos nos textos medievais, tendo como base as danças de morte espanholas, através do texto *A Dança da Morte*, de Juan de Pedraza, e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Nestes dois textos, embora haja uma função moralizante, cria-se uma relação bastante palpável entre riso e liberdade, tanto na vida como na morte, o que enforma, em porções bem equilibradas, uma atitude histriônica que complementa a percepção da morte, que não é só um fim em si mesma, mas possibilidade de novos discursos.

No conto “Bobok”, de Dostoiévski, com o objetivo de zombar de tudo e de dizer apenas a verdade, um grupo de mortos, ‘fresquinhos’, isto é, acabados de morrer, conversam e jogam cartas (mas no jogo está faltando o ‘morto’) animadamente, até que os últimos laivos de vida vão se apagando, restando um último suspiro, um som onomatopaico: *bobok, bobok, bobok...* . Ainda se ri nesse simpósio de mortos mas, estranhamente, é um riso do condenado à morte, ao desaparecimento, mesmo depois de já ter morrido, como se houvesse uma gradação no estar morto: morto/vivo, morto/morto. Aqui, ajunta-se à tradição luciânica, o estudo de Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski e a tradição menipéia.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, irrompem as suas narrativas ‘exemplares’. Entre elas está o seu delírio, um fragmento alegórico que propõe uma tese sobre o sentido dos atos humanos, assegurado por sua condição de morto. O defunto-autor não pretende revelar a verdade final sobre a vida e o mundo, o seu livro será mais que passatempo, menos que apostolado. Haveria um meio termo entre os dois? Quem sabe se não o motiva o simples desejo de mostrar que os mortos não desaparecem imediatamente do meio dos vivos, mas persistem através de seu legado? A vida de Brás Cubas vai aparecer como fruto de uma decisão e de uma atitude a respeito do acontecimento da sua própria morte, constatando que, se toda sua existência se configura necessariamente a partir do emplastro e de seu fracasso, nada mais resta do que rir: se toda a vida vai reconfigurar-se sob o signo da irrisão a partir do

acontecimento terminal, por que não reconstruí-lo galhofeiramente?

Já no final do século XX podemos reencontrar a tradição luciânica muito bem arquitetada em todos os seus elementos principais, no romance/novela *A seguinte história*, de Cees Nooteboom, escritor holandês nascido em 1933. Este livro encena a morte, a travessia até o ocidente através de viagens que vão desde os mundos orientais: Goa, Macau, Angola, até ‘desembarcarem’ em Belém, no Brasil, no rio Amazonas. Há uma profusão de elementos da tradição luciânica relidos numa clave bem pós-moderna (ou post-moderna): a grande viagem da vida até a morte permeada de viagens turísticas, pré-estabelecidas, sem perigos e sem surpresas; a nave espacial *Voyager*, que nos leva ao outro mundo, o extra-terrestre, num espaço sideral que passa por vários pontos turísticos; a interação de leituras ‘ancestrais’, de línguas ‘mortas’, como dizem os jovens alunos do professor Mussert – os gregos e latinos – de um tempo outro, com a escrita contemporânea que adiciona e remodela tudo, dando, assim, uma sensação de estarmos, juntos com o narrador, numa situação vertiginosa e atemporal, que até cria uma sensação de eternidade, tão efêmera quanto vertiginosa.

Nesta travessia através dos diálogos de mortos, vamos nos certificando de que à medida que os valores e as certezas naufragam ou se perdem pelas águas do Letes ou de outros rios, são substituídos pelo riso. É como se o riso só pudesse penetrar pelas fissuras, sendo a morte a maior fissura em nossa existência. O vigor do riso de outrora vinha de sua seriedade, a serviço de certezas contra outras certezas. O riso moderno perdeu sua seriedade, e a criação, a vida, a existência, a morte fazem agora parte de um jogo que se reproduz a si mesmo, em eco, com a era do virtual. É como se não houvesse outra atitude possível a não ser o riso e o discurso que nos proteja do desespero e da aniquilação no silêncio dos vencidos. O homem ainda não terminou sua evolução. Ele tenta sobreviver de todos os modos, um deles enfocado neste trabalho: a permanência pelo discurso, pela representação dos diálogos de mortos que podem lembrar-lhe que precisa sempre adaptar-se e rir de si mesmo, demonstrando um pouco de ternura e generosidade para consigo e para com o mundo.

Tento abrir cada capítulo com um poema, na intenção de deleitar a mim e aos meus leitores, mas também para mostrar como a palavra 'morte' e os seus sentidos propiciam reflexões e criações tão bonitas e penetrantes do que é ser homem humano, demasiadamente (i)mortal.

CAPÍTULO I – Vida/morte: discursos

O VIVO

*Não queiras ser mais vivo do que és morto.
As sempre-vivas morrem diariamente
Pisadas por teus pés enquanto nasces.
Não queiras ser mais morto do que és vivo.
As mortas-vivas rompem as mortalhas
Miram-se umas nas outras e retornam
(Seus cabelos azuis, como arrastam o vento!)
Para amassar o pão da própria carne.
Ó vivo-morto que escarnecem as paredes,
Queres ouvir e falas.
Queres morrer e dormes.
Há muito que as espadas
Te atravessando lentamente lado e lado
Partiram tua voz. Sorris.
Queres morrer e morres.*

(Augusto de Campos).

Quando os gregos antigos dizem “homem”, o oposto que se lhes apresentava é a divindade: o homem é mortal (*thnetós*) em contraposição aos imortais (*athánatoi*), é um ser transitório, a sombra de um sonho.

Píndaro fala com melancolia do homem, literalmente efêmero, ser de um único dia, sonho de uma sombra, tão limitado e tão precário como os simulacros da caverna, platônico *avant la lettre*. Os sentimentos do perecível deixam-no muito aquém das formas divinas e claras com que Homero construiu a sua epopéia. O autor da *Iliada* e da *Odisséia* não tinha necessidade de se bater pela eternidade, porque imperecíveis pareciam-lhe os homens de que lhe falavam as Musas. A mesma segurança já não ampara Píndaro abraçado a um mundo em colapso.¹

Os vivos nunca compreenderam a fundo a morte, um conceito obscuro que se foi construindo em torno do aniquilamento, do envelhecer, da agonia e do cadáver do homem. A morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas (a não ser o de perdurar sua memória entre nós, o que, pensando bem, continua sendo um problema dos vivos). Entre as muitas criaturas que morrem na terra, a morte constitui um problema só para os seres humanos. Embora compartilhemos o nascimento, a doença, a juventude, a maturidade, a velhice e a morte com os animais, apenas nós podemos prever nosso próprio fim, estando cientes (mesmo que queiramos esquecer) de que ele pode ocorrer a qualquer momento, e, por esse motivo, tomamos precauções especiais – como indivíduos e como grupos – para protegemo-nos contra a ameaça de aniquilação.

Há várias maneiras de lidar com o fato de que todas as vidas, incluídas as das pessoas que amamos, têm um fim. O fim da vida humana, que chamamos de morte, pode ser mitologizado pela idéia de uma outra vida no Hades, no Inferno ou no Paraíso.

Na *Enciclopédia Einaudi*, no início do verbete “Morte”, há um levantamento de como pode ser imaginada a morte segundo civilizações e tempos

¹ Cf. SCHÜLLER, *Literatura Grega*, p. 57.

distintos. Nas sociedades primitivas, a morte era vista como um sono ou uma catalepsia; na Índia, como uma passagem ou uma libertação; para o cristianismo e o islamismo, é concebida como uma espera ou uma redenção ao longo do percurso que conduz à vida eterna; já para os estóicos, caldeus e índios da América, era um simples momento do ciclo da vida, considerada como um eterno retorno; nas sociedades africanas, de um modo geral, seria um repouso reparador, acesso ao mundo dos antepassados. A morte também pode ser vista como uma transformação em que o espírito se transfere de um corpo para outro (metempsicose, reencarnação bramânica etc), ou momento de reintegração no Eu divino, na homogeneidade eterna do Uno-Todo, como é para o bramismo, o budismo, o jainismo.

Por isso toda morte é relativa. O desaparecimento de um indivíduo deste mundo implica a sua entrada num outro, num algures. A morte não é um fim, pelo menos assim ela é reelaborada pelas religiões. Para o islamismo, a morte é um limiar na existência: é preciso transpô-lo para ser admitido numa relação íntima com Alá; o muçulmano, como o cristão, concebe a morte como um elevar-se a Deus. Geralmente, o pós-morte é concebido como um estado que sucede a outro, muitas vezes imaginado como semelhante a ele. No Peru pré-colombiano, a morte não era considerada senão como um prolongamento da vida e o defunto encontrava aí as mesmas tarefas de todos os dias: de acordo com este ponto de vista, colocavam-se objetos na sepultura. Os etruscos colocavam nos túmulos jóias, pentes, frascos de perfume para as mulheres e armas para os homens. Também na Oceania e na Nova Guiné a morte é um estado que sucede a outro e faz parte da mesma realidade. A “verdadeira” morte só surge com o esquecimento. Para os Tin-dama, a terra dos mortos é uma cópia ideal do mundo dos vivos: os mortos levam ali uma vida feliz, sem desgraças e sem fome. A maior parte das sociedades indígenas da América do Norte também a pensam da mesma maneira: o além é concebido como uma réplica paradisíaca da vida

terrestre.²

Na verdade, não é a morte, mas a consciência da morte que cria problemas para os seres humanos, pois a morte do outro é uma lembrança da nossa própria. O medo de morrer é sem dúvida também um medo de perda e destruição daquilo que os moribundos consideram significativo. Não é a própria morte que desperta temor e terror, mas sua imagem antecipada. O terror e o temor são despertados somente pela imagem da morte na consciência dos vivos. Para os mortos não há temor nem alegria.

O homem, pelo menos o homem ocidental, trabalha, com consciente vontade, com os olhos voltados para o próprio futuro e, como não pode agir no vazio, mas tem de ater-se a algo dado, recorre necessariamente, para orientar-se, a seu próprio passado. A pergunta “o que me tornarei?” está sempre ligada à pergunta “o que sou?”, “o que fui?”. Há em torno dessas indagações uma busca de sentido, de direção, de destinação. É difícil de se conceber a idéia de gratuidade das coisas, ou de sua vanidade.

Antes de haver antropologia ou sociologia, já havia a filosofia desafiando a idéia da morte. A sobrevivência, a divindade da alma, o fantasma dos deuses, a imortalidade cívica revestem o pensamento de Sócrates, por exemplo, que não negou a imortalidade. A morte é talvez a passagem da alma para outra vida; é talvez um sono sem sonhos. Não sabendo se a morte é um bem ou um mal, um nada ou um tudo, só devemos agarrar-nos ao bem da vida, que esse é certo. Segundo Edgar Morin, Sócrates quis a morte porque não pôde querer contra a morte.

Da suposição de que a vida de uma pessoa, isto é, a vida de um ser fundamentalmente isolado e hermeticamente segregado do mundo, deve ter um sentido, e talvez mesmo um sentido pré-determinado, apenas em si mesma e por si mesma, constrói-se uma busca pelo sentido individual em isolamento. Quando não se encontra mais essa espécie de sentido, a existência humana parece

² URBAIN, *Enciclopédia Einaudi*, v. 36, p. 381-419.

injustificada e o vazio de sentido então se estabelece. O caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte. Uma reforma da morte só pode ser a outra face de uma reforma da vida.

É fácil compreender que uma pessoa que acredite viver como um ser sem sentido morra da mesma forma. Mas essa compreensão do conceito de sentido é tão enganadora quanto a imagem do ser humano que a ela corresponde, a imagem do *homo clausus*, que existe em detrimento dos outros homens, da sociedade, enfim. O fato peculiar de que, pela mediação da linguagem, dados de todos os tipos, inclusive nossa própria vida, podem ter sentido para as pessoas foi durante um bom tempo objeto de muitas reflexões filosóficas. Mas, com poucas exceções, essas meditações tentam obter acesso ao problema do sentido postulando como “sujeito” deste um indivíduo humano num vácuo, uma mônada isolada ou, se for o caso, a consciência como um universal. De maneira expressa ou não, espera-se então que cada pessoa por si mesma, precisamente como mônada isolada, deva ter um sentido único, isolado, e a falta desse sentido da existência humana é lamentada quando ele não é descoberto.

Mas o conceito de sentido não pode ser compreendido por referência a um ser humano isolado ou a um universal derivado dele. O sentido deve ser constituído por pessoas em grupos mutuamente dependentes, de uma forma ou de outra, e que podem comunicar-se entre si. O sentido é uma categoria social: o sujeito que lhe corresponde é uma pluralidade de pessoas interconectadas. Em suas relações, sinais que trocam entre si – que podem ser diferentes para cada grupo – assumem um sentido, um sentido comum. Até mesmo no Hades luciânico, os mortos vivem em sociedade, em diálogo.

A comunicação por meio de línguas é uma característica exclusivamente humana, tanto quanto a exigência de sentido (e permanência). Todo ser humano se torna vinculado aos outros desde a mais tenra idade, aprendendo a usar, como meio de emitir e receber mensagens, um código de símbolos específicos do grupo, ou, em outras palavras, uma língua.

Em *Linguagem e Mito*, Cassirer³ considera que todo conhecer teórico parte de um mundo já enformado pela linguagem e, tanto para o historiador, quanto para o cientista, e mesmo para o filósofo, convive com os objetos exclusivamente ao modo como a linguagem lhes apresenta. Esta vinculação imediata, inconsciente, é mais difícil de ser descoberta do que tudo quanto o espírito cria mediatamente, por atividade consciente do pensamento.

É da reflexão sobre a linguagem que nascem todos os conceitos trabalhados por Walter Benjamin e, ainda mais, é na linguagem que eles encontram a sua unidade, que ocorre não tanto em termos de superação, mas, antes, de fusão, de abertura de vasos comunicativos, que permite a coexistência dos opostos. Pois é na linguagem – elemento simbólico, objetivo, enquanto palavra como Idéia, e também elemento material, subjetivo – que Benjamin encontra a ponte que lança sobre o abismo que separa os fenômenos do mundo das Idéias, mundo este que existe apenas enquanto exposição, materialização histórica. Em suma, é via linguagem que remontamos à origem, e é também neste ponto, ou seja, na linguagem como origem e como Idéia, onde a Idéia e a história se encontram, que a separação entre o sujeito e o objeto é suprimida. Do mesmo modo acontece com a representação da morte: é através da linguagem que ela se dá a conhecer como idéia e não como fenômeno.

A escrita aparece, assim, como a liga, a ponte entre os vivos e os mortos, ou entre os sobreviventes – vivos ou mortos – de algo que deve continuar. Num romance chamado *W ou a memória da infância*, de Georges Perec, há uma alternância entre esquecer e lembrar para que se (sobre)viva. A alegoria se torna mais verdadeira que as memórias “reais” de um menino, agora adulto e obrigado a dar conta do esquecimento – e da memória – como formas de sobrevivência. Então ele justifica a sua busca de não se sabe o quê, pela escrita:

Isso não se deve, como aleguei por muito tempo, a uma alternativa sem fim entre a sinceridade de uma fala a encontrar o artifício de uma escrita preocupada exclusivamente em erguer suas muralhas: é

³ CASSIRER, *Linguagem e mito*, p. 49.

algo ligado à própria coisa escrita, tanto ao projeto da escrita como ao projeto da lembrança.

Não sei se não tenho nada a dizer, sei que não digo nada; não sei se o que teria a dizer não é dito por ser indizível (o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou); sei que o que digo é branco, é neutro, é signo de uma vez por todas de um aniquilamento de uma vez por todas.

É isso o que digo, é isso o que escrevo e é somente isso o que se encontra nas palavras que traço e nas linhas que essas palavras desenharam e nos brancos que o intervalo dessas linhas deixa aparecer: por mais que eu persiga meus lapsos ou passe duas horas matutando sobre o comprimento do capote de papai, ou busque em minhas frases, para evidentemente logo encontrá-las, as ressonâncias miúdas do Édipo ou da castração, sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.⁴

Esse livro foi concebido através de uma escrita sistemática de lembranças do autor, sem revisões ou reconstruções. Dessa forma, o leitor enfrenta na leitura uma série de incongruências, erros e vazios. Esse não é um defeito do texto, muito pelo contrário, é a sua essência. Pouco a pouco o leitor percebe que a memória não está no que é lembrado, mas no que se perde, no que é recalçado, e determina depois a construção dessas lembranças incongruentes e explicações fantasiosas.

O sentido das palavras e o sentido da vida de uma pessoa têm em comum o fato de que o sentido associado a elas por essa própria pessoa não pode ser separado do associado a elas por outras. No plano social, compreendemos que expressões como “significativo” e “insignificante”, referidas a uma vida humana, estão intimamente ligadas ao que significa para os outros o que essa pessoa é ou faz. O intrigante na morte, ou na idéia da morte, é o estar-se absolutamente só, o conviver-se com um sentido incompartilhável.

Se cada um existe por si mesmo, uma pessoa deve ter um sentido

⁴ PEREC, *W ou a memória da infância*, p. 54.

exclusivamente seu. O resultado, a distorcida auto-imagem como um ser totalmente autônomo pode refletir sentimentos muito reais de solidão e isolamento emocional.

O sentido de “sozinho”, a idéia de que se pode estar alegre com os outros, mas que se deve morrer só, aponta para um complexo de sentidos inter-relacionados. Pode referir-se à expectativa de que não é possível compartilhar o processo de morrer com ninguém. Pode expressar o sentimento de que, com nossa morte, o pequeno mundo de nossa própria pessoa, com suas memórias exclusivas, sentimentos e experiências, só conhecidos por nós mesmos, desaparecerá para sempre. Pode referir-se ao sentimento de que, ao morrer, somos deixados sós por todas as pessoas a que nos sentimos ligados.

A ênfase assumida no período moderno pela idéia de que se morre em isolamento equivale à ênfase no sentimento de que se vive só. Sob esse ponto de vista, também a imagem de nossa própria morte está intimamente ligada à imagem de nós mesmos, de nossa própria vida, e da natureza dessa vida.

O modo como uma pessoa morre depende em boa medida de que ela tenha sido capaz de formular objetivos e alcançá-los, de imaginar tarefas e realizá-las. Depende do quanto a pessoa sente que sua vida foi realizada e significativa – ou frustrada e sem sentido. As razões desses sentidos nem sempre são claras. Mas quaisquer que sejam as razões, podemos talvez supor que morrer é mais fácil para aqueles que acreditam terem feito a sua parte, mais difícil para aqueles que, por mais que sua vida possa ter sido bem sucedida, sentem que sua maneira de morrer é em si mesma sem sentido.

A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa. O que sobrevive é o que ela deu às outras pessoas, o que permanece nas memórias alheias. Se a humanidade desaparecer, tudo o que qualquer ser humano tenha feito, tudo aquilo pelo qual as pessoas viveram e lutaram, incluídos todos os sistemas de crenças seculares e sobrenaturais, torna-se sem sentido.

No livro *Dissipatio H.G.* – O fim do gênero humano, de Guido Morselli, descortina-se o drama interior de um homem que, ao desistir de se matar, se dá

conta de que está sozinho no mundo, foi abandonado pelos demais indivíduos de sua espécie. Só restam os edifícios, os objetos e os outros animais. Os homens desapareceram sem violência ou explicação, simplesmente se evaporaram da terra. O único vestígio do desaparecimento é a própria ausência. E o narrador é a estranha e inexplicável exceção.

Sozinho como um Robson Crusoe pós-industrial, ele deambula pela cidade e pelos campos, reflete sobre sua espécie, que em 30 séculos desencadeou 5.000 guerras, e sobre a sua condição de último dos homens. Faz a crítica da cultura, lembra-se do seu passado, da passagem por uma clínica psiquiátrica e do seu médico, morto esfaqueado numa briga entre os enfermeiros.

Ao encenar o desaparecimento da espécie humana, Morselli tenta imaginar um contato impossível entre o homem e a natureza, sem a mediação da cultura, a situação paradoxal de um homem testemunhando o fim da história. Seu testemunho, porém, já é história. Ou seja, o homem não pode desaparecer aos olhos do homem.

É impossível se livrar da cultura, mesmo sozinho. A única saída é o solipsismo, fazer da história interior a história da humanidade: “A humanidade existia, agora existo eu”.⁵ Mas isso só pode acontecer no instante em que o homem, em vez de perceber passivamente o mundo que o cerca (em vez de aguardar notícias dos outros), passa a criá-lo.

Contra a passividade da espera da morte, mas também contra a hipocrisia social, contra o realismo ingênuo (que acredita na objetividade do tempo e do espaço) e o psicologismo intimista que assolava a literatura de sua época (meados do século XX), Morselli toma o partido radical da imaginação e propõe uma alucinação: a coincidência do mundo interior com o mundo exterior pela ação do eu. “Não há senão o eu, e o eu não é senão o meu”.⁶ Uma solução ao mesmo tempo desesperada e cômica.

A situação imaginada em *Dissipatio H. G.* pede o desaparecimento do

⁵ MORSELLI, *Dissipatio H. G.*; p. 96.

⁶ MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, p. 41.

narrador. Sua presença, como exceção, diante da ausência geral, é grande demais, insuportável. A ausência de alteridade reforça a consciência do narrador em relação à sua própria presença. É uma coincidência incômoda, insustentável. Ele não vê ninguém, mas está exposto como uma presa. A ausência dos outros realça a visibilidade e a vulnerabilidade da sua presença. E a morte (de verdade) do autor vem por fim reduzir o que havia de mais inventivo nessa alegoria a uma explicação do suicídio.⁷

Ao falar da Multiplicidade, a Quinta das propostas para esse milênio, Italo Calvino se pergunta sobre o fato de que, quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis, mais se distancia daquele *unicom* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade:

Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.⁸

A vida, seu modo de usar, e por conseguinte a morte, é uma espécie de alegoria da existência, da necessidade que temos de nos inscrever no mundo, nesse estar-aí tão misterioso.

O principal da idéia da morte é a constatação indesejável da finitude inelutável. Ao mesmo tempo, falar da morte é um desafio ao real, uma tentativa para objetivar o Nada, ou o Não-Ser. A linguagem, a escrita e as palavras, a narrativa, a ficção, as imagens e os gestos são sinais que geram e estruturam mitos contra o real. Os mitos que falam da morte são também eles feitos de palavras que tentam esgarçar o Nada. Falar da morte, portanto, produz a morte, e falar dos mortos produz os mortos. Assim começa a existir um além habitado e quase familiar que se insere no prolongamento do mundo dos vivos: uma continuidade de sonho, de aproximações, de vertigens e de mistérios. Falar da morte, e dos

⁷ CARVALHO, *Folha de São Paulo*. p. 4, 23-06-2001.

⁸ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 138.

mortos, equivale não a explicar, e nem mesmo a interpretar, mas a inventar o ser em troca do nada. Os signos substituem o Nada.

Por isso é necessária uma conexão entre linguagem e mito e entre linguagem e morte: “Tudo o que chamamos mito é, segundo Max Müller, algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem”.⁹ E, continuando a discussão, Cassirer se pergunta: “Mas o que são os conceitos” (e eu penso na morte como conceito) “senão formações e criações do pensar, que, em vez da verdadeira forma do objeto, encerram a própria forma do pensamento?”¹⁰

Nos discursos sobre a morte ou nas falas dos mortos na literatura, quando os signos tentam substituir o Nada, faz-se também uma síntese do tempo, o tempo do agora e, assim, na evolução do momentâneo ao duradouro, da impressão sensível à configuração, “toca à linguagem, como no mito, a mesma tarefa geral, para cuja resolução ambos se condicionam mutuamente. Os dois juntos preparam o terreno para as grandes sínteses, das quais surge a textura de pensamento, uma visão conjunta do cosmo”.¹¹

Na Grécia antiga, a morte era um cavaleiro negro de nome Caronte e, na Grécia moderna, a expressão corrente para dizer que uma pessoa está agonizante é *Charopalevi*, que significa literalmente “ele luta contra Caronte”. Sujeito ou reino, a Morte, afinal, só existe através das representações poéticas do invisível que lhe dão consistência, uma densidade, uma forma. E os mortos, por sua vez, substanciam-se com base no mesmo princípio: diz-se que dormem ou que partiram, afirmando assim a sua ausência, mas não a sua inexistência.

No fundo, o que eu penso é que os homens contam histórias que acontecem aos deuses (ou a Deus) e aos homens, e acontecem aos homens porque acontecem aos deuses, como na *Teogonia* de Hesíodo, e nas cosmogonias e antropogonias, que são relatos de gênese. Ou seja, existe uma narrativa dos grandes relatos e acontecimentos. A morte é um grande acontecimento. A

⁹ CASSIRER, *Linguagem e Mito*, p. 18.

¹⁰ CASSIRER, *Linguagem e Mito*, p. 21.

¹¹ CASSIRER, *Linguagem e Mito*, p. 62.

humanidade continua a transmitir a memória nas grandes narrativas, a se bater dentro delas, a reinventar a história do mundo. O poeta Paladas de Alexandria assim se manifesta sobre o tempo em que vive, ele que foi o último dos poetas pagãos:

Acaso estamos mortos e só aparentamos
estar vivos, nós gregos, caídos em desgraça,
que imaginamos a vida semelhante a um sonho,
ou estamos vivos e foi a vida que morreu? (X: 82)¹²

De qualquer forma, é melhor ver a morte (e os mortos) mais como uma ficção do que como uma ‘danação’, pois na mentalidade coletiva a morte não é, fundamentalmente, uma idéia abstrata, mas um somatório de imagens. Assim, tudo é possível porque, em ambos os lados, tudo é mais ou menos igual.

A morte, como a Atlântida ou o Eldorado, é apenas um continente imaginário submerso pelas palavras: quando estas se retiram, nada mais existe. Ela existe graças às palavras, é apenas uma palavra: não é um estado, nem um reino, nem um objeto, nem um sujeito... vê-la é impossível. Sem a palavra a morte não existiria, nem os mortos.

Penso que os diálogos de mortos, tema deste trabalho, são “escritas” de sobrevivência para sobreviventes, o que todos somos e, por outro lado, uma metalinguagem, um discurso sobre discursos. Jankélévitch, em *La mort*, afirma que não se pode falar do morrer em todas as suas dimensões, a começar pela dimensão interior, a do meu morrer¹³. Se o meu morrer é seguro, é no entanto não apenas imprevisível, ou quase, como também incognoscível. Não posso falar do meu morrer porque é uma fase que não posso experimentar, uma fase meta-empírica. Pode-se (e é o que pretendo neste trabalho) descrever as formas e não o conteúdo do morrer, assim como os discursos sobre a morte, que é uma verdade fenomênica mas torna-se abstração ao ser representada. A verdade, como a morte, é descoberta ou tecida na essência da linguagem.

¹² PALADAS DE ALEXANDRIA, *Epigramas*, p. 71.

Conforme Jean-Didier Urbain, o sobreviver é isto:

Quando por fim se está diante do cadáver, esse “produto acabado de que nós somos a matéria-prima”, instala-se uma preocupação universal “de duas faces”: sobreviver à perda do objeto amado e fazer sobreviver quem já não existe. Contra o morrer absoluto (a agonia da carne), a imaginação, os ritos e as técnicas dispõem-se a tornar relativa a morte do sujeito: contra a putrefação organiza-se a morte relativa que fará de todos, vivos e mortos, sobreviventes. O importante, o mínimo vital, poder-se-ia dizer, é não se deixar corroer pelo nada que, quando opera em nós, se comporta “como um verme”.¹⁴

O ocultar revela (que belo oxímoro) uma recusa da velhice, do desgaste, do perecimento, daí a importância que tem a representação, em todas as suas formas, com sua capacidade de reter, de re-inaugurar, de recomeçar, de fazer sobreviver. A morte silenciosa e sem vestígios, sem sinais e sem além, a morte absoluta, é aquela destituída de floreios simbólicos, de imagens e de esperança.

De alguma maneira, se é que algum dia houve uma aceitação da morte, alguns estudiosos, como Philippe Arriès,¹⁵ sustentam que a ideia e a presença dela nos dias de hoje são refutadas, escondidas. A dialética natural do viver e do morrer foi substituída por um conflito entre o “querer viver” do sujeito e o “ter de morrer” da máquina que se desgasta inelutavelmente. E, para além deste desgaste mortal, já não existe a esperança de uma segunda vida, mas a angústia do nada. De qualquer forma, tanto antes, como agora, a única imortalidade possível para os homens é a social, na memória dos sobreviventes e através dos seus descendentes. O que eu pleiteio neste meu discurso de sobrevivente é ludibriar a preferência pelo vazio da morte em relação ao vazio da vida, já que ambas podem ser plenas e divertidas. Segundo o grande filósofo-sobrevivente Cioran, “viver equivale a iludir-se acerca dos seus próprios limites”.

Entremeado aos diálogos de e sobre mortos, há uma outra possibilidade de inserção neste tema: a via do riso e da ironia. Assim como os deuses são imortais,

¹³ JANKÉLÉVITCH, *La mort* (sobretudo o capítulo *Le Mystère de la Mort et le phénomène de la Mort*), p. 5-35.

¹⁴ URBAIN, *Enciclopédia Einaudi*, v. 36, p. 402.

¹⁵ ARIÈS, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*.

eles também possuem o riso inextinguível, e há uma história de um autor anônimo (num papiro alquímico que data do século III, o papiro de Leyde) que sustenta que o universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus é acometido, não se sabe por quê, de uma crise de riso louco, como se, de repente, tivesse consciência do absurdo de sua existência. Nessa explosão de vida selvagem, em cada um de seus sete acessos faz surgir do Nada um novo absurdo: a luz, a água, a matéria, o espírito. Vejamos:

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz.... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.¹⁶

Lágrimas misturam-se ao riso. O riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura, pois a morte sempre está por perto e essa intuição do nada, sobre o qual estamos suspensos, contamina-a. O riso e a morte fazem boa dupla. Quando se olha um crânio, uma caveira, podemos nos aperceber disso. Pode-se rir da morte sem morrer de rir: os gregos ilustraram essa ambivalência com suas lendas e tentaram explicá-la com seus mitos. De acordo com Luciano, o poeta cômico Filêmon morreu numa explosão de riso olhando um asno comer figo. Zêuxis, em 398 a. C., foi derrubado pela irresistível graça de sua última obra: uma mulher velha. A velhice, a feiúra, o tempo, a ilusão, a decrepitude, por exemplo, seriam motivos de sobra para morrer de rir.

Se o que provoca o riso é o deslocamento, o inusitado e surpreendente, convém lembrar que segundo Edgar Morin, a vida funciona com a desordem, tolerando-a, servindo-se dela e combatendo-a simultaneamente, numa relação ao mesmo tempo antagonística, concorrente e complementar¹⁷. Assim, é necessário perguntar se a morte poderá ser contemplada totalmente isenta do ridículo da vida,

¹⁶ REINACH, *Cultures, mythes et religions*, p. 147.

¹⁷ MORIN, *O homem e a morte*, p.19.

ou seja, se estamos aptos a interpretá-la desnudada, lavada, demaquiada, desumanizada e dissecá-la na sua pura realidade biológica. Será possível chegar a esse ponto? De qualquer forma, o que veremos é que, de acordo ainda com Morin, “a consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento”.¹⁸

Em alguma encruzilhada de sua busca pelo tempo perdido, Proust se debate com o seu ofício, e diz: “Escrever? Viver? Exercícios de estilo”. E Perec, também em seus exercícios de estilo, sugere que quem escreve precisaria sempre procurar algo além daquilo que a linguagem possibilita, porém nunca poderia chegar a esse além, senão já estaria no âmbito das palavras. A literatura estaria então em permanente procura do seu desaparecimento, da mesma forma que as personagens e as letras do livro. Para ele, “o mundo funciona porque no começo há um desequilíbrio”.¹⁹

Calvino acreditava que não havia forma melhor de representar a narrativa que uma máquina de escrever (ou o teclado, hoje em dia). Ao se perguntar sobre as características dessa máquina, ele responde que ela deveria ter certas regras, que deveriam ser sempre quebradas. Afinal, o seu funcionamento corresponderia a um ideal do humano, que nunca deixa de mudar e provocar novas conjunturas. A máquina, nesse sentido, estaria em permanente estado de insignificação e em permanente necessidade de ressignificação. É como se estivéssemos todos falando da própria vida, e do seu modo de usar, aproveitando o título do grande romance de Perec. O viver e o morrer são combinatórias propiciadoras de discursos, de falas, de leituras provisórias desse durar.²⁰

Nesse durar não interessam muito as respostas, porque elas serão sempre insuficientes. Isso me lembra uma situação descrita por Fellini²¹ a respeito de sua relação com a televisão. Sobre uma entrevista que teria que fazer com Mao ele dizia: “Não sei fazer perguntas. E se acerto uma pergunta, não me interessa a

¹⁸ MORIN, *O homem e a morte*, p. 20.

¹⁹ Cf. *Cult*, n. 52, “Dossiê Cult” sobre o OULIPO – Ouvroir de Littérature Potentielle, p. 45-63.

²⁰ *Cult*, n. 52, “Dossiê Cult” sobre o OULIPO – Ouvroir de Littérature Potentielle, p. 45-63.

resposta”. Para ele, “o único e verdadeiro realista é o visionário”. Isso interessa aqui justamente porque há um movimento antagônico a esse aspecto renovador e surpreendente da vida, que é o seu caráter racionalista, matemático. A atividade humana é dirigida no sentido do permanecer, numa busca incessante da superação do tempo. O homem quer se projetar, continuar, e os seus atos o conduzem para isso, mesmo quando as circunstâncias o lançam na mais repetida e monótona realização da vida, quando o gesto heróico ou a heroicidade do trabalho constante de ressignificação da vida e de seus muitos mistérios lhe faltam. Sempre há a ilusão da continuidade, no filho, na crença religiosa, no trabalho ou no paradoxal comportamento irreverente e anárquico. O homem se apega às coisas pequenas e até ridículas, se for preciso. Apega-se ao afã de deixar a marca do seu rosto na transitoriedade da vida. Mas e se houvesse imortalidade? Encontraríamos o sossego eterno? A absoluta felicidade?

E o risco e o prazer? Se não houvesse o efêmero, o prazer se transformaria em dor ou em tédio. O minuto que acaba pode tornar belo o presente, valoriza-o, deixa-o na saudade. Com a eternidade, desapareceria também o encanto da vida. A morte, limitando nosso tempo, obriga-nos a tomar decisões: são múltiplos os caminhos. O destino é a soma de nossas opções. No dia-a-dia, traçamos o enredo de nossa história, na apaixonante e angustiante espera do desenlace. Mas se não morremos, para que decidir? A imortalidade seria a morte da vida. De certa forma podemos pensar, ecoando Simone de Beauvoir, que se somos felizes é porque morremos. Ou, como Luciano, considerando o fato de que “todos deverão retirar-se da vida”, independentemente da condição de que desfrutam – o que, afinal, constitui a marca distintiva da natureza humana enquanto raça de mortais – e esse seria o argumento maior para a construção da crítica, lançando-a na esfera da “fala no limiar” conforme Bakhtin. Neste caso, a festa (e a vida) é digna de ser festejada justamente porque os participantes podem ter no coração o inevitável da morte²². Há também a idéia de que a morte não surge no momento da morte, mas existe

²¹ FELLINI, Fazer um filme, p. 153.

²² BRANDÃO, Diálogos dos mortos sobre os vivos, p. 30.

desde o nascimento: “A vida seria absolutamente diferente se a morte a não acompanhasse desde o princípio e, em vez disso, se apresentasse apenas no fim”.²³

Penso que a transcrição da morte e de seu reino reverbera um outro tipo de tentativa de apreensão de um real, de uma verdade, que seria a tradução. A tradução é vista como o meio da criação do Eu na passagem pelo Outro. Eu pretendo dizer que os diálogos de mortos são também uma tentativa de tradução de estados: seria o meio da (re)criação do Eu mortal na passagem para o Outro – como espaço, o outro lado; como estado físico; como estado existencial e moral. Essa tradução se dá por via da representação ficcional em que se configuram todos os mitos, ritos, medos, mistérios, sortilégios que envolvem esse Absoluto chamado Morte, e que envolveria a noção do ser como constante tornar-se.

O conhecimento do próprio se dá, portanto, apenas a partir do confronto com o estrangeiro, no caso da tradução lingüística ou literária, com o devir, com o imponderável ou com a única certeza da vida - a morte, lugar comum no sentido literal. Só nesse confronto, na inversão das essências apenas latentes e nunca reveladas, ocorre – cria-se – o Ser e o discurso sobre ele. Toda uma teorização romântica do conhecimento está marcada pelo conceito de reflexão, pela noção de alternância, pela concepção de movimento cíclico, assim como a nossa condição humana que tem na morte o fim de um indivíduo, mas não o de sua essência – *Humanitas* saúda *Humanitas*.

O tempo é uma noção importante tanto para a duração da vida quanto para a tradução desse estar-aí. Para Benjamin, o passado, a história, existe apenas no presente, enquanto escrita, traço mnemônico, fragmento – é do presente, portanto, que nasce o estudo e a reescritura do passado. Uma noção forte do papel da memória desconstrói o historicismo. Os diálogos de mortos são também construção mnemônica, reprodução ou transcrição de uma história de vivos. Por isso, reaparece sempre a questão: o que fazer com o passado? Como conservar, tornar inesquecível, não esquecível, não esquecido, aquilo em que talvez nem

²³ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoievski*.

acreditemos mais? A grande questão de hoje é o que fazer com o passado, como tornar inapagável o que se tornou não-crível. Como mudar o passado em sua perda? Como perder o passado para conservá-lo? Essa é uma tarefa de ação cultural, de reabilitação do passado e – usando um termo muito freqüente em Derrida – seu fantasma ou sua *hantisse* (freqüentação, obsessão, aparição). A maior parte dos homens conserva a crença – a idolatria, a superstição – em relação ao passado (e ao futuro também) e é preciso escapar igualmente à crença e à amnésia. A arte inventa algo que não é nem a crença nem a amnésia, mas uma forma de relação intelectual com aquilo que, ao mesmo tempo, está sempre presente, mas em que não cremos (ou o contrário: algo em que cremos mas que nunca está presente) – e que devemos tornar inapagável, a cada geração, de uma forma nova (novas traduções, novas encenações, etc).

O não-abandono do morto implica a sobrevivência. A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a existência individual. Os diálogos de mortos são uma *imagérie* continuada da vida. A imagem, que é uma linguagem, nos traduz e traduz a nossa condição de mortais com pretensões à eternidade.

Giordano Bruno, filósofo e mago da Renascença italiana, deu à imagem um estatuto fundamental em sua obra. Para ele, a atividade intelectual só pode ocorrer através das imagens. A imaginação seria também um venerável método de se comunicar com Deus: “Para contemplar as coisas divinas é preciso abrir os olhos através de figuras.” As imagens seriam capazes de afetar o homem em todo o seu ser. Não apenas a inteligência aprende ao contemplá-las, mas todas as outras faculdades e órgãos, como a sensibilidade, a imaginação e o afeto, vibram e se comovem em sua presença. Para ele, segundo Gomez de Liano,

o homem é um *magnum miraculum*, um ser projetado ao infinito, cujo progresso tem como objeto a união com a divindade. O amor intelectual é o princípio deste progresso espiritual, que não é o esquecimento (...) mas sim a memória. Por ser a memória o instrumento desta conversão do homem para e na divindade, Bruno se dedicou durante toda sua vida a

desenhar assombrosos artifícios mnemônicos.²⁴

Para Bachelard, “a morte é, em primeiro lugar, uma imagem e permanece uma imagem”²⁵, do que Morin discorda, pois, para ele, “a morte, em dados de consciência, surge, desde a época arcaica, sob três perspectivas, ligadas mas diferentes, que se diferenciarão posteriormente: 1. um fato a partir do qual se reconhecerá a lei da morte inevitável; 2. um traumatismo que poderá tornar-se uma idéia de tipo particular, a “idéia” cujo conteúdo é vazio, destruição; 3. imagens, que assimilam a morte com realidades da vida.”²⁶

A busca da divindade, ou da eternidade, ou do eternizar-se, traduz-se nestes caminhos e descaminhos para traçar a vida ou, do lado de lá, num falar dos vivos através dos mortos. O fato é que o indivíduo recusa a morte e, assim, recusa a lei da natureza. Ainda segundo Morin,²⁷ faz de anjo, mas o seu corpo faz de animal, que apodrece e se desagrega como o de um animal... É homem, isto é, inadaptado à natureza que traz em si, dominando-a e sendo dominado por ela. Essa natureza é a espécie humana, que, como todas as espécies evoluídas, vive da morte dos seus indivíduos: fato que nos permite entrever não somente uma inadaptação exterior, geral, do homem à natureza, como também uma inadaptação íntima do indivíduo humano à sua própria espécie.²⁸

Talvez seja essa inadaptação que se pode descobrir em Luciano, um escritor inquieto, cáustico, deslocado, colonizado, que deixa sua pátria, sua língua e sua cultura (um tipo de morte em vida) por amor à Grécia, sem nunca sentir-se totalmente grego, cultivando o “estar no estrangeiro” como condição vivencial. Segundo Fócio, sua crença seria o “nada crer”,²⁹ o que implicaria uma atribuição dada aos “já vividos”, pelos que crêem para ver, vêem para crer e vivem para descrer. Costuma-se admitir que sua obra não tem nenhuma unidade, o que nos

²⁴ GOMEZ de LIANO, *El idioma de la imaginación*.

²⁵ BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, p. 312.

²⁶ MORIN, *O homem e a morte*, p. 32-33.

²⁷ Cf MORIN, *O homem e a morte*, p.255, citando SIMMEL, *Mélanges de philosophie relativiste*, p. 170.

²⁸ MORIN, *O homem e a morte*, p. 52-53.

²⁹ Apud BRANDÃO, *Diálogos de mortos de Luciano*, introdução, p. 12.

desenhar assombrosos artificios mnemônicos.²⁴

Para Bachelard, “a morte é, em primeiro lugar, uma imagem e permanece uma imagem”²⁵, do que Morin discorda, pois, para ele, “a morte, em dados de consciência, surge, desde a época arcaica, sob três perspectivas, ligadas mas diferentes, que se diferenciarão posteriormente: 1. um fato a partir do qual se reconhecerá a lei da morte inevitável; 2. um traumatismo que poderá tornar-se uma idéia de tipo particular, a “idéia” cujo conteúdo é vazio, destruição; 3. imagens, que assimilam a morte com realidades da vida.”²⁶

A busca da divindade, ou da eternidade, ou do eternizar-se, traduz-se nestes caminhos e descaminhos para traçar a vida ou, do lado de lá, num falar dos vivos através dos mortos. O fato é que o indivíduo recusa a morte e, assim, recusa a lei da natureza. Ainda segundo Morin,²⁷ faz de anjo, mas o seu corpo faz de animal, que apodrece e se desagrega como o de um animal... É homem, isto é, inadaptado à natureza que traz em si, dominando-a e sendo dominado por ela. Essa natureza é a espécie humana, que, como todas as espécies evoluídas, vive da morte dos seus indivíduos: fato que nos permite entrever não somente uma inadaptação exterior, geral, do homem à natureza, como também uma inadaptação íntima do indivíduo humano à sua própria espécie.²⁸

Talvez seja essa inadaptação que se pode descobrir em Luciano,¹ um escritor inquieto, cáustico, deslocado, colonizado, que deixa sua pátria, sua língua e sua cultura (um tipo de morte em vida) por amor à Grécia, sem nunca sentir-se totalmente grego, cultivando o “estar no estrangeiro” como condição vivencial. Segundo Fócio, sua crença seria o “nada crer”,²⁹ o que implicaria uma atribuição dada aos “já vividos”, pelos que crêem para ver, vêem para crer e vivem para descrer. Costuma-se admitir que sua obra não tem nenhuma unidade, o que nos

²⁴ GOMEZ de LIANO, *El idioma de la imaginación*.

²⁵ BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, p. 312.

²⁶ MORIN, *O homem e a morte*, p. 32-33.

²⁷ Cf MORIN, *O homem e a morte*, p.255, citando SIMMEL, *Mélanges de philosophie relativiste*, p. 170.

²⁸ MORIN, *O homem e a morte*, p. 52-53.

²⁹ Apud BRANDÃO, *Diálogos de mortos de Luciano*, introdução, p. 12.

remete à idéia de fragmento (como são seus diálogos de mortos), provocando a visão dos fatos como faíscas de possibilidades e não como templos incorruptíveis da verdade ou da vida. Como a linguagem tenta abarcar a concepção do mundo como escrita, assim também se dá com as falas de mortos (que supõem tempo – que não é eterno, sendo o eterno a sua negação), as quais são mediadas e adquirem existência pela atividade da linguagem que, aí sim eternamente, encerra antes a própria forma do pensamento, mas nunca a coisa em si.

Para Benjamin, pensar quer dizer: pôr as velas. Como elas são postas é importante. Palavras são a sua vela. Como elas são colocadas, isto faz delas conceitos. O trabalho do conceito consiste justamente, segundo esta metáfora náutica, em abarcar o “vento do absoluto” que enche as velas do pensamento e permite a salvação dos fenômenos: arrancá-los da falsa continuidade cronológica (e espacial) e da cadeia de causas e efeitos, para inseri-los dentro de uma nova ordem que conecta diferentes agorás e revela, ao mesmo tempo, a interpretação objetiva desses fenômenos.

Luciano, sem a posterior gravidade de Benjamin, nos oferece um produto híbrido, o diálogo-comédia, que define bem a sua poética: algo que pretende servir ao leitor “o riso cômico sob a gravidade filosófica”, para pensar o comum com olhar estrangeiro, um ótimo e tão contemporâneo exercício de tradução. Ao criar um estranhamento de situações e pontos de vista, ele leva o leitor a perceber o absurdo da condição do homem no mundo, o ridículo das convenções de que se cerca, a relatividade das crenças que cultiva e a futilidade das esperanças que alimenta. Nesse sentido, a liberdade ficcional mais desenfreada se põe a serviço de “pensar o comum.”³⁰

Os diálogos de mortos de Luciano são como que o supra-sumo de seu diálogo pós-antigo, atemporal, eu diria: um vasto painel em que se misturam personalidades de épocas e lugares diferentes (as quais historicamente nunca poderiam ter-se encontrado), com personagens consagradas pela mitologia e pela

³⁰ BRANDÃO, *Diálogos de mortos de Luciano*, introdução, p. 14.

literatura, além de gente comum, num ininterrupto diálogo que pode ser ininterrupto justamente porque é pós-vida. As falas dos diálogos não são sobre os mortos, mas sobre os vivos, tendo como um dos objetivos a crítica social.³¹ O observador e o erudito se encontram na tradução da morte e da vida. Trata-se, em suma, de uma ampla relação com o outro que não o destrói, mas com ele convive, seja ele o inferno ou não. Descobre-se assim uma função para o outro, no sentido da afirmação de Sartre de que sou apenas “o que o outro me vê”, isto é, o outro “não somente me revela o que sou”, mas “me constitui segundo um tipo de ser novo que deve suportar qualificações novas”. Em Luciano, o outro é o Hades. E o Hades é ficção.

Nesse (não)lugar tudo se passa como se a língua - os discursos - devesse jogar um jogo – o da flexibilidade – para o qual nunca está naturalmente preparada. O que se tem então, através do humor e da ironia, é um imenso esforço de tradução. A relação do homem com a linguagem, assim como a relação com a morte, se dá como algo que nunca se pode dominar a partir de uma posição de sujeito absoluto.

Cumpra terminar ressaltando que “a recusa mais radical do outro manifesta-se assim como a recusa de ser mortal, mais ainda, de ser nada mais que um morto, submetido à lei de todo corpo, mergulhado na mais profunda alteridade”, isto é, na recusa de traduzir-se em outro. Por isso se pode dizer que, para Luciano, “a denúncia mais radical do engano em que vive a maioria dos homens constrói-se como fala de mortos, discurso de cadáveres libertados de todo desejo de ostentação, de todo medo, movidos apenas pela *autárkeia*, pela *parresia*”³², ou seja, pela auto-suficiência da morte (pelo menos a ficcional), que tem como consequência, não só principal, mas sobretudo exclusiva, a absoluta liberdade de falar sem limitações e limites.

³¹ Cf. BRANDÃO, *Diálogos dos mortos sobre os vivos*, introdução, p. 16.

³² BRANDÃO, *idem*, p. 35.

CAPÍTULO II – *Diálogos de mortos: discursos entre os mortos e os vivos*

MENIPO

*Menipo, o zombeteiro, o Cínico vadio,
Ia fazer, enfim, a última viagem.
Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem
Que se desenrolava à beira do atro rio.*

*E chasqueava a sorrir sobre o Estige sombrio.
Nem cuidava em trazer o óbulo da passagem!
Em face de Caronte, a pavorosa imagem
Do barqueiro da Morte olhava em desafio.*

*Outros erguiam no ar suplicemente as palmas.
Ele, avesso ao terror daquelas pobres almas,
Antes afigurava um deus sereno e forte.*

*Em seu lábio cansado um sorriso luzia.
E era o sorriso eterno e sutil da ironia
Que triunfara da vida e triunfava da morte.*

(Manuel Bandeira (1907))

Num ensaio dos anos 50 – “L’île déserte” – Deleuze escreve que “a literatura é a tentativa de interpretar muito engenhosamente os mitos que já não compreendemos, no momento em que não os compreendemos, porque já não sabemos sonhá-los ou reproduzi-los.” É desse e nesse tipo de momento que tento escrever sobre Luciano e seus *Diálogos dos mortos*. É também de um momento como esse que ele escrevia sobre a sua Grécia e sobre os valores que ela representava. Se pensarmos na inesgotável necessidade de renovação da literatura, a atual e a de sempre, podemos pensar então que estamos vivendo uma fase de criação de novos mitos – que não só deixamos de compreender os velhos, mas que ainda não sabemos o que significam os novos e os nossos.

Deleuze prossegue, em “Tristeza das gerações sem mestres”, fazendo uma homenagem a Sartre, publicada logo depois de o autor de *O Ser e o Nada* ter recusado o prêmio Nobel: “No momento em que chegamos à idade adulta, nossos mestres são aqueles que nos atingem com uma novidade radical, aqueles que sabem inventar uma técnica artística ou literária e encontrar os modos de pensamento correspondentes à nossa modernidade, ou seja, tanto às nossas dificuldades como aos nossos entusiasmos difusos”.³³ Como numa relação especular ou dialógica, posso dizer que Luciano é esse autor/mestre que não quis ser mestre, que nos atinge com uma novidade radical e que, por sua vez, também se deixou atingir por seus mestres: Homero e Platão. No banquete luciânico são servidos e devorados seus mestres e não há como não nos servirmos deles, que também permanecem sendo os nossos.

A Grécia como tal, a Grécia ela mesma, não existe. Como pode nascer então algo novo do que já morreu? Como da morte acontece vida? Nos diálogos de mortos, são estes que estão vivíssimos, falando entre si ou com os vivos. A relação viva com a língua morta é, portanto, o mistério de uma fermentação: de culturas, de tempos, de modelos, de estilos, de artes. O que ocorre numa fermentação é que da morte acontece vida.

³³ Apud CARVALHO, “Afirmção da crítica”, p. E6.

Talvez o mais interessante desses diálogos seja a assumida eleição de um tempo outro em que eles vão se passar – a época clássica com seus ilustres representantes – e a constatação do prosaísmo da vida, tanto a “real” quanto a subterrânea. Há um natural alinhamento dessa postura com o cinismo, já que a morte, ao nos igualar a todos, também nos nivela na indiferença e no anonimato.

No diálogo *Caronte ou os contempladores*,³⁴ a personagem subterrânea, Caronte, encarregada de transportar os “acabados” de morrer (e também acabados de viver) para o reino dos mortos, faz uma rápida viagem panorâmica em volta da terra. Através dessa viagem, em diálogos encaixados entre Caronte e Hermes, bem como entre Sólon e Cresos, o autor reelabora os valores considerados imutáveis, a começar pela riqueza, sendo considerados mais néscios e deploráveis aqueles que mais se preocuparam em acumulá-la, já que a morte iguala a todos, e, estranhamente, todos vivemos como se ela não existisse.

A constante contraposição do riso às lágrimas, sendo o riso o instrumental daqueles que não olhavam o mundo como a maioria, instala a tragédia prosaica dos seres humanos constantemente (auto)enganados, tanto no reino dos vivos como no dos mortos. A impressão (tragicômica) que fica é a de que nós, os humanos, sempre soubemos muito bem aonde ir, mas voltamos ou permanecemos derrotados.

Luciano leva a consciência moral a uma nova crise, colocando a instabilidade do indivíduo em “praça pública”, no caso, o Hades, e assim os valores tornam-se problemáticos e os homens, inclusive os heróis, filósofos e poetas, fracos. Apresenta-se num plano diferente, aquilo que a lírica arcaica já nos fizera conhecer. Ali haviam sido postas em dúvida as seguras concepções de valor e de virtude do passado, aqui se vai perdendo aquela solidez de convenções jurídicas que os atenienses haviam alcançado desde Sólon. Em lugar do conflito dramático, temos discussões de (ex)homens para os quais a própria vida se tornou

³⁴ LUCIANO, *Obras II*, p. 7-29.

objeto de dúvida e, principalmente, de zombaria. Dessa forma, passa-se da tragédia clássica, da épica, da “alta” filosofia, para o diálogo cortante dos mortos.

Numa breve cronologia do desenvolvimento do pensamento e estética ocidentais, pode-se dizer, segundo Bruno Snell,³⁵ que, se a tragédia mais tardia leva à reflexão abstratamente racional dos objetos que outrora representara como figuras vivas, não faz ela mais do que obedecer a uma lei histórica do espírito grego, pois também as grandes formas de poesia abriram caminho para a observação científica. A poesia leva à história; a poesia teogônica e cosmogônica desemboca na filosofia natural jônica, que busca a *arkhé*, a razão e o princípio das coisas; da poesia lírica surgem os problemas relativos ao espírito e ao sagrado das coisas. Assim, a tragédia prenuncia a filosofia, cujo interesse principal está voltado para a ação humana, para o bem. Os diálogos de Platão retomam as discussões das personagens da tragédia, desenvolvendo-as de forma teórica. E até mesmo a passagem da tragédia para a filosofia se efetua daquela forma tipicamente grega, que busca a volta ao “natural”, ou que nos faz descobrir o que é próprio de nossa “natureza”. O homem entrega-se mais decididamente à observação introspectiva, na medida em que, no mito tradicional, não pode mais encontrar a forma natural de sua própria existência.

A filosofia da era helenística, contrariamente à clássica, é muito mais aberta aos influxos do Oriente, os quais absorve e, de maneira grega, recompõe, mas reconstruindo pouco a pouco novos e diferentes equilíbrios que, com base nos parâmetros clássicos, podem ser ou parecer desequilíbrios. O pensamento da era helenística é revolucionário, subversivo da maioria dos valores que o grego considerava inatingíveis. Mas é um pensamento que sabe alcançar seu equilíbrio, a *sua* medida, o seu limite, graças a uma quase ilimitada confiança no *lógos*. A filosofia das escolas helenísticas quis essencialmente ser uma *filosofia da vida*, que queria ensinar a *arte de viver*, isto é, não uma *sophia* em sentido aristotélico,

³⁵ SNELL, *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, p. 117-134.

mas uma *phrónesis*, uma sabedoria, um conhecimento que tinha como finalidade a atividade moral prática.

As éticas dos sistemas da era helenística não derivam diretamente dos dogmas ontológicos e lógicos que, contudo, são invocados como fundamentos, mas provêm essencialmente de originais intuições do sentido e do significado da vida. Epicuro descobre, por intuição emocional, o sentido da vida na imperturbabilidade do espírito, desenvolvendo essa intuição e tentando fundi-la racionalmente com o atomismo e com o sensismo. Zenão descobre intuitivamente o sentido da vida na virtude como reta e autárquica atuação no *lógos*, e depois constrói um sistema do *lógos* em sentido ontológico e lógico. Pirro descobre, por intuição emocional, em contato com o mundo do Oriente, o sentido da vida como renúncia e indiferença, e em seguida embasa essa intuição com as oportunas motivações lógicas de caráter cético. É vã toda filosofia que não saiba medicar alguma paixão da alma humana, dizia Epicuro. Assim o remédio só pode consistir num radical redimensionamento das paixões ou até na eliminação e no esvaziamento total das mesmas. A serenidade e a tranqüilidade do espírito consistem, justamente, no cerceamento das paixões, sendo a felicidade paz do espírito.

Os epicuristas não acreditam num além e proclamam tenazmente a mortalidade da alma. Os céticos eliminam pela base o problema. Os estóicos admitem a sobrevivência da alma até certo ponto (até a conflagração universal como limite extremo), mas não lhe dão um significado moralmente relevante, enquanto negam que o sentido do aquém dependa do além: antes, para eles, a verdadeira vida é só a que vivemos aqui. Portanto, a sorte do homem decide-se totalmente sobre a terra: aqui é o inferno e aqui o paraíso, pois aqui estão toda a infelicidade e toda a felicidade possíveis.

Com a derrocada da *pólis* e, com ela, de todos os valores civis, a estrutura social mudou profundamente. O homem grego clássico não acreditava poder viver fora da *pólis* e da estrutura social; o homem helenístico quer demonstrar, ao contrário, que o homem pode bastar-se a si mesmo como indivíduo, pode ser

totalmente autárquico. Ademais, depois da grande aventura de Alexandre, no período de instabilidade política que se lhe seguiu, compreende-se a fundo, também, a não-essencialidade dos bens exteriores, das posses materiais, que podem ser a qualquer momento destruídas e subtraídas repentinamente. Portanto, uma vida, para poder ser feliz, não deve ter necessidade desses bens. Longe de dar-nos a paz do espírito, os bens exteriores trazem-nos preocupações, ânsias e perturbações. Assim, os filósofos da era helenística concluem que todas as coisas exteriores são privadas de autêntico valor, ou têm um valor muito escasso. Rico não é quem possui muito, mas quem soube libertar-se da necessidade de possuir. A verdadeira riqueza é a riqueza da alma, interior ao indivíduo, uma riqueza que ninguém pode tirar, porque é posse estrutural e inalienável do eu.

Enfim, as escolas helenísticas compreenderam que não eram essenciais nem mesmo os bens do corpo, como saúde, beleza, força e outras coisas semelhantes, porque é possível ser feliz, isto é, ter a paz da alma, mesmo sem eles. O homem não tem necessidade nem de um Deus, que do alto o ajude, nem de uma alma imortal e de uma vida no além que o console, nem de uma sociedade politicamente organizada que o tutele, nem das coisas exteriores (como posses e riquezas) que lhe dêem segurança e, no limite, nem mesmo de dotes físicos especiais. O homem tem necessidade unicamente da sua razão, do *lógos* que raciocine retamente, do *lógos* que lhe mostre que a via para a paz do espírito, que é a verdadeira felicidade, está justamente na renúncia, operada na medida do possível, a todas as coisas que não dependem de nós.

O homem ideal dessas escolas é aquele que sabe pôr-se acima de todas as coisas: o homem que se convenceu profundamente de que o verdadeiro bem e o verdadeiro mal não derivam das coisas, mas unicamente da *opinião* que se faz delas. Os deuses, os outros homens, todas as coisas e, por fim, o destino, na realidade, tocam-nos somente se e na medida em que a opinião que deles fazemos torna isso possível. A justa avaliação das coisas torna-nos invulneráveis. O eu entendido como *lógos* e como reta razão é, pois, o verdadeiro absoluto dessas filosofias. E uma prova disso encontra-se nas reiteradas afirmações de todas as

escolas helenísticas de que o sábio não tem nada a invejar a Zeus, mas é um mortal que vive a vida divina.³⁶

Ora, é esse filósofo idealizado que parece que encontramos em Luciano, na figura do cínico *Demônax*: “Não falsificava os seus costumes e maneiras para ser admirado”, era admirador de Diógenes, respeitava Sócrates e amava Aristipo. Segundo o mesmo autor:

Demônax (...) desprezou todos os bens humanos, não quis outra coisa senão ser livre e falar livremente (...). Alguém lhe perguntou em que punha a felicidade. Respondeu: “Só o homem livre é feliz”. E o outro: “Existem muitos livres?” E ele: “Se consideras as coisas humanas, encontrarás que por elas não se deve nem esperar nem temer, porque todas passam, sejam as agradáveis, sejam as desagradáveis.”³⁷

Sobre as opiniões a respeito da imortalidade da alma e as suas sortes, Luciano anota:

Alguém lhe perguntou se a alma é imortal. “É imortal como toda outra coisa”, respondeu. Perguntou-lhe alguém: “Que pensas que existe no inferno?” “Espera que ali esteja e de lá te escreverei”.³⁸

Já *Caronte ou os contempladores* tem como cenário a Grécia clássica, não o mundo contemporâneo de Luciano. Caronte sente uma enorme curiosidade de ver quais são as coisas que há na vida, o que os homens fazem nela e do que se sentem tão privados ao perdê-la, já que todos eles gemem e gritam muito quando chegam ao Hades. Pede então a Hermes – mensageiro dos deuses – que o acompanhe: “Eu não sei nada do que há sobre a terra. Sou um estrangeiro”.³⁹

Conforme Luciano, para aprender/experienciar o próprio, faz-se essa postura de estrangeiro. Isso recorda a constatação hölderliana de que tudo o que o homem ganha e perde, forma e deforma só acontece na medida em que ele jamais

³⁶ REALE, *História da filosofia antiga*, p. 463-475.

³⁷ LUCIANO, *Vida de Demônates*, 5, Apud REALE, *História da filosofia antiga*, v. IV, p. 200.

³⁸ Idem, p. 43. Idem, p. 201.

³⁹ LUCIANO, *Caronte ou os contempladores*, p. 10.

está em parte alguma, é sempre peregrino “assim na terra como no céu”. A sua tragédia e glória consistem em perceber-se esse ser desabrigado. O que se explora seria essa sensação de desabrigo, pois o homem não se sente em casa nem no reino dos vivos nem no dos mortos.

Caronte, como passageiro, e Hermes, como piloto, não pretendem nem chegar ao céu, nem que suas deliberações causem danos aos deuses. Em todo o tempo são feitas referências aos feitos heróicos homéricos: Atlas, os trabalhos de Hércules... ao que diz Caronte: “eu tenho escutado. Mas se é verdade, você (Hermes) e os poetas é que podem saber”. E Hermes replica: “A custa de que iriam mentir os homens cultos?”⁴⁰ Desde sempre, Luciano constrói sua obra na tensão entre verdade e ilusão, verdade verdadeira ou verdade mentida. Não se erige uma verdade, mas argilosas e ardilosas construções discursivas.

A partir do Parnaso, tem-se uma visão muito distanciada – os homens são bem pequeninos, não se vê nada com detalhe, por isso faz-se necessário descer para ver as pessoas, o que fazem e o que dizem. Hermes, lembrando Homero, garante que os olhos hão de distinguir um deus de um mortal⁴¹. Caronte tenta provar a Hermes que não esquecia os versos de Homero, que os guardou na memória ao fazer sua travessia para o Hades: vômitos de versos que se realizavam na tempestade⁴². Por isso ele se diz mais homem que todos os homens, pois ele é o encarregado de transportá-los “nocauteados” na vida pela mais invencível das rivais – a Morte. E então se pergunta: Mílon, atleta de Crotona, ao ser admirado e aplaudido por matar o grande touro esperava estar ele próprio morto alguma vez? O ridículo da condição humana é justamente esse “prescindir” da morte.

No diálogo que os dois (Caronte e Hermes) ouvem entre Sólon e Cresos, faz-se novamente a constatação da situação transitória do homem e um brevíssimo das suas ilusões e vaidades. Sólon, estadista e poeta (c.496-406 a.C.), reformador da constituição ateniense, ajudou a implantar a verdadeira democracia, pondo fim

⁴⁰ LUCIANO, Caronte ou os contempladores, p. 12.

⁴¹ IDEM, p. 14.

⁴² IDEM, p. 15.

à escravidão, estendendo o exercício político a uma faixa mais ampla de cidadãos e estabelecendo um sistema de leis mais justo; Creso, rei da Lídia (560-546 a .C.), julgava-se o homem mais rico do mundo e, por isso, o mais feliz. Dono absoluto de todos naquele tempo: assírios, babilônicos, lídios. Entre a conversa dos dois, interpõem-se as falas de Caronte e Hermes.

Creso, recostado em seu trono de ouro pergunta:

“Estrangeiro ateniense, vendo minhas riquezas diga-me: “quem pensas tu ser o mais feliz de todos os homens?” ao que Sólon responde: “os felizes são uns poucos. Penso que os mais felizes são Cléobis e Bitón, os filhos da sacerdotisa que resgataram a mãe”. E Creso insiste: “quem ocuparia o segundo?” Sólon: “Telo, o ateniense que levou uma vida ordenada e que morreu por sua pátria”. Creso não se conforma: “e eu, maldito, não te parece que sou feliz?” Sólon: “ainda não o sei, enquanto não chegar ao término de sua vida. A morte é a prova definitiva desses homens, assim como o terem levado até o fim uma existência feliz”.⁴³

Assim Sólon zomba da bárbara arrogância de Creso. Ao verem Creso fazer oferendas à Pítia por seus oráculos, Hermes observa: “absurdo o comportamento do homem aficcionado aos adivinhos”.⁴⁴

Finalmente, Caronte conhece o ouro, sobre o qual sempre ouvira os homens falarem, ao que Hermes comenta: “Essa é, Caronte, a famosa palavra, pela qual tantas pelejas se produzem: guerras, intrigas, pilhagens, perjúrios, ódios, uniões, negócios. Seria essa uma assombrosa estupidez dos humanos, que têm tanto amor a um produto tão pesado e pálido”.⁴⁵

Havia abundância de ouro na Lídia, mas faltava o melhor (o mais necessário), o ferro para as espadas, para a guerra. De qualquer modo, da conversa entre Sólon e Creso, o ateniense diz a Creso que ninguém pode ser feliz antes que a morte chegue. Hermes aproveita a deixa e revela a Caronte que Minos será vencido pela morte; Creso por Ciro, Ciro será morto por uma rainha, e assim por diante: nem mesmo as cidades e impérios são duradouros, mas os homens não

⁴³ LUCIANO, *Caronte ou os contempladores*, p. 17.

⁴⁴ IDEM, p. 18.

pensam nisso, eles fazem a guerra por um pedaço de terra, quando no Hades cada um será apenas um crânio em meio ao pó. Tão alto subiram, que muito pior é a queda “e mais rirá Caronte ao vê-los despojados de seu vestido de púrpura, sem a tiara ou sem o trono dourado”⁴⁶.

Na continuação da viagem, Hermes mostra a Caronte a gente simples e pobre. Caronte percebe que há várias maneiras de se empregar o tempo aqui na terra, já que a vida é cheia de problemas. O que revolteia ao redor são esperanças, temores, ignorâncias, cobiças, cóleras, ódios. É o quinhão humano de incompletudes, como sucede a Tântalo, condenado a restar submerso em um lago com água até a proximidade dos lábios e assim mesmo morrendo de sede, pois a água não lhe chegava à boca. Há um entrelaçamento de fios – o destino de cada um – envolvidos com os mensageiros da morte: calores, febres, gotas, pneumonias, mortes violentas e roubos, venenos, juízes e ditadores. Não haveria uma regra geral para a danação.

Se desde o princípio colocassem na cabeça que são mortais e que, ao darem uma pequena volta pela vida, marchariam como quem desperta de um sonho, deixando tudo o que encontraram sobre a face da terra, viveriam de um modo mais sensato e se affligiriam bem menos ao morrer (...) O que faria aquele que está construindo com afã sua casa se soubesse que a casa estará terminada para ele, mas que ele, que há um momento atrás havia posto o pé sobre o solo, partirá deixando a seu herdeiro que desfrute da casa?⁴⁷

E o que faria o pai que comemora a chegada do filho se soubesse que ele morrerá aos sete anos?

Vê quantos são os que passam a vida fazendo projetos e que amontoam riquezas, e antes de desfrutar delas, são chamados pelos mensageiros e servidores da Morte” (...). Ao menos, se alguém visse seus reis, precisamente os que parecem ser felizes, à margem do inseguro e ambíguo, descobriria que as desgraças estão mais ao seu redor que os gozos. Temores, ciúmes, conspirações, iras e adulações, em companhia deles vivem todos. Prantos, enfermidades e sofrimentos os governam por

⁴⁵ LUCIANO, Caronte ou os contempladores, p. 18.

⁴⁶ IDEM, p. 21.

⁴⁷ IDEM, p. 23.

igual⁴⁸.

A conclusão é a de que os homens se assemelham a borbulhas. Todos se incham por ação do ar, os maiores, os menores; uns mantêm o sopro do ar por um breve espaço de tempo e um destino rápido; outros deixam de existir no instante mesmo de sua constituição; mas a todos não lhes resta outro remédio senão o romper-se⁴⁹.

Para Hermes, seguindo o símile de Homero, a linhagem dos homens é semelhante às ondas. Por isso Caronte se pergunta: de que adiantam as pelejas por cargos públicos, distinções e posses, assuntos que terão de ser abandonados nos domínios da Morte com um triste óbolo? Não haveria como avisá-los da inexorabilidade da Morte? Nenhuma das coisas que veneram é eterna. Sabendo disso não seria a vida mais proveitosa e assim não se comportariam de um modo mais sensato? E Hermes responde: você não sabe como a ignorância e a perfídia têm transtornado os homens, que não há meios de fazê-los ouvir a virtude. Seus ouvidos estão mais fechados que os de Odisseu pela cera. A mesma função desempenhada pelo Olvido no reino de Caronte é desempenhada pela ignorância entre nós⁵⁰. São poucos os que vêem a vida de outro modo e a eles não é necessário dizer o que já sabem.

Num sobrevôo final, Caronte vê os cemitérios e pergunta:

Para que enfeitam as lápides? Qual a utilidade disso? (...) Néscios, que insensatez! De igual modo morreu o homem sem tumba e o com tumba; em igual estima estão Iro e o poderoso Agâmemnon; igual a Tersites, o filho de Tétis, de famosa cabeleira; são por igual ocas as caveiras de cadáveres desnudos e lançados no prado de asfódelos⁵¹.

E assim termina o diálogo:

Caronte -E as cidades formosas? Nínive, a de Sardanápalo, Babilônia, Micenas, e Ílion?

⁴⁸ LUCIANO, Caronte ou os contempladores, p. 24.

⁴⁹ IDEM, p. 25.

⁵⁰ IDEM, p. 26.

⁵¹ IDEM, p. 27.

Hermes -Morrem as cidades como morrem os homens e morrem os rios também.

Caronte -E quem são aqueles que estão em guerra?

Hermes -São argivos e lacedemônios.

Caronte -Que interesses têm em fazer a guerra?

Hermes -A grandeza mesma da luta.

Caronte -Quanta ignorância!⁵²

Em *Sobre o luto*⁵³ também se encontra uma visão cáustica da vida. Num diálogo entre o pai vivo e o filho morto dá-se o confronto entre a realidade do mundo e a realidade pós-morte. O que dizem as pessoas nos velórios e que palavras usam para consolar os defuntos? Não estão todos buscando modos de se consolar?

Antes de entrar no diálogo do filho com o pai, Luciano descreve o Hades, dizendo o que é lugar comum em Homero, Hesíodo e outros criadores de histórias e poemas: um espaço subterrâneo e das profundezas, enorme, sombrio e sem sol, que tem como administrador Plutão. Sua herança era o comando e a guarda dos mortos, acolhendo-os e retendo-os com cadeias para que não escapassem e subissem de novo à terra, só com algumas pouquíssimas exceções. O local é rodeado por rios enormes, que só pelos nomes já infundem pavor: Estige, de águas estagnadas e lamacentas; Cocito; Piriflégeton, de águas lamacentas e incandescentes; etc. É impossível chegar ao lugar principal – a lagoa Aquerúsia – sem o barqueiro. Há outros detalhes que foram contados por testemunhas antigas, respeitáveis e dignas de todo o crédito: Alceste, Protesilau, Teseu, Ulisses e Homero, que não devem ter bebido da fonte do Olvido, observa ironicamente o narrador, senão não poderiam se lembrar de todas essas coisas.

Faz-se então um escalonamento geográfico para marcar as diferenças de conduta dos ex-viventes. Nos Campos Elíseos ficam os que tiveram vida virtuosa; às Erínias são entregues os malvados; e a maioria, os que levaram vida medíocre, vagam pelos prados sem seus corpos, transformados em sonhos e alimentando-se das libações feitas pelos vivos em sua intenção (ao contrário do que se dizia em

⁵² LUCIANO, Caronte ou os contempladores, p. 29.

⁵³ LUCIANO, Sobre o luto, p. 364-373.

“Caronte e os contempladores”).

Quanto à tradição do óbolo, os vivos não questionam o seu motivo ou qual seria a moeda corrente, e não cogitando sobre a possibilidade de, não se pagando, terem o morto devolvido à terra.

Ainda segundo a tradição, o morto é banhado e enfeitado, exposto solenemente, enquanto os vivos se pavoneiam ao redor, chorando, gritando, auto-flagelando-se. O pai diz as seguintes palavras:

Filho de minha vida, você me foi arrebatado antes do tempo; você me deixa só, pobre de mim; você vai embora sem se casar, sem ter tido filhos, sem ter ido à guerra, sem ter trabalhado no campo, sem ter chegado à velhice. Não poderá ir às farras, nem enamorar-se, filho, nem empanturrar-se com os de sua idade nos banquetes.⁵⁴

Toda essa lamentação é feita acreditando que o filho esteja necessitado e desejoso de tudo isso. Como poderia o pai sabê-lo? O ancião parece estar representando uma tragédia não por seu filho, pois sabe que não será ouvido por ele, e nem por si mesmo, mas em razão dos circundantes. Então Luciano imagina a resposta do filho:

Desgraçado, por que você grita? Por que me oferece coisas materiais? Deixe de arrancar os cabelos e de arranhar a cara. Por que você me ofende e me chama desgraçado e desditado, quando acabo de alcançar uma situação muito melhor e mais feliz que a sua? Parece-lhe que sofro algum terrível mal porque não cheguei a ser um ancião como você é, calvo, com rugas em torno dos olhos, encurvado e frágil ao andar, desgastado pelo tempo, após ter completado tantos anos, e que, ao final, oferece um quadro de tal calibre a tantas testemunhas? Ah, néscio! Que lhe parece que será útil o transcurso de uma vida de que já não participamos? Você dirá, é claro, que são as bebidas, as comidas, os vestidos, os gozos do amor, e pensará que passo muito mal por carecer de tudo isso. Não se dá conta de que não ter sede é muito melhor que beber? Não ter fome melhor que comer e não ter frio melhor que comprar um agasalho?⁵⁵

Prossegue então o filho, tentando ensinar ao pai como lamentar-se de um

⁵⁴ LUCIANO, Sobre o luto, p. 368.

⁵⁵ IDEM, p. 370.

modo mais de acordo com a realidade:

Pobre filho, você não terá sede, nem fome, nem frio. Vai, pobre coitado, escapando às enfermidades, sem temer as febres, nem os inimigos, nem o tirano. Não lhe afligirá o amor, nenhuma companhia o perverterá, nem você gastará suas forças nisso duas ou três vezes ao dia, ah que desgraça! Quando envelhecer, não será depreciado, nem será molestado pelos jovens quando for olhado por eles⁵⁶.

Se dissesse e pensasse isso, diz o filho ao pai, diria palavras mais de acordo com a realidade e muito mais autênticas que as anteriores. No Hades não chegam as lágrimas dos vivos, nem as oferendas dos rituais fúnebres, nem os gritos, nem as tradições de enterramento ou incineração dos mortos. Até no ritual de se comer nas cerimônias, percebe-se o quanto os vivos se encontram subjugados pelos apetites humanos.

Luciano conclui dizendo que qualquer um que observe com atenção as cerimônias fúnebres, verá como são ridículas e compreenderá porque a maior parte das pessoas crê que a morte é a pior das desgraças.

Como se vê, a Morte é discursivamente projetada ao ser narrada, passada no tempo, pois, se estar entre os mortos é próprio de quem está morto, a realidade narrada só se torna existente porque escrita/inscrita e assim o autor dos diálogos de mortos apresenta, misturados e condensados, o poético, o religioso, o filosófico e a temporalidade passada.

Em *A travessia ou O Tirano*, diálogo da série menipéia, permanece o bem humorado cinismo e o *leitmotiv* da morte que a todos iguala tornando inúteis todos os esforços vãos para alcançar a glória, as riquezas, a formosura. Tornam-se cada vez mais incompreensíveis as guerras, as traições, etc.

O diálogo tem como protagonistas Cinisco, protótipo de um filósofo cínico, cujo nome significa literalmente ‘cachorro’, ou um ‘gatilho’ de arma; e o sapateiro Micilo, que já havia sido curado por seu galo, no diálogo “O Sonho”, do desejo de riquezas. Tanto um como o outro aceitam a morte como uma libertação, recebem-na com júbilo e até se queixam por terem tido uma vida tão longa. A

essas personagens se contrapõe o tirano Megapentes, que tenta subornar por todos os meios Cloto, a Moira, para voltar à vida, rebelando-se contra a perda de seu poder, riquezas, honras e prazeres. Ele não se dá conta de que está morto e esforça-se por seguir gozando, no Hades, dos mesmos prazeres que teve em vida.

Os cínicos defendiam uma ação terapêutica da filosofia para desenvolver uma vida honesta e tranqüila que poderia, assim, curar os estigmas, os pecados da vida anterior. Por isso Micilo já chega limpo e purificado à travessia, enquanto Cinisco ainda guarda algumas manchinhas mas já está curado. Já Megapentes, o tirano, está todo manchado, de uma tonalidade azul bem escura. O castigo proposto por Cinisco para o tirano é o de impedi-lo de beber da água do Letes, manancial do olvido, para que ele fique toda a eternidade no Tártaro, recordando sua existência passada de prazeres e de vícios.

Os *diálogos de mortos*, que serão trabalhados a seguir, seriam o resultado de uma síntese hercúlea de absorção do mítico e do filosófico, enfim, de um saber relido, traduzido pela arte de um prosador de verve satírica, que redundava na concentração de vários pólos de discussão em que o que importa mesmo não é a verdade ou a realidade de um tempo, mas o tecido de sua rememoração, de sua reconstituição. Importa menos o que se diz do que o como se diz.

O Hades luciânico é o espaço do deslocamento, da passagem do histórico (e do historiônico) do reino dos vivos, para uma dimensão não-histórica, no sentido de não-biográfica, mas existencial. Esse seria o *tópos* discursivo do livre falar.

Segundo Pedro Ipiranga Júnior, nos *diálogos de mortos*, como um todo, há dois gêneros de lembranças: um eufórico e outro disfórico. Tudo o que tenta aprisionar a realidade e encerrá-la num determinado e determinante modo de viver, como a perspectiva de acumular riquezas, poder, saber ou de gozar egoisticamente de força e beleza, tudo isso destrói a morte (e, por conseqüência, a vida). Os que se sentem assim aprisionados à vida sofrem de memória, isto é, os seus vínculos com o reino de cima (acontece com Megapentes) os fazem sofrer e

⁵⁶ LUCIANO, Sobre o luto, p. 370.

as lembranças, que lhes são correlatas, são sempre dolorosas (e aflitivas) e indicam, pela sensação de desvinculação, o signo de uma falta, a perda de tudo aquilo que fornece-lhes uma identidade enquanto vivos. Lembrar é perder, é estar morto em relação ao que narra algo já passado, é desvincular-se do gênero de vida ao qual se está acostumado, é não aceitar a *vida* nova dos mortos. Os que se lamentam e choram diante da inevitabilidade de ser um outro ou porque já não são mais o mesmo.

Não é essa a posição dos cínicos. À memória com dor eles antepõem outra, cuja visão é agradável e prazerosa. Divertem-se com as próprias recordações, rindo e zombando do modo como os demais, monologicamente apegados à vida, sofrem e se lamentam pelas lembranças do que já não possuem e do que já não são.⁵⁷

O Hades não deixa de ser o lugar em que o drama da existência pode se refratar no mais alto grau, pois os vivos podem se imaginar mortos, ao mesmo tempo em que os mortos têm a possibilidade de estarem animados e com vida. A recordação do que é o outro está diretamente relacionada com essa presentificação do que não está vivo. A memória luciânica tenta evocar, sem dor, acontecimentos passados, associando-os pelo riso às circunstâncias contemporâneas, que adquirem, desse modo, um lastro de historicidade. Por outro lado, o Hades luciânico está no papel, e são *grámmata* (letras), e não ossos, que constituem os mortos, ou seja, ele diz respeito a um espaço outro, ficcional, que demarca um campo discursivo propriamente literário.⁵⁸

A impressão que se tem é que Luciano quer nos dizer que o mais espantoso é não nos espantarmos sabiamente em vida de que a morte é certa. É quase como se isso fosse um simples acompanhamento, um simples detalhe, mas se fosse para vivermos melhor, guardaríamos mais tempo para a meditação.

Uma das coisas que não conseguimos entender é como nos ajustamos mal à nossa própria existência, sem pensar sobre o assunto. E que nos instruíamos tão

⁵⁷ IPIRANGA, *O Hades Luciânico*.

⁵⁸ IDEM, p. 87.

pouco sobre as infinitas possibilidades de que dispomos. Mesmo que não se consiga chegar a algum lugar exclusivamente com a ironia, é como se os diálogos de mortos quisessem dizer o seguinte: vocês são mortais, não há dúvida, porém o fato de que possam refletir com esse minúsculo cérebro sobre a eternidade ou sobre o passado e de que, dessa maneira, com o espaço limitado e o tempo limitado que lhes é dado, possam abranger espaço e tempo tão imensos – aí reside o mistério. Vocês colonizam pedaço por pedaço, se assim o querem, épocas e continentes. Vocês são os únicos seres em todo o universo capazes disso, pelo simples fato de pensarem. Eternidade, Deus, história, tudo é invenção, é tanta coisa que vocês acabam se perdendo. Tudo é autêntico e ao mesmo tempo ilusão, é de fato um peso viver assim. E como se não bastasse, vocês têm ainda esse passado que não pára de se transformar, com o qual o presente os importuna. Heróis que na geração seguinte voltam a ser vilões, essas coisas, como se o tempo explodisse sem parar atrás de vocês. Vocês têm de se opor ao fluxo do tempo para experimentar algo mais e, simultaneamente, têm de seguir adiante. Eis porque nunca chegam a lugar nenhum. E quem somos nós? Digamos, talvez o coro ou talvez ocorra que aquilo que seguimos só nasça por meio de nosso olhar.

De qualquer forma, a maioria dos vivos permanece tão inacessível quanto os mortos. E se não se vai para lugar nenhum, tomando-se um desvio, também se chega lá. Algo não pára de morrer nesse mundo, e é isso que Luciano põe em evidência.

II. 2 – Os motivos da tradição luciânica.

São trinta os diálogos de mortos e em todos eles o autor redimensiona o contato entre mundos e tempos diferentes do seu mundo e tempo, como se buscasse uma forma de entrar em contato com vidas e mortes de outros tempos e espaços. E vice-versa, como ele haveria de explicar a sua própria vida anacrônica? Quando havia e há tais abismos entre o presente e o passado, como é possível falar em compreender e descrever a realidade do passado? Luciano fala de um tempo outro e por isso situa a sua fala num lugar outro por excelência – o mundo dos mortos. Haveria também uma necessidade de preservar coisas, memórias, acontecimentos. Há uma sanha de bibliófilo, de guarda-livros, pois as bibliotecas existem para preservar, sendo claro que elas também têm a ver com o presente que se transforma a cada minuto em passado, mas o preservar é expressão de algo diverso, uma luta do acontecimento mais insignificante contra o esquecimento, o que não pode ser outra coisa senão o instinto de sobrevivência, a recusa da morte. Se deixamos morrer algo do passado, não importa o quê, então o mesmo pode se dar conosco. Isso só pode ser conjurado por essa sanha de preservação.

Dentro de um contexto de sátira moral e religiosa, nesses diálogos há uma permanente crítica a tudo e a todos, seguindo uma performance imbuída do cinismo de Diógenes, Menipo e Crates, entre outros, as conversas se desenvolvem em torno das incertezas da vida, o que faz supor que na Morte se ri melhor pois em vida os motivos de riso e o próprio riso ainda são incertos. Lá de baixo é possível ver e criticar melhor os filósofos, os ricos, a beleza, a força, por exemplo. E até mesmo os pobres podem rir ao ver os ricos em igualdade de condições com eles. Hermes, o entregador de almas, está cercado de lamentos e abusos dos que chegam, reforçando a idéia de que os que viveram mal na terra querem continuar vivendo mal no reino dos mortos. As categorias gregas de heroísmo, patriotismo e outras virtudes, são sempre realocadas de modo a mostrar as invencionices e charlatanismos cometidos pelos homens enquanto vivem. Hércules é confundido e percebe-se ingênuo e manipulável. O grande Alexandre manipulava os bárbaros

dizendo-se filho do deus Amon, é acusado também de copiar os costumes dos vencidos mas ainda assim procura manter sua vaidade terrestre de tal forma que Diógenes, perguntando-lhe a quem ele deixou tão grande poder e glória, tenta fazer com que Alexandre se lembre das lições de seu mestre, Aristóteles, que ensinava que as coisas da fortuna não são estáveis. E acaba receitando-lhe que bebesse muita água do Letes. Hermes e Caronte discutem sobre o imortal desejo pelo dinheiro comparando os mortos atuais aos valorosos mortos de outros tempos.

Entremos no mundo dos mortos de Luciano, nesses diálogos se encena uma epifania do ridículo, do efêmero escondido em cada ação humana, e assim as coisas se mostram como são.

No primeiro, Diógenes pergunta a Polideuces sobre “quem sabe o que vem depois da morte”. E assim pede-lhe que convide Menipo para descer até o Hades para rir ainda melhor que em vida, já que sem a dubiedade dessa dúvida acima colocada. Também manda avisar aos filósofos sérios que parem de dizer baboseiras, de divergir a respeito de tudo, de arranjar chifres uns para os outros, de inventar crocodilos e de ensinar a mente a propor semelhantes ciladas.⁵⁹

Aos ricos, as perguntas: “Por que vocês guardam o ouro, seus inúteis? Por que se torturam em computar os juros, acumulando talento sobre talento, se em breve terão de vir para cá com um só óbolo?”⁶⁰

Aos belos e robustos: “Entre nós já não há nem loura cabeleira, nem olhos claros ou negros, nem faces rosadas, nem nervos rijos ou ombros vigorosos. Ao contrário, para nós tudo é pó, como se diz, crânios despídos de beleza.”⁶¹

Aos pobres: – “A essa grande maioria oprimida pela situação e que deplora a indignância – fale da igualdade de honras que há aqui e diga-lhes que não chorem e nem se lamentem. Diga-lhes também que verão que, aqui, os ricos daí em nada

⁵⁹ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 51.

⁶⁰ Idem, p. 51.

⁶¹ Idem, p. 53.

serão melhores do que eles.”⁶²

No segundo diálogo entram em cena os mortos reclamando de Menipo com Plutão. O que os incomoda é que Menipo ria deles o tempo todo. A isso o filósofo retruca observando que mesmo depois de mortos eles conservam na lembrança as coisas cá de cima e delas não se desapegam. Assim, se Crespo, Midas e Sardanápalo choram seus bens, ouro e luxúria, Menipo faz o acompanhamento recitando o “conhece-te a ti mesmo”.⁶³

No diálogo entre Menipo e Trofônio o que se põe em causa é a questão do estatuto do adivinho. Menipo, constatando que ambos, Trofônio e Anfíloco, estão tão mortos como todos os outros, só diferindo em charlatanice, pergunta: “Mas, em nome da adivinhação, o que é o herói?”, questão tão importante para os gregos e para todos os mortais. Ao que Trofônio responde: “É uma certa mistura de homem e deus.” Isso leva a que Menipo pergunte então a Trofônio onde está a sua metade divina, insistindo na constatação: “que você inteirinho é um morto, isso eu estou vendo nitidamente!”⁶⁴

Em *Hermes e Caronte*, ambos falam do envilecimento, da decadência devido ao apego ao dinheiro e à cobiça. Se entre os mortos ainda persiste esse mal, como nos livrarmos dele? Caronte deve a Hermes e propõe pagar-lhe torcendo para que haja alguma hecatombe ou calamidade, afim de que possa haver um grande contingente de mortos para atravessar na barca de Caronte. No momento, é tempo de paz e Hermes tem que se conformar:

Meio assim, ainda que você me adie o pagamento. A propósito, Caronte, você sabe em que situação os antigos vinham para cá: todos eles valorosos, banhados em sangue e feridos, em sua maioria. Mas agora, ou a pessoa vem depois de morrer envenenada pelo filho ou pela mulher, ou vem com a barriga e as pernas inchadas devido à luxúria, todo mundo pálido e envilecido, em nada semelhantes àqueles. Pelo jeito, grande número deles vem por conspirar uns contra os outros, por causa de dinheiro.⁶⁵

⁶² LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 53.

⁶³ IDEM, p. 53-57.

⁶⁴ IDEM, p. 57-59.

⁶⁵ IDEM, p. 61-65.

Outro motivo muito explorado por Luciano nos diálogos é a cobiça e a submissão dos jovens a situações ridículas, a fim de garantirem uma boa herança. Plutão conversa com Hermes sobre o comportamento interesseiro dos jovens em relação aos velhos ricos, pedindo que os aduladores cheguem antes dos velhos ao Hades. Mesmo havendo uma enganação mútua nesse tipo de relação, Plutão quer que o velho arraste todos esses jovens para lá e que acompanhe o funeral de cada um.

Desde o diálogo *Similo e Polístrato*, o que temos são falas dos jovens parasitas e suas *agras*, até a chegada do velho Polístrato ao Hades, com quase cem anos. Ele conta a Similo como foi sua vida de gozos, prazeres e milhares de amantes, mesmo só tendo quatro dentes e estando em idade tão avançada:

Sim, por Zeus! E os melhores (amantes), hein, dentre os que havia na cidade! Eles tinham muito gosto em paparicar-me, mesmo sendo eu velho e careca, como você vê, e, ainda, ranhento e remelento. E aquele, dentre eles, a quem eu simplesmente lançasse um olhar, sentia-se bem-aventurado.⁶⁶

A “beleza” do velho vinha da *áurea* Afrodite, o seu poder de sedução residia em suas posses materiais. No fim, ele deixa sua herança a um jovem bárbaro de vinte anos e conclui dizendo aos outros jovens mortos que o dinheiro enfeita e melhora, deixa nobre a pessoa que o possui. Nestas sátiras à cobiça e ao ganho fácil, faz-se de um bárbaro herdeiro alguém mais astuto que o próprio Odisseu.

Crates e Diógenes conversam sobre dois ricos de Corinto – Merico e Aristetas. Merico tinha o hábito de citar o verso de Homero: *ou pega-me tu ou pego-te eu*, com o propósito de assegurar a herança de quem viesse a morrer primeiro. Com esse compromisso, iam eles se paparicando, cada um tentando exceder o outro em bajulação. Mas os dois acabaram morrendo no mesmo dia. A isso se contrapõe o que ocorreu a Crates e Diógenes, cuja herança foi conquistada sem bajulações ou interesses, sendo constituída de bens perduráveis e leves: a

sabedoria, a independência, a verdade, a franqueza, a liberdade. E, assim, conclui Diógenes:

E não tinham (as pessoas) como receber os nossos bens, desgastadas que estavam pela volúpia, como bolsas puídas. O que quer que se lançasse dentro delas – ou sabedoria, ou franqueza, ou verdade –, imediatamente vazava e escorria, pois o fundo não era capaz de retê-lo, mais ou menos como o que acontece com essas virgens, as filhas de Dânao, que tentam encher o tonel furado. Já o ouro eles defendiam com unhas e dentes e demais meios. É por isso que nós conservaremos também aqui a nossa riqueza, ao passo que eles chegarão trazendo um único óbolo, mas só até o barqueiro!⁶⁷

Em outro diálogo, envolvendo diversos mortos, Caronte e Hermes, o assunto é o peso que cada qual tenta carregar para o outro mundo. Menipo, considerado um homem superior, já não traz nada e, por isso, vai à frente no barco. O que fica para trás: a beleza de Carmóleo; a riqueza, soberba, o diadema e a capa de Lampico, tirano de Gela; os músculos de Damásio, as coroas e proclamações. Já Cráton tem que deixar a riqueza, a languidez e a luxúria, também a estirpe, a glória, as aclamações e as inscrições das estátuas, e até a lembrança do grande túmulo que teve, enquanto o general tem que abandonar o troféu, pois no Hades há paz.

Os filósofos são um dos alvos preferidos de Menipo, que identifica um deles simplesmente pela aparência. Há toda uma mistura de filósofo, sofista, charlatão, demagogo, e uma crítica aos métodos usados nas escolas de retórica, os discursos formulares, vazios, feitos sob modelos dados. Por isso o filósofo deve despir-se da pose, da ignorância, da vanglória, da rivalidade, dos problemas insolúveis, dos discursos espinhosos, dos conceitos intrincados e, ainda, da frivolidade, dos disparates, da futilidade e da mesquinhez, do ouro, da volúpia, do descaramento, da ira, da luxúria e da languidez. É preciso que se livre também da mentira, da empáfia e da idéia de ser melhor do que os outros, bem como da

⁶⁶ LUCIANO. *Diálogos de mortos* p. 77-83.

⁶⁷ IDEM, p. 99-103.

barba, que tem o cheiro de bode. Menipo é o designado para a tarefa de tosquiá-lo, até que o filósofo se livre ainda da carga mais pesada – a adulação. Por seu lado, o orador deve deixar a tagarelice, as antíteses, os paralelismos, os períodos, os barbarismos e demais fardos do discurso. E todos devem abandonar o choro, já que a alma não é imortal como pensavam. Só Menipo descansa em paz porque ninguém chora por ele, muito menos ele próprio.⁶⁸

Numa outra cena/diálogo estão em confronto Alexandre, Aníbal e Cipião. O primeiro era filho de Felipe da Macedônia, mas que também passava por ser filho de Amon, deus egípcio que, segundo a lenda, freqüentou, em forma de serpente, o leite da rainha. Educado por Aristóteles nos valores da cultura grega, realizou, como sucessor de seu pai, a maior empresa de conquista até então empreendida por um rei, tendo expandido seu império até os confins da Índia. Aníbal era general cartaginês, estrategista competente, feroz inimigo de Roma. Cipião foi o famoso general que venceu Aníbal, tendo restituído a Roma os territórios que lhe foram tomados pelos cartagineses.⁶⁹

Este era um dos tópicos das aulas de retórica: quem foi o melhor comandante? Os alunos se dividiam em “partidos”, tentando defender os melhores argumentos. A discussão gira em torno da primazia de julgamento no Hades, cada um defendendo diante de Minos, que compunha, com Éaco e Radamanto, a tríade de juízes, o seu direito, com base em seus grandes feitos. Aníbal assume sua condição humana e critica as facilidades de Alexandre, que herdou do pai (humano) o império e ainda aproveitou as benesses de ter sido considerado um semideus: “E comportei-me assim apesar de ser um bárbaro não formado na educação grega, que não recitou Homero, como fez esse fulano aí, e nem fui educado por Aristóteles, aquele sofista”.⁷⁰

Aníbal marchou do Ebro ao Pó, da bacia do Pó até a Itália cisapenina, e em três anos sucessivos infligiu aos romanos três derrotas em ordem ascendente de

⁶⁸ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 85-99.

⁶⁹ Cf. notas aos *Diálogos de mortos*, pp. 201-202.

⁷⁰ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 107.

importância: no rio Trébia em 218 a. C., nas costas do lago Trasimeno, em 217, e em Cananéia em 216, mantendo-se na Itália cisapenina durante 15 anos, de 217 a 203 a.C. Foi vencido por três fatores adversos que não podia controlar: o indomável espírito do Senado e do povo romano, a irredutível lealdade a Roma da parte da maioria de seus cidadãos naturalizados e aliados e as imensas reservas de potencial humano a que Roma podia recorrer.⁷¹

Alexandre, ao retrucar com seus argumentos diz não ter nunca tido medo, e ter ampliado imensamente o império, sobretudo para os lados do Oriente: “que grande proeza teria eu realizado em tomar a Itália, sem derramamento de sangue, e em submeter a Líbia e o território que se estende até Gadeira? Não me parecia que valesse a pena combater aquelas regiões que se encolhiam de medo e já reconheciam um senhor”.⁷²

Ao fim do diálogo, quem decide sobre a precedência acaba sendo Cipião, adversário de Aníbal, que se diz menor que Alexandre e maior que Aníbal. Assim, Minos dispõe a ordem de julgamento: Alexandre, Cipião e Aníbal.

Os dois próximos diálogos ainda são sobre Alexandre e sua condição (especial) de mortal. Diógenes quer saber como foi ele gerado, se por Amon (então ele não estaria morto), ou por Filipe. Pergunta também onde ele foi enterrado e ri sem parar de sua tolice, que continua em forma no Hades:

Mas o que eu gostaria de saber de você é o seguinte: como se sente quando pensa em quanta felicidade abandonou na terra ao vir para cá – guarda pessoal, escudeiros, sátrapas, grande quantidade de ouro, povos que te reverenciavam, a Babilônia, a Bactriana, as feras enormes, honra, glória, a posição de destaque, quando cavalgava à frente das tropas, com a cabeça cingida por uma faixa branca e trajando uma túnica púrpura? Essas recordações não te atormentam quando te vêm à memória? Por que está chorando, seu inútil? O sábio Aristóteles não te ensinou ao menos isto: **não julgar seguro o que depende da sorte?**⁷³

O único recurso é Alexandre beber sofregamente da água do Letes, para assim parar de revoltar-se contra os bens de Aristóteles.

⁷¹ TOYNBEE, *Helenismo, história de uma civilização*, p. 156.

⁷² LUCIANO, *diálogos de mortos*, p. 111.

Quando Filipe encontra o filho, ambos discutem a questão da paternidade e Filipe relativiza as vitórias de Alexandre, mostrando o outro lado de sua glória, seus atos insanos, a assimilação e imitação dos costumes dos vencidos, etc.: “O pior de sua condição ‘mista’ era que todos riam ao ver um cadáver de um deus jazendo estirado, inchando e se putrefazendo, segundo a lei de todos os corpos”⁷⁴. E Filipe, seu pai mortal o repreende dizendo: “Você não vai abrir mão do orgulho, conhecer-se a si próprio e compreender que é um **morto**?”⁷⁵

Em alguns diálogos, os temas discutidos com mais ênfase são a morte gloriosa dos heróis; o corpo e a alma, ou como podem os deuses estarem mortos; a manutenção da angústia existencial mesmo depois da morte, como em Tântalo e sua sede de uma água que eternamente lhe foge. O maior castigo persiste na alma, que tem sede e fome como se fosse corpo, o desejo ardente sem necessidade, o medo não da água, mas da sede; a efemeridade da beleza, ou a constatação de que a beleza dos vivos transforma-se em igualdade de formas no Hades, todos são parecidos, crânios com dentes escancarados; a questão da culpa humana ou da Moira, entre a vontade do homem e a Moira, de quem seria a responsabilidade? Ridiculariza-se assim a idéia da Fatalidade; o comportamento dos humanos mais ilustres e sábios; o riso dos cínicos; o orgulho personificado em Mausolo, um covarde e fraco de caráter, segundo Diógenes, que tem um monumento muito mais nobre e construído em terreno mais firme, assim como a sabedoria; a igualdade de honras no Hades; a monotonia da vida versus a monotonia da morte. Quíron morto, mesmo sendo imortal, pois se cansara da monotonia, do enfadonho da vida que não se acaba, como se a eternidade também não fosse duradoura; as mentiras e insanidades de Tirésias, fazendo ver que se deve desconfiar dos mitos, das histórias contadas; a aspiração natural à glória; a vitória da retórica.

Antíloco e Aquiles discutem sobre a morte e a sua aceitação. Aquiles tinha a opção: ter um longo reinado sem glória na Tessália, ou ter uma vida curta mas

⁷³ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 113-117.

⁷⁴ IDEM, p. 121.

⁷⁵ IDEM, p. 123.

gloriosa. Assim eles reclamam ou constatam sobre o silêncio em relação à condição de mortos:

Filho de Nestor, naquele momento eu ainda não tinha vivência das coisas daqui, e ignorava qual daquelas duas alternativas era a melhor. Por isso dei mais valor àquela gloriuzinha do que à vida. Agora é que compreendo como ela era inútil! E no entanto os homens lá em cima celebram-na em cantos o mais que podem. Entre os mortos, porém, há igualdade de condições, Antíloco, e não há mais beleza nem vigor. Ao contrário, jazemos todos como iguais sob a mesma escuridão, sem nada que nos diferencie uns dos outros. Nem os cadáveres dos troianos me temem, nem os dos aqueus me prestam obséquios. O direito à palavra é rigorosamente o mesmo para todos e um morto é igual ao outro, tanto “um vil como um nobre”. É isso que me incomoda! E eu me acabrunho por não mais estar vivo, ainda que como servo.⁷⁶

É interessante observar que, de uma forma claramente irônica, Luciano nos coloca diante de um quadro que desenha a decadência do mundo helênico e de seus valores. Quando Aquiles constata que no Hades todos são iguais, ou que o direito à palavra é rigorosamente o mesmo para todos e que um morto é igual a outro, tanto um vil, como um nobre, de certa forma espelha, para a vida humana no mundo dos vivos, a monotonia, a mesmice do prosaico. A paz augustana, por exemplo, constituía uma ausência de guerra e uma ausência de revolução, que não trazia consigo nenhuma perspectiva ou estímulo positivo para a ação. Os helenos saíram da agonia para sofrer da monotonia. Também numa famosa página de Tácito há uma alusão aos ataques aos malefícios do imperialismo romano: a poderosa arenga pronunciada por Calgacus, o chefe caledônio que, no *Agricola*, acusa os romanos de “fazer um deserto e chamá-lo paz” (*atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*).⁷⁷

No diálogo entre Diógenes e Hércules tem-se o desmascaramento deste último como deus, pois se o fosse não deveria estar ali entre todos eles. Por isso Diógenes pergunta-lhe se é um morto ou um deus, ao que Hércules responde que o autêntico está no céu e que aquele que está ali conversando é um espectro. Depois

⁷⁶ LUCIANO, *Aquiles e Antíloco*, pp. 124-125.

⁷⁷ Cf. GINSBURG, *Olhos de madeira*, p. 25.

de muitas explicações complicadas e não convincentes, Diógenes conclui: “não está fácil de entender que vocês eram um composto de dois Hércules, a menos que tenham sido, como um hipocentauro, homem e deus fundidos em uma coisa só!”⁷⁸ Diante de tais confusões entre o estatuto de deus e o de homem, Diógenes fala de Hércules como um ‘deus’ triplo: “se um é o que está no céu, o outro é você, o espectro que está aqui conosco, e mais o corpo que está no Eta, e que já virou pó, então já são três!” Para terminar o raciocínio: “Sou o espectro de Diógenes de Sinope, mas o autêntico não está ‘entre os deuses imortais’, não. Por Zeus! Ao invés disso, está junto dos mais nobres mortos, zombando de Homero e de semelhantes tolices”.⁷⁹

Na linha de Diógenes, Menipo observa Tântalo que chora de sede, como um Sísifo das águas que tem como castigo uma alma que tem sede como se fosse corpo, e observa: “não vejo outro Hades além deste, nem outra morte que te leve daqui para outro lugar!”⁸⁰ E, o que é pior: você não tem pavor da água, mas da sede. (...) Nenhum tem o teu castigo: Ter sede de uma água que foge deles!”⁸¹ Ele está consumido por uma sede – a do destino, a da danação.

Em outro ponto, como quem tudo observa e não deixa nada para trás, Menipo pergunta a Hermes onde estão as belezas tão caras aos gregos, já que ele só está vendo ossos, crânios desnudos das carnes, praticamente iguais. Hermes responde que são só caveiras exatamente aqueles que todos os poetas admiram. Então, ao se deparar com Helena, que tinha uma beleza tal que até o próprio Menipo diria o famoso verso homérico (era irrepreensível “por uma tal mulher suportar dores tanto tempo”) nem assim ele se conforma: “mas o que me admira, Hermes, é que os aqueus não tenham compreendido que estavam pensando por uma causa efêmera e que perde facilmente o encanto”.⁸²

Prosseguindo no tema de Helena, Protesilau e Éaco discutem sobre quem

⁷⁸ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 131.

⁷⁹ IDEM, p. 131.

⁸⁰ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 133.

⁸¹ IDEM, p. 135.

⁸² LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 135-137.

tem a culpa na desastrosa disputa por Helena, mas, entre tantos possíveis culpados, chega-se à conclusão de que tal disputa teve algo de involuntário, pelo que diz Páris: “Eu também sou uma pessoa dada ao amor, e fui possuído pelo mesmo deus. E você sabe que é uma coisa involuntária: uma divindade nos conduz para onde deseja, sem que se possa resistir a ela”. Também Protesilau culpa a Moira: “Não sou eu o culpado desses fatos e, sim, a Moira, pois eles foram tecidos assim desde o princípio”.⁸³

Noutro episódio, Menipo pede a Éaco que lhe mostre os humanos, aqueles de antigamente, sobretudo os mais ilustres:

Nossa, Homero! Em que situação se acham as principais personagens de suas rapsódias! Estão jogadas pelo chão, irreconhecíveis e disformes, débeis como “cabeças vácuas” de verdade! É tudo pó e puro palavrório!⁸⁴

E, para os homens mais ilustres, o que Menipo tem a oferecer são as favas que traz em seu alforje, (em meio ao pó e ao palavrório, sinto ressoar a voz de Kafka, sempre morto entre os vivos: “mas agora as sereias têm uma arma ainda mais assustadora que o canto – o silêncio (*O silêncio das sereias*). E onde está Sócrates?”). Quando se encontram, é Sócrates quem pergunta: “como estão as coisas em Atenas?” Menipo responde: “A maioria dos jovens diz que pratica a filosofia. E se uma pessoa considerar a pose deles e o modo de andar, dirá que são filósofos de alto nível!”. Sócrates: “E o que pensam a meu respeito?” Menipo: “Quanto a isso, Sócrates, você é uma pessoa de sorte! Pelo menos todos pensam que você foi um homem admirável, que sabia tudo. E pensam isso – presumo estar falando a verdade – embora você não saiba nada”!⁸⁵

Para que se tenha uma idéia dos temas dos outros diálogos, passá-los-ei em revista, brevemente, pois trata-se de um conjunto de *tópoi* cuja recorrência na tradição luciânica poderemos perceber nos capítulos subseqüentes, ainda que sob roupagem diversa. A todos são comuns o tom satírico – o riso dos mortos, que não

⁸³ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 139-141.

⁸⁴ IDEM, p. 143.

⁸⁵ IDEM, p. 149.

querem morrer – e o escárnio em relação aos costumes dos vivos, que não têm razão em face do inevitável da morte.

Quando Menipo conversa com seu *parente* Cérbero, ambos cães, pergunta-lhe como Sócrates se comportava quando estava descendo ao Hades. A princípio, Sócrates mantinha o semblante impassível, mas como demorava a descer sob o efeito da cicuta, Cérbero o morde e então ele se põe a berrar como todos os outros. Mas, tão logo viu que era inevitável aquela situação, procurou controlar-se e manter a pose. Na opinião de Cérbero, somente Menipo e, antes dele Diógenes foram os únicos que entraram com a dignidade própria da raça canina, sem serem forçados nem arrastados, mas por vontade própria, rindo e mandando todo mundo se danar!⁸⁶

Caronte cobra de Menipo o óbolo, o preço da travessia e este responde que Caronte não pode receber de quem não tem, tornando-se o único a viajar de graça. Tem-se assim, o jogo de permanência dos costumes, principalmente o mais constrangedor, assim na terra como no Hades. Mas Menipo só traz no alforje tremoço e comida de Hécate. Caronte, irritado, pergunta a Hermes: “Hermes, de onde é que você nos trouxe esse cão? E como ele matraqueava durante a viagem, rindo e zombando de todos os passageiros sem exceção, o único que cantava entre os que gemiam!” A resposta de Hermes: Esse é “um homem rigorosamente livre, que não tem nenhuma preocupação. Esse aí é o Menipo”!⁸⁷

Protesilau tenta e consegue voltar à terra por um dia para satisfazer seu desejo inflamado pela esposa, que se mantém mesmo depois de ele ter bebido da água do Letes.⁸⁸

Mausolo, que se acha mais digno que todos de receber honras, explica a Diógenes o motivo: primeiro por causa da realeza; também pela beleza; mas o mais importante é o monumento gigantesco que foi erigido em sua homenagem em Halicarnasso. E a resposta de Diógenes vem de pronto:

⁸⁶ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 151-153.

⁸⁷ IDEM, p. 159.

⁸⁸ IDEM, p. 159-163.

Mas você, belo Mausolo, nem tem mais aquela força nem aquela figura! Se, por exemplo, elegêssemos alguém para julgar nossa beleza, eu não saberia dizer por que motivo o seu crânio teria mais valor que o meu, pois os dois são carecas e descarnados, nossos dentes estão igualmente à mostra, não temos mais os olhos e nossos narizes estão achatados. Quanto a seu túmulo e àqueles mármorees suntuosos, vai ver que os halicarnassenses os têm para exibir e ostentar aos estrangeiros, visto serem de fato uma magnífica construção. Quanto a você, nobilíssimo, não sei que vantagem ele lhe traz, a não ser dizer que suporta um fardo maior que o nosso, esmagado sob tamanhos blocos de mármore.⁸⁹

Quando Mausolo conclui que, afinal, todos vão gozar de honras iguais, Diógenes retruca:

Iguais não, nobilíssimo! De jeito nenhum! Mausolo vai gemer com a lembrança de seus bens terrenos, nos quais acreditava estar a felicidade, ao passo que Diógenes vai zombar dele. (...) Diógenes nem ao menos sabe se seu corpo foi enterrado. Ele não se preocupava com isso. Contudo, ó Cário servilíssimo, ele deixou como legado às pessoas mais nobres a fama de ter vivido vida de homem, mais elevada do que o seu túmulo, e construída em terreno mais firme.⁹⁰

Nireu e Tersites perguntam a Menipo qual era o mais belo, mas como ali todos são iguais, Menipo precisa primeiro saber quem é quem, por isso Tersites contesta Homero (aquele cego) que julgava ser Nireu o mais formoso de todos. É que, no fundo da terra, ele não parece o mais belo, ao contrário, os ossos são iguais, mas o crânio de Nireu é mais fácil de quebrar, pois é frágil e sem virtude. E, por permanecer acreditando em Homero, Menipo lhe diz: “você está falando de sonhos! O que estou vendo é o que você é agora. Quanto ao que você era, o pessoal de antigamente é que sabe! (...) Nem você nem ninguém é formoso. No Hades há igualdade de honras e todo mundo é igual”.⁹¹

Quíron teria morrido porque quis, já que era deus, então Menipo quer saber como o desejo da morte, que é a indesejada das gentes, tomou conta dele. E Quirão explica que não tinha mais prazer em estar vivo e contemplar a luz:

⁸⁹ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 165.

⁹⁰ IDEM, p. 165.

⁹¹ IDEM, p. 167-169.

Eu, pelo menos, considero o prazer como uma coisa variada e sem monotonia. E eu, quando estava vivo, desfrutava sempre das mesmas coisas: do sol, da luz, da alimentação... e sempre as mesmas estações, os mesmos acontecimentos, todos em seqüência, um como que advindo do outro. Por isso eu me fartei deles, pois o gostoso era ter contato com a variedade e não com a mesmice.⁹²

Menipo contrapõe à monotonia da vida a monotonia da morte e aconselha: “Quem é inteligente deve contentar-se com tudo e aceitar as condições do momento, sem considerar nenhuma delas insuportável”.⁹³

Noutro ponto, Diógenes, Antístenes e Crates vão dar uma voltinha rumo à entrada, para ver como as pessoas reagem quando chegam ao Hades. Aceito o convite, saem os cínicos para ver o espetáculo dos mortos. São muitos os *shows*, e o espetáculo do velho provoca Diógenes, que o interroga: “Por que você está chorando, se morreu com tanta idade? Por que essa indignação, nobre amigo, se está chegando aqui já velho? Acaso você era algum rei?” E o velho: “Cheguei aos noventa anos levando uma vida sem recursos, vivendo da vara e do anzol, pobre demais, sem filhos, e ainda por cima era manco e enxergava mal”. Assim mesmo ele queria continuar vivendo, porque “a luz era doce e a condição de morto é uma coisa horrível, que se deve evitar”.

E Diógenes, admirado com *o filtro da vida* que prendia os natimortos, diz ao velho:

Você não bate bem, velho, e se comporta como um adolescente rebelde diante do inevitável, apesar de ter a mesma idade que o barqueiro. O que se haveria de dizer, então, a respeito dos moços, quando homens de tanta idade, que deviam perseguir a morte como um remédio para os males da velhice, são amantes da vida!⁹⁴

Menipo, que sempre acredita nos poetas (assim como Luciano), sabe que Tirésias foi o único a ser homem e mulher e quer saber em qual das vidas ele teve mais prazer, também se deu à luz alguma vez ou se viveu estéril aquela vida, se tinha útero etc. Tantas perguntas, tantas insanidades, para mostrar como são

⁹² IDEM, p. 171.

⁹³ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 173.

⁹⁴ IDEM, p. 173-181.

ridículas nossas crenças: “E você ainda sustenta essas mentiras, Tirésias? Mas você age assim à maneira dos adivinhos! É costume de vocês dizer insanidades”.⁹⁵

É curioso que mesmo no Hades, os mortos continuem consultando os adivinhos. Agamenão quer saber de Ajax porque ele ainda culpa Odisseu por sua loucura e não a Tétis, que concedeu as armas a Odisseu e, além disso, “É compreensível, Ajax, que ele, um ser humano, tenha aspirado à glória, essa coisa tão doce, pela qual cada um de nós se dispõe a correr riscos”.⁹⁶

No último diálogo, Minos decide a sorte dos moradores do Hades:

Hermes, esse bandido aí, o Sótrato, seja lançado no Piriflégeton; que o sacrílego seja dilacerado pela Quimera e que o tirano seja estendido ao lado de Ticio para ter o fígado roído pelos abutres. E vocês, os bons, partam sem demora para os Campos Eliseos e se instalem nas Ilhas dos Bem-Aventurados, como prêmio pelas boas ações que praticaram em vida.⁹⁷

Mas Sótrato, com toda sua retórica, pondera com Minos:

Você está vendo, então, porque está sendo injusto? Você manda castigar a nós, que fomos executores das determinações de Cloto, enquanto concede honras a esses que fizeram ofício de servidores com bens alheios. Não há como alguém dizer que nós podíamos resistir às determinações previamente fixadas com absoluta imperiosidade.⁹⁸

E, enfim, a cobra morde o próprio rabo... vence a retórica até no reino da isotimia... Minos não resiste às razões de Sótrato:

Se você examinasse com mais rigor, Sótrato, veria muitas outras coisas em desacordo com a lógica. Em todo caso, vai sair lucrando desse interrogatório, pois você tem jeito de ser não só um bandido, mas também um sofista. Pode soltá-lo, Hermes, e que ele não mais receba punição. E você, veja se não ensina os outros mortos a fazer perguntas iguais a essas.⁹⁹

Em todos os diálogos, o reino dos mortos é construído como o local para onde todos irão, mas, ao mesmo tempo, é o lugar do estranhamento como

⁹⁵ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 181-185.

⁹⁶ IDEM, p. 185-189.

⁹⁷ IDEM, p. 189.

⁹⁸ IDEM, p. 193.

condição perpétua: usa-se o estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, sobretudo no nível político, social e religioso.

Às vezes, experimentamos uma grande sensação em sermos rodeados de mortos, reis mortos, soldados mortos, heróis mortos, atletas mortos, poetas mortos... Nunca estamos sozinhos. Algo não pára de morrer nesse mundo, e é isso que os diálogos põem em evidência.

Luciano mostra um irracionalismo no que tange às guerras e ao heroísmo, que ao mesmo tempo encontra suas razões no próprio método rigoroso que aplica. O que fica é o caos absurdo desses confrontos. As razões das batalhas determinam-se pela guerra, fundam-se na generalidade da política. São motivações, podemos dizer, firmes no atacado, mas que se evaporam no miúdo do varejo. Os diálogos dos mortos partem da epopéia heróica para depois mergulhar tudo no inferno, onde alguns discutem tentando achar razões para estar ali e para voltar àquele horror. Há a idéia de viciar-se na hecatombe, como os algozes podem viciar-se na tortura. Muitas vezes as grandezas coletivas somem numa guerra irrisória. Elas deixam no lugar a violência que dopa, irresistível. Ou os afetos individuais, frágeis e pequenos, restos últimos da humanidade. Nesses embates deixam perceber a brutalidade das guerras, das execuções, das torturas. Esses horrores estão infiltrados nos seres humanos. O mal não tem razões, não luta contra o bem, apenas age nos seres, numa estranha cumplicidade corpórea.

⁹⁹ LUCIANO, p. 193.

CAPÍTULO III – Ressonâncias dos *diálogos dos mortos* na Idade Média: *A Dança da Morte* e o *Auto da Barca do Inferno*.

*Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,*

*Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,*

*Ao abrirem-te as mãos
Nada te cairá.*

*Que trono te querem dar
Que Átropos não te tire?*

*Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?*

*Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra*

*Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.*

*Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.*

*Senta-se ao sol. Abdica
E sé rei de ti próprio.*

(Ricardo Reis)

Para Edgar Morin,¹⁰⁰ o delírio da morte seria o cerne do cristianismo. Segundo esse autor, a obsessão e o terror da morte jamais tinham penetrado tão profundamente no próprio coração da vida, no coração de Eros, no coração da consciência, conforme a fórmula de Santo Agostinho: “o homem morre desde que nasce”. Morre em cada instante, não só porque se aproxima da morte, mas também porque em cada instante traz consigo a corrupção e a podridão. Conforme Pascal, “na impossibilidade de suprimir a doença e a morte, o homem resolveu que o melhor para ser feliz era não pensar de qualquer modo nisso”.

Para os gregos de épocas mais arcaicas, o Hades era o local para onde iam todos os mortos em igualdade de condições. Na Grécia há vários entendimentos sobre essa questão: tanto em Platão quanto no *Tirano* de Luciano, por exemplo. Para os cristãos, a morte remete justos e pecadores a destinos diferentes, dando a uns o paraíso, a outros, os mais numerosos, o inferno. A isso soma-se a ressurreição da carne, isto é, a reconciliação do “duplo” e do “cadáver”, da alma e do corpo, a vida imortal do indivíduo no seu conjunto, que quer não só conservar a sua alma e o seu duplo, mas também recuperar a sua pele. Segundo a declaração do apóstolo Paulo, “o corpo é sepultado corruptível e renasce incorruptível”.

A literatura apocalíptica, ou da Revelação, legou ao cristianismo uma dupla espera. Na terra, aquela de um Rei Justo no fim dos tempos e, para o Outro Mundo, a de um Juízo que definiria a admissão na salvação, na vida eterna e no Paraíso, ou, ao contrário, a rejeição na morte, no tormento eterno e no inferno. Por isso o Cristianismo é uma religião escatológica dos últimos tempos, marcada por um prolongamento, uma série de eventos cujas principais etapas são o último período catastrófico, a ressurreição dos corpos e o Juízo Final. A Eternidade se torna o único horizonte da espera. “Nossa vida”, diz Santo Agostinho, “é agora toda esperança, depois ela será toda eternidade”. Propõe-se assim a seus fiéis uma dialética da esperança ou em apreensão. O nascimento do Purgatório como “terceiro lugar” transitório de um Outro Mundo que um rígido esquema dualístico

¹⁰⁰ MORIN, Edgar, *O homem e a morte*, 2ed., s/d.

concebera até então como sede de um Paraíso e de um Inferno subtraídos à temporalidade, eternos, foi fixado no final do século XII, depois de um processo de elaboração e decantação iniciado a partir do século III. Devemos a Jacques Le Goff não só um importante volume dedicado precisamente à *naissance* do Purgatório, mas também uma série de ensaios complementares sobre o imaginário medieval, onde o Purgatório como tempo e como espaço de uma gestualidade bem definida é novamente objeto de pesquisa e de estudo.¹⁰¹

À fé mística chamar-se-á amor: amor de Jesus que veio sofrer o suplício apenas pelos homens, amor místico dado em troca a Jesus, amor comunitário dos fiéis que formam o corpo vivo de Cristo. A salvação torna-se sinônimo de amor. O deus da morte é o deus do amor. Nesta identificação, o êxtase, aniquilamento sublime de amor que se assemelha à morte, anuncia a vida de bem-aventurança prometida no reino dos Céus.

Mas o amor cristão nunca pôde prescindir do inferno. Aos maus a Geena, anuncia Jesus. O inferno cristão, com os seus suplícios horríveis e o ódio incansável de Satã, será o espelho do ódio incansável ao que não é cristão. O Juízo Final, ao mesmo tempo que é esperança de ressurreição, traduz também o eterno azedume dos virtuosos que querem que os outros sejam amaldiçoados (e em relação a isso, os *diálogos de mortos*, de Luciano são mais divertidos e apaziguadores). Como dirá São Tomás de Aquino: “para que a felicidade dos santos lhes possa parecer delectável, (...) é-lhes permitido ver perfeitamente os sofrimentos dos condenados às penas eternas”.

Essa regressão anti-racional exprime a reivindicação de uma individualidade evoluída, chegada a um ponto em que é por todos os lados assaltada pela angústia da morte. O desenvolvimento do cristianismo corresponde, em certo sentido, ao desabrochar da individualidade antiga, à floração da civilização mediterrânea. Em seguida, adaptar-se-á à decadência e à morte do Império.

¹⁰¹ GOFF, *La naissance du Purgatoire*, 1981; *L'imaginaire médiéval*, 1985.

Por outro lado, a própria salvação cristã, que constitui a reivindicação da individualidade dos miseráveis escravos humilhados, mendigos do além, que constitui de certo modo a salvação do pobre, representa também a salvação do rico, pobre perante a eternidade. Os ricos e poderosos sentem-se tão nus e miseráveis diante da morte como os próprios miseráveis diante da riqueza e do poder. Nessas condições, o cristianismo proporcionou, por um lado, às classes pobres a consagração da sua aspiração à individualidade com uma imortalidade que estabelece a verdadeira democracia nos céus e, por outro, aos ricos trouxe o apaziguamento do seu medo da morte.

Entretanto, não se deve perder de vista que já algumas religiões pagãs admitiam castigos após a morte para os que cometeram crimes em vida, do que temos um testemunho importante no *Górgias* de Platão, que termina com um “mito escatológico”.

Segundo conta Homero, a respeito da humanidade, existia, sob Crono, a seguinte lei: dentre os homens, quem viveu todo o tempo em justiça e santidade, passa, após a morte, a residir nas Ilhas Afortunadas, numa felicidade perfeita, a salvo de males; quem viveu na injustiça e impiedade, vai para o calabouço da expiação e da pena, a que chamam Tártaro. (...) Em suma, por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida. A mesma coisa, Cálicles, se passa, no meu entender, com a alma; depois que ela despe o corpo, torna-se visível tudo que nela existe, tanto o que vem da natureza, quanto os influxos, que o homem guarda na alma, da prática de cada um de seus atos. (...) Homero também dá testemunho disso; são reis e potentados aqueles que ele descreve sofrendo, no Hades, penas perpétuas: Tântalo, Sísifo e Títio; a Tersites, como a algum outro mau, que tenha sido mero particular, ninguém representa submetido a pesados castigos, como incurável, pois, imagino, faltaram-lhe meios de o ser; por isso, era mais feliz do que os outros, que os tinham. Sim, Cálicles, os homens mais perversos pertencem ao número dos poderosos; nada impede, contudo, haja mesmo entre eles homens bons; tanto mais forte razão de admirar aqueles que o são, pois é árduo, Cálicles, é altamente elogiável passar a vida nos limites do que é justo, quando sobeja a franquia de praticar injustiças. Esses, porém, são poucos; (...) verificado isso, expede-o para o Tártaro, apondo-lhe, conforme o tiver achado, a marca de curável, ou de incurável; o réu, em lá chegando, sofre a pena competente. Vez por outra se lhe depara uma alma diferente, que levou vida santa e dentro da verdade, a dum particular, ou de algum outro, ou, as mais das vezes – pelo menos, Cálicles, assim entendo – a de um

filósofo, que, quando vivo, só cuidou de sua vida e não quis abarcar o mundo com as pernas; então, com prazer, o expede para as Ilhas Afortunadas. (...) De tantos argumentos, confutados os demais, só um permanece incólume – que mais nos devemos precaver de cometer injustiças do que de sofrê-las e que o principal cuidado do homem deve ser, não o de parecer, mas o de ser bom, quer em particular, quer na vida pública; que, se alguém for mau nalguma coisa, precisa ser punido; que o segundo bem, abaixo do de ser justo, é vir a sê-lo e, punido, expiar a falta; que cumpre evitar toda bajulice, seja para consigo, seja para com os outros, quer para com poucos, quer para com a maioria; e que a oratória, como as atividades em geral, devemos empregar sempre a serviço da justiça. Dá-me, pois, ouvidos e acompanha-me até onde, chegado, serás feliz na vida e na morte, como indica a razão. Deixa que te desprezem como parvo e te insultem, se quiserem, e, por Zeus! Agüenta corajosamente que te pespeguem o tal igminioso sopapo; não sofrerás nada de terrível, se és realmente um homem às direitas, praticante da virtude. Exercitemo-nos assim primeiramente; depois, se parecer necessário, dedicar-nos-emos à política; ou, se achares melhor outra atividade, deliberaremos então, quando mais capazes de fazê-lo do que agora. Desaire será, no estado que ora apresentamos, pavonear-nos, como rapazolas, de ser alguma coisa, quando jamais mantemos uma opinião sobre as coisas, mesmo as mais graves, tal a nossa ignorância. Valha-nos a razão, que agora se nos revelou, como um guia; ela nos ensina que a melhor maneira de viver consiste em praticar a justiça e demais virtudes na vida e na morte.¹⁰²

Costuma-se admitir que, desde Platão e através dele, a religião é diferente do que fora anteriormente. Para os gregos, tal como os conhecemos desde Homero, a religião sempre significou simultaneamente a aceitação da realidade de forma ingênua, mas também muito adulta, a aceitação da realidade que incluía a incorporeidade, a transitoriedade e a destruição numa obstinação heróica ou num discernimento trágico. Através de Platão a realidade é tornada irreal em favor de um outro mundo superior incorpóreo e imutável, que deve ser encarado como primário. O Eu concentra-se numa alma imortal que é estranha ao corpo e nele cativa. Por isso, é possível falar do divino e da sua relação com o homem com um tipo inteiramente novo de segurança intelectual, com conceitos e demonstrações. Onde anteriormente os poetas tateavam entre a imagem e a frase, ou onde os

¹⁰² PLATÃO, *Górgias*, 1986, p. 185-194.

oráculos formulavam enigmas ambíguos, surge agora uma doutrina do ser que conduz diretamente a Deus.¹⁰³

Jaeger afirma que o *Górgias* desvenda ao nosso olhar uma nova valoração da vida, uma ontologia que tem raízes no conhecimento socrático da essência da alma. O mito do *Górgias* enlaça-se a certas idéias religiosas a respeito da vida *post-mortem*, que Platão modela com certa liberdade poética. Esse mito não é produto dogmático de nenhum sincretismo histórico-religioso, mas é indubitável que lhe serviram de matéria-prima idéias sobre o além, do tipo das que se costumam agrupar sob o nome de idéias órficas. Deixaram nele os seus traços, porque o seu sentido artístico precisava do complemento de um fundo metafísico para a solidão heróica da alma socrática e da sua luta.

A verdade da valoração socrática da vida só se podia compreender se referida a um “além”: uma morada onde se podia emitir um juízo definitivo sobre o valor e o desvalor, a felicidade e a ruína do Homem, onde a “própria alma” era julgada pela “própria alma”, sem o invólucro protetor e enganoso da beleza, da posição social, da riqueza e do poder. Este “juízo”, que a imaginação religiosa transpõe para uma segunda vida, situada para além da morte, torna-se para Platão uma verdade superior, quando procura desenvolver até o fim o conceito socrático da personalidade humana como algo puramente interior, baseado em si próprio. Se a pureza da alma com relação a toda injustiça constitui sua saúde, e a mancha da culpa, em contrapartida, sua enfermidade e ruína, então o julgamento no além equivalerá a um exame médico da alma. A alma nua comparece diante do juiz, alma nua também, por sua vez, e este explora todas as cicatrizes nela deixadas pela própria injustiça cometida durante a vida. As almas que lá chegarem sãs – que são, em sua maioria, as que pertenceram em vida a homens simples, sem poder e sem posição, entregues ao desejo de conhecer e praticar o bem – ficarão em liberdade nas Ilhas dos Bem-aventurados. As outras serão enviadas para o Hades. A distinção, entre doentes incuráveis e curáveis deixa aberto um caminho

¹⁰³ BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*, 1993, p. 609.

de cura através de grandes sofrimentos e dolorosas terapêuticas. As incuráveis – na maioria almas de tiranos e de homens poderosos – são erigidas como exemplos eternos, para benefício das outras. Portanto, o mundo que segue à morte converte-se na continuação e no aperfeiçoamento da *paidéia* da vida terrena: os mal-educados, mas capazes ainda de correção, conseguem uma última possibilidade de atingir a meta, à força de duros sofrimentos e castigos.¹⁰⁴

Quanto ao orfismo, o mais importante é a transformação do conceito de alma, *psykhé*, que tem lugar nestes círculos. A doutrina de transmigração pressupõe que, nos seres vivos, tanto nos homens como nos animais, exista algo de individual e constante, um Eu que preserva a sua identidade por força da sua própria essência, independentemente do corpo que perece. Deste modo, é criado um novo conceito genérico de “ser vivo”, *émpsykhon*: (o que “tem uma *psykhé* dentro”). Esta *psykhé* não é afetada pela morte: ela é *athánatos*, imortal. O fato de este epíteto, que desde Homero caracterizara os deuses, passar a distinguir a pessoa humana, é realmente uma revolução.

Segundo Burkert, esta revolução aconteceu por etapas: o que aparece no século V não é uma doutrina coerente sobre a metempsicose, mas apenas uma especulação como que experimental, baseada em princípios contraditórios do ritual, da moralidade e de uma intuição acerca de leis naturais. A alma não só é imortal como provém dos deuses e, após repetidas provações, volta para os deuses, ou, então, erra para sempre em círculo através de todos os domínios do cosmos; a reencarnação é decidida pelo acaso ou por um tribunal dos mortos; o destino mais feliz é assegurado por uma conduta moralmente irrepreensível ou pela iniciação aos mistérios, que liberta da culpa. Finalmente, temos a idéia de que a alma é uma substância celeste muito leve e de que, conseqüentemente, o morto ascenderá “ao céu”.¹⁰⁵

É evidente que a concepção do Hades em Luciano assimila essas idéias, embora não na forma de doutrinas, mas como matéria literária (o que já se poderia

¹⁰⁴ JAEGER. *Paidéia*, p. 648-697.

¹⁰⁵ BURKERT, *Religião grega na época clássica e arcaica*, p. 563-577.

admitir também em relação a Platão). Seu Hades às vezes recorda o espaço amorfo de Homero, onde as sombras vagueiam em sua inconsistência – embora no Hades luciânico o que se veja é a nudez das caveiras, tornadas absolutamente iguais porque nada mais que caveiras desnudas – outras vezes ele incorpora cenas de julgamento no estilo da do *Górgias*, como acontece na *Descida ao Hades ou O Tirano*. O que se nota em Luciano é que, em geral, os castigos, em sua maioria, são destinados aos ricos e poderosos, sobre os quais pesam dois tipos de tormento após a morte: de um lado, o próprio igualamento, a perda dos sinais de poder, honra e riqueza; de outro, sofrimentos propriamente ditos. Como a morte, de uma certa perspectiva, não deixa de ser a experiência de uma pobreza amplificada, constitui sofrimento principalmente para os ricos, os quais, no Hades, terão de “mendigar e vender produtos para embalsamar múmias, por falta de recursos”, ou “ensinar as primeiras letras”, suportando humilhações e golpes como escravos.¹⁰⁶

Brandão aponta ainda, castigos que se aplicam àqueles que tiveram uma vida desonesta. Três categorias são principalmente sujeitas a isso: os mentirosos (sobretudo os escritores mentirosos, com especial ênfase nos historiadores, o que se pode ler em *Histórias verdadeiras*), os poderosos e os ricos. A morte se aplica em geral como pena máxima contra os maus e o próprio Luciano apresenta situações em que os ricos são efetivamente burlados por ela no meio de suas esperanças, como nos *Diálogos dos mortos*. Em *Menipo*, a Assembléia dos Mortos vota o seguinte decreto:

Já que os ricos cometem muitos atos à margem da lei durante sua vida, realizando saques, atos de violência e humilhações constantes contra os pobres por todos os meios, pareceu oportuno ao Conselho e ao povo que, tão logo morram, seus corpos recebam castigo igual ao dos demais criminosos, e que suas almas, enviadas de novo à vida, se encarnem em burros, até que vivam nessa situação duzentos e cinqüenta mil anos, nascendo burros de burros, levando pesadas cargas e arreados pelos pobres, e, depois e a partir de então, se permitirá que morram.¹⁰⁷

¹⁰⁶ LUCIANO, *Obras completas – Menipo*, p. 17.

¹⁰⁷ BRANDÃO, *Diálogos de mortos*, p. 39.

No contexto cristão, o tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter mais forte e perceptível no século XV, em que a Morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e pelo ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. A Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros temas e motivos: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo. Mas a Morte não foi apenas expressão de dor, uma personagem séria e terrível a moralizar, a suscitar o terror e a devoção: ela tripudiou também na paródia histriônica, assumindo a feição grotesca das chamadas “danças macabras”. E então, com o capelo do frade, como louca ou parva, e tendo como orquestra cadáveres músicos, a Morte cabrioleia, salta, dança, toca tamborim, pífaro, harpa e órgão portátil.¹⁰⁸

Mas esse tema da Morte tornou-se tão saturado que, em vários lugares, surgiram manuais didáticos a respeito da arte de morrer (*Ars moriendi*), contendo precauções sobre os perigos espirituais que nos cercam nos momentos do desenlace, instruções mais minuciosas de como evitá-los e vencê-los.

O tema da Fortuna teve, também, uma voga extraordinária durante a Idade Média, desde Boécio, no século VI. Deusa pagã, é ela quem governa tiranicamente o mundo: caprichosa e instável, a Fortuna representa a fatalidade, a explicação do mistério, a lei da justiça imanente. No século XV, porém, os três grandes temas correlatos – a *Morte*, o *Tempo*, a *Fortuna* – se tornam os grandes lugares-comuns da poesia.¹⁰⁹

Com menos dúvidas que em qualquer época anterior e talvez também posterior, nos séculos XIII, XIV e XV as pessoas esperavam uma vida eterna após a morte, vida na qual seriam recompensadas ou punidas pelas ações praticadas durante sua existência terrena. Nesse período, o recém-inventado purgatório

¹⁰⁸ SPINA, *A cultura literária medieval*, p. 58.

¹⁰⁹ SPINA, *A cultura literária medieval*, p. 57-60.

seduzia ao extremo como espaço propício a uma infundável diferenciação na forma de conceber o equilíbrio entre punições e recompensas transcendentais. Algumas biografias exemplares e principalmente a história das ordens religiosas na baixa Idade Média mostram como essa concentração na estrutura paraíso-purgatório-inferno se aliava a uma dedicação muito maior à esfera da vida social. “Boas obras”, capazes de contribuir para a “santificação do mundo”, eram consideradas o investimento mais seguro no intuito de garantir a felicidade eterna.

Segundo Menéndez Pelayo,¹¹⁰ a moralidade nos chega através de Gil Vicente. As personagens da moralidade são a Justiça, a Misericórdia, a Bondade etc., ou seus correlatos, os vícios contrários. Entre as virtudes teológicas e os sete pecados capitais havia abundante material para um vasto conjunto de moralidades, que, por seu caráter, já pressagiava os autos sacramentais, de tal modo que uma nova definição destes, em suas origens, poderia ser a da moralidade, destinada a louvar a Eucaristia. Em Gil Vicente deve fixar-se, para tanto, o veículo e nexos de união que vai desde as moralidades medievais até o auto sacramental espanhol. Neste capítulo veremos dois exemplos dessas moralidades: a *Dança da morte*, de Juan de Pedraza, e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente.

Também podemos marcar o peso da massa camponesa e o monopólio clerical como as duas formas essenciais que agiam sobre as relações entre os meios sociais e os níveis de cultura da Alta Idade Média. Por isso estes autos ou danças são co-partícipes de uma teologia de popularização, pois o anseio de implantação do cristianismo, originalmente vinculado à cultura de elite, demandou a tarefa de “tradução” dos seus preceitos essenciais a um nível compreensível para as platéias, o que deu origem à constituição de gêneros literários particulares, como as narrativas de milagres, as hagiografias, os sermões, dentre outros, orientados para a reprodução da doutrina em níveis populares, o que incluía o uso de uma linguagem simples e acessível, além da apropriação de imagens familiares, condizentes com o universo mental dos ouvintes.

¹¹⁰ Apud GOZÁLEZ RUIZ, Introducción general, In: *Piezas maestras del teatro teológico español*, p. 15-61.

III. 1 – *A Dança da Morte*

Seguindo os temas filosóficos e teológicos, a *Dança da morte* de Juan de Pedraza, publicada em 1551, aproximadamente, dirige-se ao louvor do Santíssimo Sacramento. Apropriando-se de antigos autos anônimos, renova a filosófica reflexão, muito espanhola em sua permanência temática e em sua transcendência, que percebe a vida como um caminho a ser percorrido, levando necessariamente à igualdade de todos frente à morte, desde o Papa, representante maior da Igreja, ao mais humilde pastor. Seu mote assim se anuncia:

Dança da Morte: em que se declara como a todos os mortais, desde o Papa até ao que não tem capa, a morte torna a todos iguais neste mísero solo e a nada perdoa. Contém mais: como qualquer vivente humano deve amar a razão, tendo entendimento dela, considerando proveitosa sua companhia, é dirigida ao louvor do Santíssimo Sacramento. Feita por Juan de Pedraza, fundidor, vizinho de Segóvia.¹¹¹

As personagens são o Papa, a Morte, o Rei, a Dama, o Pastor, a Razão, a Ira e o Entendimento, todas elas características de um auto de moralidade cristão. O elemento principal de confluência entre esse auto e os *diálogos de mortos* de Luciano é a idéia central e inamovível de que a morte iguala todos.

O Pastor, quase como Joane, o parvo do *Auto da Barca do Inferno*, representa o homem simples, ingênuo, mas que, como todos os outros, não conta com a Morte. Parvo, do latim *parvus*, é uma figura ligada à Natureza e à Terra, a um estado de mãe civilização, perto do rústico e do homem selvagem. Este Pastor reúne as características da presença campesina, da naturalidade inocente, e através dele, podia-se criticar o poder religioso e o poder político. No prólogo, ele anuncia a entrada do Papa, que se vangloria de sua honra e poder enquanto chega a Morte, que não cai em sua conversa. O segundo será o Rei que, jactando-se de seu esforço e valentia, também é levado pela Morte. Na seqüência, entrará uma Dama pervertida pelos vícios, que seguirá os dois. Logo entrará o Pastor, com quem a

¹¹¹ PEDRAZA, *Danza de la Muerte*, p. 5.

Morte terá um saboroso arrazoado pedagógico para o ouvinte. E, sem mais tardar, entra em cena a Razão, acompanhada pela Ira e pelo Entendimento.

Nesse Auto Sacramental, que celebra o *Corpus Christi*, a intenção clara é o ensinamento de que a vida é algo efêmero e, por isso mesmo, deve ser regrada, virtuosa, pois à morte ninguém escapa. Como fundo aparecem as virtudes teologais contrapostas aos vícios mundanos, personificados no Entendimento e na Ira. Segundo a teologia medieval, as virtudes teologais são cada uma das três graças espirituais – fé, esperança e caridade – que dirigem a alma para Deus, por Cristo. No platonismo, era cada uma das virtudes fundamentais – prudência, justiça, fortaleza e temperança – que deviam orientar a organização perfeita do estado e da alma humana. No *Górgias*, Platão assim caracteriza o verdadeiro estadista:

Assim como toda a produção de arte tem a sua forma e a sua ordem, de cuja realização depende a sua perfeição, e assim como o corpo humano tem o seu próprio cosmos, que chamamos de saúde, também na alma existe um cosmos e uma ordem. Nós os denominamos lei e baseiam-se eles na justiça, no domínio de si próprios e no que chamamos virtudes. O verdadeiro estadista e o verdadeiro retórico deverão escolher as palavras, praticar as ações e distribuir os seus dons em vista desta ordem suprema do reino espiritual.¹¹²

O auto de Pedraza começa em um aposento do palácio do Papa, em que ele, em seu desvario, tenta convencer a Morte a deixá-lo viver por ser uma pessoa tão importante, representante de Deus na terra, ou então, pelo menos, a deixá-lo emendar-se da vida passada. As citações serão mantidas em espanhol, justamente para conservar o sabor da língua numa determinada época, tratando-se de um espanhol arcaico, como o português arcaico, que é a linguagem de Gil Vicente.

Oh Muerte!, no vengas con tanto furor;
Aplaca tu ira; ten más sufrimiento:
Mira que es grande mi merecimiento,
De muy alta estima mi estado y valor;
No muestres conmigo tan grande rigor,
Que tengo en la tierra muy gran señorío.

¹¹² PLATÃO, *Górgias*. Citação retirada de JAEGER, *Paidéia*, p. 677.

E a Morte lhe diz:

Muy breve serás igual con el pobre,
En solo este paso que lhaman morir.¹¹³

Recorde-se que se trata de ponto de vista semelhante ao expresso no recado que Diógenes pede a Polideuces que dê aos pobres, já antes citado, sobre a igualdade de condições entre ricos e pobres, poderosos e anônimos. Observe-se também que em Pedraza há o fato de tratar-se do Papa, o que traz para o contexto um viés religioso que não existe em Luciano. Havia sim, uma mensagem de convite à abolição do caos, à vitória sobre a morte, à salvação do mundo para, fora dele, se construir um outro, então a atenção fixava-se, muitas vezes, nos *Mistérios* medievais, com mensagem idêntica entre texto e cena, como se a *Dança* fosse um mágico e concêntrico espelho humano, em que a sociedade da época se revia como atriz da Redenção suprema.

Esta longa Idade Média nos toca como a do cristianismo dominador, simultaneamente religião e ideologia, contestando e justificando o sistema feudal que a estruturava; aparece-nos como o período durante o qual a Igreja e a religião monopolizavam a luta de Deus e do Diabo ao redor dos homens. Um tempo que nos é revelado ainda como o tempo da lenta alfabetização, da crença no milagre, do diálogo entre a cultura erudita e a popular, da escrita ou da oralidade, da narração do *exemplum*.

Voltando à *Dança*, surge o poder temporal do Rei que, em toda a sua pseudo magnitude diz à Morte:

No miras que siempre salí con vitoria
De muchas batallas, refriegas, combates?

E a Morte, infalível:

ningún caso hago de quanto debates,

¹¹³ PEDRAZA, *Danza de la muerte*, p. 7.

pues breve tu cuerpo será como escoria.¹¹⁴

Nos diálogos luciânicos entre Diógenes e Alexandre, o grande conquistador, e depois entre Diógenes e Mausolo, aparece a crítica ao poder e glória vãos e passageiros e a vanidade de todas as vaidades humanas. Tanto lá como aqui, a Morte sempre aparece para destronar as idéias firmes de poder, de (van)glória, de autoconfiança desmedida. Na *Dança da Morte*, ela atormenta os vivos, nos *Diálogos dos mortos*, as personagens já habitam o Hades mas ainda falam muito de como foram surpreendidos pela morte no meio das maiores esperanças e certezas.

Tanto nos *Diálogos* como na *Dança* e, em seguida, no *Auto da Barca do Inferno*, temos uma “sociedade em ato”, profundamente enraizada na sua experiência, no seu dinamismo, nos seus vícios e virtudes que constituem ainda hoje um meio de atração, fator de curiosidade e prazer coletivo para o público que continua a aceitar o desafio de cumplicidade que lhe é proposto: a dramatização da vida cotidiana em que a existência dos homens se torna “espetáculo” dos atos essenciais da vida social, em que cada conduta e relação com a natureza se exprimem e se cristalizam em figuras/personagens sempre eternas, oscilando entre oposições de diferentes sistemas de valores.

Agora é convidada ao palco da vida a Dama que, num camarim, fala a si mesma:

De gracias dotada, quién tal como yo?
En toda hermosura, quién tanto perfeta? (...)
Oh, cuántos hoy penan que son amadores,
heridos de manos del alto Cupido,
con un desigual dolor muy crecido,
a mí muy sujetos por causa de amores!¹¹⁵

Aqui aparece a entidade mitológica Cupido, o cúmplice do amor, a Dama representando a vaidade, o narcisismo. E a Morte, que não perdoa:

¹¹⁴ IDEM, p. 8.

¹¹⁵ PEDRAZA, *Danza de la muerte*, p. 8-9.

En cuánta jactancia de vanos dulzores
Yaces, hermosa, de mí trascordada,
Que vengo con priesa por ti, que casada
Estás con el mundo, compuesta de errores!¹¹⁶

A efemeridade da vida, da beleza, do poder é sempre trazida à tona nessas situações limite. Há constantes que o homem sonda em si próprio e ao seu redor, sobretudo se em situações de provação ou de reflexão sobre elas: a inanidade de toda a vida e a brevidade, encontrando na fragilidade, passagem ou caducidade das coisas naturais, uma a uma observadas, os símiles de seu viver e Destino. Daí que as mesmas metáforas e os mesmos sinais e símbolos sejam imemorialmente repetidos. A Dama da *Dança*, assim como Brísida Vaz da *Barca do Inferno*, ou como *Dorian Gray* num outro contexto, são personagens que, como Helena de Tróia, trazem em si a marca da beleza, tão encantatória quanto efêmera. Nos *Diálogos de mortos*, Menipo pede a Hermes que lhe aponte Helena: *Helena é esse crânio aí...* e Menipo se surpreende, voltando à típica lamentação (no caso dele, irônica) do homem confrontado com a perda da facilidade (estado seguro e de harmonia) e a experiência da sorte adversa, a Fortuna, que tudo muda, e a sombra ou proximidade inexorável da morte. “Mas o que me admira, Hermes, é que os aqueus não tenham compreendido que estavam pensando por uma causa efêmera assim, e que perde facilmente o encanto.”¹¹⁷

Depois de colher a Dama, a indesejada das gentes chega ao monte e encontra o Pastor, homem forte e simples. Pode-se analisar a “religiosidade” de algumas personagens, através da duração do seu discurso, pois as etapas de narração progridem num movimento vertical idêntico ao da ascese da alma quando das trevas do mundo satânico (como o da Corte Romana, no caso) passa ao da claridade que ilumina as cenas cotidianas, dos simples e humildes na sua fé, garantia imediata do Reino dos Céus e, para o Pastor, até o adiamento da inexorável morte. Ele fala:

¹¹⁶ PEDRAZA, *Danza de la muerte*, p. 9.

¹¹⁷ LUCIANO, *Diálogos dos mortos*, p. 167.

Sin duda ninguna, de entrar hora en cuenta
Con voz, mi zurrón, yo traigo acordado.
Pues es cosa cierta, según que he notado,
Que Dios la salud nos da y acrecienta,
No menos la vida también nos aumenta...¹¹⁸

Entre alhos, bugalhos e muito vinho, o pastor adormece e chega a Morte:

Levanta, zagal, que vengo por ti,
Que así me es mandado del alto Señor!¹¹⁹

Como o pastor não compreendê, a Morte esclarece:

Hermano, la Muerte, que nunca reposa,
Haciendo al más grande igual al menor.
Yo hago qu'el papa, el rey, el señor,
Vengan a ser iguales a ti.

O pastor não quer aceitar, nem entender, quer continuar
dormindo/vivendo, mas a Morte persiste:

Non son esas cosas, hermano, a mí dadas,
Que nunca la hube jamás menester;
Ni hace a mi caso dormir, ni comer,
Sí andar con los vivos contino a porradas.¹²⁰

O pastor tenta lutar com a Morte, fisicamente e através de palavras, mas ela retruca, e assim, nesta *Dança*, constitui-se um elo entre a expressão dramática e a atividade humana em geral, visualizando a vida da sociedade através de cada grupo e dando-lhe o espetáculo da sua própria existência:

Razón es que sientas que tienes el ser
Subjeto a mi fuerza, do no has libertad.
Y pues tienes vida sin seguridad,
Della has de ser, contempla, privado
Muy presto, pues tiempo no hay limitado:
Harás con aquéstos, Pastor, igualdad.¹²¹

¹¹⁸ PEDRAZA, p. 9.

¹¹⁹ IDEM, p. 11.

¹²⁰ IDEM, p. 11.

¹²¹ IDEM, p. 12.

A Morte argumenta com o Pastor que todos alcançarão ou serão alcançados pela morte, mas também todos, ou quase todos, irão para ela de malgrado. Mesmo nos *diálogos dos mortos*, em que não há a mensagem de salvação cristã, os mortais se perturbam intensamente com a chegada do fim, por isso Menipo se diverte com esse espetáculo, tanto que sente vontade de ver e saber tudo sobre a chegada deles no Hades, pedindo, por exemplo, a Cérbero que lhe diga como Sócrates se comportava quando estava descendo para junto deles.

Na *Dança da morte*, aparece ao Pastor a Razão, a Graça, que pede a ele que continue lutando bravamente contra a Morte, porque ontem como hoje o que está em jogo é a representação da pessoa humana hesitando perante a Graça ao atuar num cosmos determinado pela vontade Divina. E então ela se apresenta:

Tu debes saber que soy la Razón,
A quien los humanos viviendo aborrescen
En casos fortuneos, que acá les contescen...¹²²

Surgem a Ira e o Entendimento que se apresentam em duelo, assim como a personalidade ambígua do Pastor, que é a do homem simples, indo da brutalidade mais absoluta à benignidade mais cândida, atitudes morais e cênicas que enredam as virtudes e os vícios:

Ira: por mí, que procura dar tal ocasión;
La cual interpongo de dar con presteza
Do quiera que cuadra, acá entre mortales,
Porque está faltando, suceden mil males;
(Señala a La Razón)
a donde mi intento sabrás se endereza.

Entendimento:
(Señalando a La Ira)
esta de mi (que en toda cabeza
soy ciertamente, sabrás, habitante)
es la que hace salir, y aun adelante
de sí, la Razón, com gran fortaleza.
Esta corrompe cualquier voluntad,
Que varias se pueden las tales decir:
Pues parte contraria las hace seguir,

¹²² PEDRAZA, p. 14.

Y, junto con ellas, a mí en ceguedad.¹²³

Instala-se, assim, o jogo antagônico entre Virtude – Entendimento, e Vício – Ira. Entre os dois se encontram a Razão e o Pastor, dando ao Auto Sacramental seu sentido didático/religioso, quando aquela explica a este o poder dos dois ‘estados’:

Nota, pues de ello te doy claridad.
Tú debes, hermano, sin duda saber,
Que aquesta es la ira muy grave pecado.
La cual me destierra de todo poblado,
Echándome fuera (según su poder)
De aqueste, que agora su nombre a entender
(Señala al Entendimiento)
procuro de darte, por hacer contento;
el cual introduce por entendimiento,
que por ser muy flaco se deja vencer.¹²⁴

O Pastor ‘acorda’ de seu sono, ou de sua vida ‘mundana’, para ir ao encontro de seu Rei celestial e, através da piedade e da oração, consegue driblar a Morte. Os Autos Sacramentais contêm em mais alto grau a “emoção teológica”, a plenitude da vida que só pode acontecer diante de Deus e das obras de caridade e de virtude.

Diferentemente dos *diálogos dos mortos*, de Luciano, nessa *Dança da morte* a morte é vencida pela fé e pela atitude de querer “emendar-se”, ou seja, haveria uma mensagem libertadora cristã. A consciência religiosa dessa época procurava uma relação pessoal entre o homem e Deus, sentia a necessidade de encontrar em Deus o *Pai*, não no sentido abstrato da emanção, mas no sentido concreto da personalidade consciente não só de si mesmo, mas também das criaturas e das suas debilidades, sofrimentos e aspirações, e em cuja proteção pudesse o homem confiar, como em uma promessa de salvação e refúgio eterno da alma.

¹²³ IDEM, p. 14.

¹²⁴ PEDRAZA, p. 15.

E não nos esqueçamos que a representação, ou leitura, deste teatro progride quase sempre através de um complexo jogo de paradoxos entre o real e o imaginário, as Virtudes e os Vícios, para enfrentar uma verdade mais vasta inerente a toda a condição humana: a própria Salvação. Contudo, o homem, obra perfeita do Criador e soberano absoluto das faculdades da Razão que lhe foram concedidas, deverá decidir o seu destino com uma atitude baseada no otimismo, na confiança em si próprio, no livre arbítrio. Uma atitude adotada pela cultura humanista para valorizar o homem, tão perfeita obra mas tão dilacerado entre tantos extremos.

Por isso a consciência religiosa de então não podia contentar-se com a doutrina da emanção; achava-se inclinada a voltar-se para o conceito de criação, entendido como ato de vontade e de bondade de Deus, isto é, realização e complemento de sua perfeição. Isto levava o cristianismo a conseqüências de grande importância: justificação da existência do mundo, em que a matéria, sendo criada por Deus, não podia, por si mesma, ser princípio do mal, mas que se transformava em bem ou mal segundo o emprego que dela fazia o homem – Razão, Entendimento, Ira; reconhecimento da personalidade individual do homem e da sua vontade livre como causa responsável do mal e do bem, do pecado e da redenção (afastamento de Deus e retorno a Ele); fé na bondade de Deus, pai das criaturas, ajuda para a salvação da alma, de cuja redenção saía ele ao encontro com a encarnação e o sacrifício de seu Filho e Verbo. No livro dos Provérbios, assim se explica a origem da Sabedoria, identificada com Cristo no cristianismo:

O Senhor me possuiu no princípio de seus caminhos, desde o princípio, antes que criasse coisa alguma. Desde a eternidade fui constituída e desde o princípio, antes que a terra fosse criada. Ainda não havia os abismos, e eu já estava concebida; ainda as fontes das águas não tinham brotado; ainda não se tinham assentado os montes sobre a sua pesada massa; antes de haver outeiros, eu tinha já nascido. Ainda ele não tinha criado a terra nem os rios, nem os eixos do mundo. Quando ele preparava os céus, eu estava presente; quando, por uma lei inviolável, encerrava os abismos dentro dos seus limites; quando firmava lá no alto a região etérea, e quando equilibrava as fontes das águas, para que não passassem os seus limites; quando assentava os fundamentos da terra, eu estava com ele,

regulando todas as coisas; e cada dia me deleitava, brincando continuamente diante dele, brincando sobre o globo da terra, e achando as minhas delícias em estar com os filhos dos homens. Agora, pois, filhos, ouvi-me: Bem-aventurados os que guardam os meus caminhos. Ouvi as minhas instruções, e sêde sábios, e não queirais rejeitá-las. Bem-aventurado o homem que me ouve, e que vela todos os dias à entrada da minha casa, e que se conserva à porta da minha casa. Aquele que me achar, achará a vida, e alcançará do Senhor a salvação. Aquele, porém, que pecar contra mim, fará mal à sua alma. Todos os que me odeiam amam a morte.¹²⁵

Lutar com a Morte, assim como lutar com palavras, é a luta mais vã e, no entanto, lutamos mal rompe a manhã. Nesse auto sacramental, a luta do Pastor contra a Morte e seu alinhamento com a Razão e o Entendimento, para chegar a Deus, representa uma tentativa de vencê-la, mesmo que, no sentido material, provisoriamente, mas, quanto à doutrina cristã, no sentido da eternidade. No século XV e em toda a Idade Média, a luta se fazia através da religião, daí a necessidade das “moralidades” e sua *didascália*.

¹²⁵ *Bíblia Sagrada*, Ed. Paulinas, “Livro dos Provérbios”, Cap. VIII – 22-36.

III. 2 - O *Auto da barca do inferno* e a tradição luciânica.

Aviai-vos, e partir,
Que vossa vida é sonhar,
E a morte é despertar
Para nunca mais dormir
Nem acordar
(*Barca do Purgatório*)

Gil Vicente, que manipulava suas fontes com grande liberdade, tinha entre elas algumas referências básicas. Num clássico estudo sobre as fontes das *Barcas*, Eugenio Asensio, em 1953, procurou determinar o que uma Antigüidade Clássica e uma Idade Média periférica tinham legado ao dramaturgo da rainha D. Leonor, a matéria que servira de base à sua pessoal e inventiva prefiguração do Outro Mundo.¹²⁶

Começemos por Luciano de Samosáta, cujos *Diálogos dos Mortos* (especialmente o *Scaphidium* e o *Tyrannus*, segundo as convencionais denominações latinas) são considerados não apenas por Asensio, mas também por Menéndez Pelayo, a primeira e indiscutível fonte das *Barcas*: uma fonte indireta, naturalmente, a que servem de medianeiras as numerosas traduções latinas que circulam pela Europa nos inícios do século XVI e as imitações (o *Charon*, por exemplo, de 1491, de Pontano) que repropunham no âmbito humanista o modelo do diálogo de Luciano.

Em Luciano vai Gil Vicente buscar os motivos do rio Aqueronte, da barca das almas, do desfile dos mortos no cais, da discussão com o barqueiro infernal, dos seus lamentos e diatribes. Mas a barca de Luciano era só uma, era a barca dos mortos da tradição clássica, e só uma era também a nave dos loucos de uma tradição literária e pictórica mais recente.¹²⁷ Em Gil Vicente as barcas são duas: a do Inferno e a da Glória. Com uma grande gama de termos sinónimos este “batel infernal” era designado como “caravela”, “barca de tristura”, “barca do cornudo”, “batel dos danados”, ou ainda “naviarrá nossa. De quem? Dos tolos”: uma curiosa passagem onde o parvo Joane identifica significativamente o batel do Diabo com a arquetípica nau dos loucos. Esta embarcação infernal tinha por meta um cais privativo, ponto de passagem obrigatório para a “ilha perdida”, também chamada “infernal comarca”, “lago dos danados”, “lago dos cães”, “terra dos demos”. Um lugar, de qualquer modo, sempre bem definido e territorialmente demarcado.

¹²⁶ ASENSIO, “Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente”. In: *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, p. 59-77. Esta fonte me foi gentilmente indicada e fornecida pela professora Lélia Parreira Duarte, a quem muito agradeço.

Pelo contrário, sempre no primeiro *Auto*, a “barca do Paraíso”, também chamada “batel divinal” ou “santa caravela”, era bem menos caracterizada: “A estoutra barca, cá fundo/ me vou”. Uma embarcação não só metaforicamente mas também realmente menor (seria a porta estreita?): inadequada para receber a vaidade do fidalgo que chega ao derradeiro porto com a cadeira, símbolo do seu poderio terreno,

Pera vossa fantasia
Mui estreita é essa barca

E incapaz de conter a grande bolsa do onzeneiro

Porque esse bolsão
Tomara todo o navio.

Melhor embarcar na Barca do Inferno

Essoutro vai mais vazio:

A cadeira entrará
E o rabo caberá
E todo vosso senhorio.
Vós irês mais espaçoso
Com fumosa senhoria.

A próxima é a tradição do terror causado pela *Danse Macabre* ou *Danza de la Muerte*, cuja progressiva difusão, entre 1376 e 1491, deveu-se mais a causas sócio-históricas que propriamente literárias. Obedece ela ao desejo de afirmar o poder destrutor da morte, que, em sua ronda sem fim, convoca os humanos a recordar-se da igualdade de todos os estados sociais e o tópico do *memento mori*, temas favorecidos pelas relações entre a iconografia e os sermões, em particular os de membros das ordens mendicantes. Há uma advertência da morte aos vivos, como na Capela dos Ossos da Igreja de São Francisco, em Évora (1495-1521): “Nós, ossos que aqui estamos, pelos vossos esperamos” – e até na sepultura do próprio Gil Vicente: “Pergunta-me quem fui eu,/atenta bem peira mi/porque tal fui

¹²⁷ ALÇADA, *Arquivos do Centro Cultural Português*, p. 199-271.

como ti/e tal hás-de ser com'eu". Vemos, nesses casos, o desejo de converter os vivos, mostrando-lhes a vanidade da vida e infundindo-lhes o horror pela morte.

A outra tradição está representada nos desenhos da *Danse Macabre*, reproduzidos nos *Livros de Horas* da época de Gil Vicente. Dentre eles se destacam os de Filipe Pigouchet, *Heures a l'usage de Romme* (Paris, 1494), do qual se conserva um exemplar na Biblioteca Pública de Évora; os de Simon Vostre, *Heures a l'usage de Romme* (Paris, almanaque de 1502 a 1520); e os de Thielman Kerver, *Hore intemerate virginis Marie* (Paris, 1503). Conhecem-se ainda impressões dos *Livros de Horas* destinados à Espanha (tais como *Las Horas de Nuestra Señora*, Paris, 1499, do impressor Simon Vostre, com a *Danza de la Muerte* em 66 pequenos quadros) e a Portugal (como as *Horas de Nossa Senhora segundo costume romano*, traduzidas do latim pelo monge cisterciense Frei João Claro, formado na Universidade de Paris e que mantinha relações com a corte portuguesa, obra impressa em Paris em 1500, com as figuras da *Danza Macabra*). Todos esses documentos revelam um uso corrente que não seria alheio aos autos vicentinos, tanto nos desenhos como na ordem de figuras ali apresentadas.

Finalmente, limitando-nos à Península Ibérica, a referência de que dispunha Gil Vicente se encontrava na meditação sobre a morte, presente tanto na poesia doutrinal, em seus tópicos do *Ubi sunt* e do *De contemptu mundi*, como na elegia fúnebre dos cancioneiros. Desde fins do século XIV, a Dança Macabra, de origem francesa, tem como principal fonte de expressão a alegórica *Dança General de la Muerte* castelhana, menos marcada pelo espetáculo da corrupção física, mas em que se proclama a indiscriminação ou o poder igualitário da morte. Assim, Gil Vicente se deparou com uma atmosfera de caráter moralizante, que envolve os sermões e os livros ascéticos durante o século XV, e, ao mesmo tempo, com um convencionalismo poético quanto à maneira de representar-se a morte nos Livros de Horas. Por isso ele representa, em sua realização teatral, a individualidade humana e transitória, pois frente às figuras da *Dança*, típicas, uniformes e exemplificadoras, as das *Barcas* aparecem mais dinâmicas e teatrais.

Armando López Castro, no livro *Al vuelo de la garza, estudios sobre Gil Vicente*,¹²⁸ detém-se em dois aspectos do teatro vicentino. O primeiro é o rito escatológico de passagem entre a vida e a morte através da água, de origem arcaica, pré-cristã, que aqui se insere em um contexto ortodoxo. Ainda que na *Barca do Inferno* haja uma influência clássica, tanto dos *Diálogos* de Luciano como da *Eneida* de Virgílio (no episódio do barqueiro Caronte), é a tradição céltica – em que o Outro Mundo está sempre para além da água; a Morte é uma passagem obrigatória através da água; o Purgatório aparece como uma praia ou um limite entre o mundo dos vivos e o dos mortos; e o Paraíso se situa em uma ilha longínqua – que revela uma maior presença nas *Barcas*. O segundo aspecto por ele examinado é o tratamento teatral que Gil Vicente dá à figura da Morte. Em relação à figura alegórica da *Dança da Morte* castelhana, derivada das antigas Danças Macabras, observa duas diferenças: em primeiro lugar, Gil Vicente reduziu o excessivo número de personagens representativos dos distintos extratos sociais: um Conde, um Duque, um Rei e um Imperador, depois um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e um Papa, como nas Danças, por exemplo; em segundo lugar, deu a suas personagens um maior conteúdo humano, através de diálogos vivos e cambiantes.

Como nos diálogos de mortos de Luciano, a alegoria central do Auto é o embarcar, só que, ao invés de Caronte, temos o Diabo como barqueiro. Haveria o descobrimento do verdadeiro destino da alma e, assim mesmo, o projeto de cada personagem continua sendo o de embarcar. Esse drama é resultante da destilação de uma matéria prima muito mais vasta: isto é, do ciclo total e – pode-se dizer – arquetípico da vida, com os incontáveis ciclos pequenos que o integram, como as personagens-tipo que dão um quadro geral da sociedade e dos valores à época do Auto.

No *Auto da Barca do Inferno*, as personagens apresentam-se uma a uma em desfile, com o propósito ou projeto unânime de embarcar na Barca da Glória.

¹²⁸ CASTRO, Armando López, *Al vuelo de la garza, estudios sobre Gil Vicente*. Ediciones Universidad de León. León, 2000.

Uma a uma, diante da recusa do Anjo que lhes proíbe isso, sofrem a mesma Paixão. E uma a uma se vêm obrigadas a reconhecer, numa amarga percepção, que o seu destino é outro.

Os dois primeiros passageiros são o Fidalgo e o Onzeneiro, figuras estilizadas e esquemáticas que são personificações de seus respectivos pecados: o orgulho e a avareza. O Fidalgo surge acompanhado por um pajem com uma cadeira, metonímia da *fumosa senhoria* do seu dono. O Fidalgo estabelece logo de início um movimento recíproco que irá ser repetido mais sete vezes, com pequenas mas significativas variações, pelos passageiros que se seguem. Ao entrar em cena, dirige-se primeiro à Barca do Inferno, e, não lhe agradando esta, recusa-se a subir a bordo e atravessa logo para a da Glória, onde o Anjo se recusa por sua vez a recebê-lo; finalmente, volta para a barca primeira, na qual tem que embarcar forçosamente:

F. Esta barca onde vai ora,
Que assi está apercebida
D. Vai pera a ilha perdida?
E há-de partir logo ess'ora.
F. Pera lá vai a senhora?
D. Senhor, a vosso serviço.
F. Parece-me isso cortiço.
D. Porque a vedes lá de fora.
(...)
F. A est'outra barca me vou.
Hou da barca! Para onde is?
(...)
A. Que quereis?
F. Que me digais,
Pois parti tão sem aviso,
Se a barca do paraíso
É esta em que navegais.
A. Esta é; que demandais?
Que me leixeis embarcar;
Sou fidalgo de solar,
É bem que me recolhais.
A. Não se embarca tirania
Neste batel divinal.
(...)
F. Ao inferno todavia!
Inferno há i pera mi?

Oh, triste! Enquanto vivi
Não cuidei que o i havia.
Tive que era fantasia;
Folgava ser adorado;
Confiei em meu estado
E não vi que me perdia.¹²⁹

Esse tríplice movimento: ir à barca do inferno, ir à barca da glória e retornar à do inferno é repetido pelos outros passageiros, com exceção do parvo. Depois do reconhecimento de seus erros e da vida como ilusão, ele embarca até a chegada do Onzeneiro, que traz uma bolsa, símbolo da sua usura, para comprar o Paraíso:

O. Pera onde caminhais?
D. Oh! Que má-hora venhais,
Onzeneiro meu parente!
Como tardastes vós tanto?
O. Mais quisera eu lá tardar.
Na safra do apanhar
Me deu Saturno quebranto.
D. Ora mui, muito me espanto
Não vos livrar o dinheiro.
O. Nem tão-sóis pera o barqueiro
Não me leixaram nem tanto.¹³⁰

Uma vez embarcados o Fidalgo e o Onzeneiro, entra momentaneamente uma outra personagem – o Parvo, Joane – cuja trajetória não coincidirá com aquela que se acabou de traçar. É que Joane, mesmo chegando à percepção de seu destino, participa da *ação*, mas fica à margem da série de episódios paralelos que constituem o *argumento*, pois não embarca com o Diabo, que até lhe promete um lugar numa das futuras viagens da Barca da Glória, o que não deixa de ser surpreendente, já que a linguagem do Parvo é completamente rebaixada e chula. O Parvo, como única personagem humana que intervém repetidamente no desenrolar da peça (pois o Anjo e o Diabo pertencem a outro plano, o do transcendente), tem uma função dupla: a dramática, de ser um espectador e comentarista irônico dos

¹²⁹ GIL VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, p. 21-24. Todas as citações serão feitas a partir da edição da Ed. Ática, 1999.

¹³⁰ GIL VICENTE, p. 27.

acontecimentos; e a teatral, de marcar, de dois em dois episódios, uma transição assimétrica ou sincopada.¹³¹

Ao aspecto cênico do auto pertencem também os objetos materiais que representam metonimicamente o pecado característico de cada personagem, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a sua esperança de salvação. Para o Fidalgo, a sua cadeira é a sua nobreza; para o Anjo, é a sua tirania e prepotência. O onzeneiro fia-se no seu bolsão para comprar o Paraíso, mas foi a sua maneira de o encher o que o condenou. E as *fôrmas* que serviram para o Sapateiro roubar com o seu ofício são ao mesmo tempo *formas* vazias, como as confissões e comunhões não válidas com as quais pensa ter ganho o céu. O Sapateiro é um espertalhão cuja hipocrisia é tão engraçada que não consegue torná-lo inteiramente antipático nem sequer para o Anjo, que condescende em dirigir-lhe um trocadilho cheio de humor negro: quando pergunta se está irremediavelmente condenado a ir coser no Inferno, o Anjo, brincando com a homofonia de *coser* e *cozer*, confirma que sim, que já está incluído na ementa infernal. Sem pestanejar, o Sapateiro aceita a sentença, convencido, parece, de que mesmo no Inferno há de saber adaptar-se às circunstâncias.

S. Hou da barca!
D. Quem vem í?
Santo sapateiro honrado,
Como vens tão carregado!
S. Mandaram-me vir assi.
E pera onde é a viagem?
D. Pera o lago dos danados.
S. Os que morrem confessados
Onde têm sua passagem?
D. Não cures de mais linguagem!
Esta é a tua barca – esta!
(...)
S. Como poderá isso ser?
Confessado e comungado?
(...)
S. Hou da santa caravela,
Podereis levar-me nela?

¹³¹ RECKERT, *Gil Vicente: espíritu y letra*, p. 75.

(...)
A. Se tu viveras direito,
Elas (as formas) foram cá escusadas.
S. Assi que determinais
Que vá coser ao inferno?
A. Escrito estás no caderno
Das ementas infernais.¹³²

No caso do Frade, para cujo pecado de mundanidade existe (sem falarmos na sua espada) uma representação viva nada equívoca, é no seu hábito que tem que cifrar a sua esperança: em vão, pois 'o hábito não faz o monge'.

F. Juro a Deus que não t'entendo!
E est'hábito não me val?
D. Gentil padre mundanal,
A Berzabu vos encomendo!
F. Ah, Corpo de Deus consagrado!
Pela fé de Jesu Cristo,
Qu'eu não posso entender isto!
Eu hei-de ser condenado?
Um padre tão namorado
E tanto dado à virtude!
Assi Deus me dê saúde
Que eu estou maravilhado!
D. Não façamos mais detença.
Embarcai e partiremos.¹³³

Para Brísida Vaz, os apetrechos da sua alcovitaria são provas incontroversas dos seus *serviços* à sociedade. O Anjo entende de outra maneira e os seus antigos atavios apressam ainda mais o seu embarque:

D. Que saboroso arrecear!
B. Não é essa barca a que eu cato.
D. E trazeis vós muito fato?
B. O que me convém levar.
D. Que é o que haveis de embarcar?
B. Seiscentos virgos postiços
E três arcas de feitiços
Que não podem mais levar.

¹³² GIL VICENTE, p. 33-34.

¹³³ GIL VICENTE, p. 35.

Três armários de mentir,
E cinco cofres de enleios,
Assi em jóias de vestir;
Guarda-roupa de encobrir,
Enfim, casa movediça;
Um estrado de cortiça
Com dous coxins d'encobrir.
A mor carga que é:
Essas moças que vendia.
(...)

E ao anjo:

B. Eu sou Brísida, a preciosa,
Que dava as moças aos molhos.
A que criava as meninas
Pera os cônegos da Sé.
(...)
A. Ora vai lá embarcar,
Não me estês importunando.
(...)
B. Hou barqueiros da má-hora,
Que é da prancha, que eis me vou?
E há já muito que aqui estou
E pareço mal cá fora.
D. Ora entrai, minha senhora,
E sereis bem recebida...
Se viveste santa vida,
Vós o sentireis agora.¹³⁴

O Judeu traz um bode, para ele expiatório, mas para os demais uma figura da sua teimosia em manter-se fiel à lei mosaica. Os feitos e livros do Corregedor e do Procurador significam a autoridade e a erudição que, inerentes aos respectivos officios, só serviram (tal como as formas do Sapateiro) para facilitar os seus roubos. E até o Enforcado (que se identifica com a corda no pescoço) supõe que ao saldar a sua dívida para com a sociedade a saldou também para com Deus, acabando por descobrir, no entanto, que se enganou nas contas.

Finalmente, os Cavaleiros de Cristo arvoram a Cruz da sua Ordem como justificação das suas bem fundadas esperanças e ao mesmo tempo como representação figurativa delas.

Um elemento da riqueza de linguagem da *Barca do Inferno* é a ambigüidade irônica com que certas metáforas e frases feitas tornam a adquirir, macabramente, o seu valor literal. Quando o Fidalgo renega das condições da barca com um “maldito que em ti vay”, ou o Procurador exclama “Dou-me ó Demo”, ou Brísida Vaz insulta o Diabo como barqueiro “da maa hora”, ou o Sapateiro fala de ir coser – ou ser cozido – ao Inferno, todos eles têm mais razão do que supõem. O Diabo, por sua vez, manda içar a vela porque sopra “um vetezinho que mata”; e insinua que, quando o Fidalgo chegar ao desembarcadouro, lhe darão uma cadeira nova feita dos seus próprios ossos e forrada com a sua própria pele, de maneira que “estaraa fora de si”.

Como seria de esperar, também o Parvo – cuja cômica obscenidade haveria de tornar-se uma convenção do teatro posterior, e que aqui desempenha um papel funcionalmente eficiente de ironista – não deixa de recorrer por vezes a alguma escabrosa polissemia. O discurso desta personagem é incoerente e hiperbólico, com um forte componente escatológico. Morreu de “caga merdeira” e tem uma obsessão pelos escrementos e pelos órgãos sexuais masculinos. Este vocabulário designa a esfera fisiológica e animal e possui grande poder de regeneração. Com efeito, quando fala ao Diabo usa pelo menos três apodos transparentemente fálicos – “*rachador d’Alverca*”, “*cornudo at’aa mangueyra*” e “*pelourinho de Pampulha*”. Ao surgir pela primeira vez no palco, anuncia que acaba de morrer “de caganeyra”; e quando se despede quase no fim do auto, é com uma alusão ao Corregedor como “cagado nebry”. Entre estas falas já explicou a sua última doença como “caga merdeyra”; qualificou o Diabo de “neto de cagarrinhosa” e “caganita de coelha”; convidou-o a “caga[r] no çapato” ou “na vela”, a “toma[r] o pam que te cayo”, e a “mija[r] n’agulha”; alegou que o Judeu “mijou nos finados” na Igreja de São Julião, e “na caravella”; e por fim atira ao Corregedor e ao Procurador a acusação coletiva: “mijaes nos campanaryos”.¹³⁵ E

¹³⁴ GIL VICENTE, p. 39-42.

¹³⁵ RECKERT, S. *Espírito e Letra de Gil Vicente*, no capítulo II: “Forma interior do drama vicentino: As Barcas”, pp. 61-104.

ainda os objetos que nos rodeiam relacionados com o sexo masculino e o ânus são freqüentemente mencionados: “alfinete”, “pica”, “pelourinho”, “caga merdeira”, “rabugem”, “cagarrinhosa”, “rabo de forno de telha”. Este Parvo é a figura do discurso, possui uma grande fluência verbal, por vezes ininteligível, mas é assim que critica a sociedade numa vertente eufórica e também de disparates e escatologia. É um ser completamente livre, que não admite autoridade nem censura.

Pode-se distinguir, nessa atitude do Parvo, ao mesmo tempo uma transcendental reconciliação de opostos e um instinto de simetria e reciprocidade, cuja própria coexistência, em substratos de pensamento anteriores à lógica (aristotélica, pelo menos), é já por si uma *coincidentia oppositorum*, revelando em conjunto o mesmo profundo anelo de *ordem*, concebida ora como unidade primordial e indiferenciada, ora como uma equilibrada dualidade.

A impureza – a desordem em grau supremo – é a morte, ou a entropia total. Por isso é que se afirma na liturgia católica – significativamente, no rito do Exorcismo – que, ao submeter-se à obscenidade absoluta da Crucificação, Cristo “venceu a Morte com a morte.” Também a fusão dos contrários numa unidade superior – o “princípio da ambivalência”, em termos freudianos – representa um regresso, e, em termos baktinianos, há o princípio de ambivalência entre o alto e o baixo.

O que torna o Parvo digno da Salvação é exatamente a sua *irresponsabilidade*, no sentido literal da palavra: *tua simpreza t’abaste*, diz-lhe o Anjo, *para gozar dos prazeres*. Toca-lhe, portanto, como eixo entre os dois lados antitéticos da peça – os mistérios positivos dos Cavaleiros e a corrupção dos pecadores –, servir de bode expiatório lingüístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que estes representam. Menipo não seria um parvo, pelo contrário, mas ele representa este papel de Joane como aquele que ri de todos e a todos ridiculariza a partir daquilo que é o maior valor para cada um.

É interessante também a semelhança com o diálogo *Caronte, Hermes e diversos mortos*,¹³⁶ pois os tripulantes da *Barca do Inferno* têm que deixar na margem tudo o que é supérfluo e o que é, para eles, o índice do poder que eles tinham quando vivos, por exemplo a cadeira do fidalgo, os livros do corregedor, etc.

Carolina Michaëlis de Vasconcellos em seu livro *Notas Vicentinas*, de 1929, faz na Nota IV um levantamento da “quantidade e da qualidade das noções mitológicas, históricas e cultur-históricas, com a qual Gil Vicente enfeitou os seus Autos”.¹³⁷ O conjunto do seu saber da Antigüidade é incompleto, desconexo. As parcelas são desiguais, vagas, muitas vezes turvas e adulteradas. Não foram tiradas diretamente em Homero e Hesíodo, Platão e Aristóteles, Virgílio e Ovídio. De qualquer forma, o que interessa é a livre e jocosa adaptação e aproveitamento da tradição clássica que faz pipocarem em cena nomes e entidades como Tártaro, Cérbero, os deuses como Júpiter, Apolo, etc. Sobre a *Barca do Inferno*, a autora diz que quanto a *Caron/Caronte* e *Aqueron/Aqueronte* (dois termos da mitologia helênica, completamente diversos, mas confundidos na pronúncia dos peninsulares e também no seu pensar, porque tanto o velho barqueiro como o rio, um dos rios, são do Tártaro), persuade-se de que o *arraiz infernal* de Mestre Gil era o *Caron*, barqueiro dos Antigos; e isso em harmonia com o tradutor castelhano que resolutamente lhe havia dado o nome de *Caronte*.¹³⁸

Luciano gozou de uma vasta popularidade no Renascimento. Seus *Diálogos*, na fronteira entre o colóquio humanístico e o teatro, inspiraram os dramaturgos da época e os escritores didáticos de intenção satírica. No século XVI as reimpressões de suas obras eram copiosas. O marco cênico e as personagens centrais – à exceção do anjo com sua barca – se assemelham bastante. Na *Barca* e n’*A descida ao Hades ou o tirano*, temos o rio da morte, a barca das almas, a chegada dos que acabaram de expirar carregados com os símbolos de seus vícios,

¹³⁶ LUCIANO, *Diálogos de mortos*, p. 85-99.

¹³⁷ MICHAËLLIS DE VASCONCELLOS, *Notas Vicentinas, preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente*, p. 321.

a contenda com o barqueiro do inferno, as lamentações dos defuntos. A identificação de Caronte com Satanás, senhor da morte, já havia sido esboçada pelo poeta cristão ibérico Aurélio Prudêncio Clemente muitos séculos antes que Dante.

Serão pontuadas a seguir, algumas situações, personagens e traços irônicos que teriam sido sugeridos por Luciano. A descrição do barco pronto a içar velas e a impaciência do barqueiro pelo atraso dos passageiros esperados foram sugeridas pelo começo de *A descida do Hades ou o tirano*. Caronte descreve os preparativos como já terminados, o Diabo vicentino os coloca em ação animada. A barca mediterrânea é substituída pela caravela atlântica, o semideus Caronte por um marinheiro charlatão do Tejo. A situação de fundo é idêntica.

Tanto o *Caronte, Hermes e diversos mortos*, como *A descida ao Hades ou o tirano* dão, entre os mortos satirizados, o lugar preferencial a um tirano. No primeiro exemplo, é-nos apresentado Lampico, cujo pomposo diadema chama a atenção de Hermes:

Hermes: ...E esse aí, de manto de púrpura e de diadema, esse medonho, quem é por acaso?

Lampico: Sou Lampico, tirano de Gela.

Hermes: Ora, Lampico, por que você vem com tanto adorno?

Lampico: Por quê? Ora, Hermes, um tirano devia chegar nu?

Hermes: Tirano coisa nenhuma! Um morto, isso sim. Desfaça-se, portanto, disse aí.

Lampico: Já estou sem a riqueza, como você mandou.

Hermes: E jogue fora a empáfia e a soberba, Lampico. Juntas, vão sobrecarregar o barco.¹³⁹

O tirano Lampico inspirou a impressionante entrada do Dom Anrique *com hum page que lhe leva um rabo mui comprido e ua cadeira de espaldas*.¹⁴⁰ A figura do fidalgo gravou-se na fantasia dos espectadores. Ecos das palavras de

¹³⁸ Idem. Conferir a nota 34 da página 521.

¹³⁹ LUCIANO. *Caronte, Hermes e diversos mortos*, p. 87.

¹⁴⁰ GIL VICENTE, *Edition Critique du premier "Auto das Barcas"*, por I. S. Révah, Lisboa, 1951, p. 129.

Caronte foram postas por Gil Vicente na boca do anjo, quando recusa admitir em seu barco a tirania e a pompa, e então as manda ao diabo:

A. Não se embarca tirania
Neste batel divinal...
Essoutro vai mais vazio:
A cadeira entrará
E o rabo caberá
E todo vosso senhorio.
Vós irês mais espaçoso,
Com fumosa senhoria,
Cuidando na tirania
do pobre povo queixoso.¹⁴¹

Megapentes suplica à Parca, n' *A descida ao Hades* que o deixe voltar um instante ao mundo para prevenir sua mulher e castigar a sua amante, a qual, diante de seu cadáver se entrega às carícias de seu camareiro Carion. Quando chegam as pessoas, Glicerion, a amante, finge chorar e lança gritos e lamentos invocando o nome do tirano. Gil Vicente faz com que Dom Anrique faça o mesmo pedido:

F. Esperar-me ês vós aqui,
Tomarei à outra vida
Ver minha dama querida
Que se quer matar por mi.
O diabo o desengana, revelando-lhe a infidelidade de sua amante:
D. Pois estando tu espirando
Se estava ela requebrando
Com outro de menos preço.¹⁴²

E também mostra-lhe como sua mulher chorava mesmo era de alegria, enquanto fingia pranteá-lo com lamentações ensinadas por sua mãe.

Nos *Autos das Barcas*, há sempre uma perspectiva transcendente, segundo a qual o homem, dominado pela angústia da morte, espera sua redenção através da graça divina. Se toda *ars moriendi* encerra uma arte de viver, a barca da morte se transforma insensivelmente em barca da vida. A ambigüidade semântica, a carga

¹⁴¹ GIL VICENTE, p. 23.

¹⁴² IDEM, p. 25.

de sentidos múltiplos contribuem para a ilusão dramática do espectador e aumenta o valor poético das *Barcas*.

A viagem ou *A Barca do Inferno* de Gil Vicente não é, como para Dante em sua *Divina Comédia*, uma viagem *no* outro mundo, não nos mostra como as almas dos mortos vivem (expressão estranha mas não imprópria) a morte, enquanto esperam o Juízo Final. Mas conduz-nos à praia derradeira que é, por assim dizer, a ante-câmara do Além, o lugar-comum de concentração e divisão dos vários destinos. Embora marcadas pelo falecimento, pelo *rigor mortis*, as personagens são ainda tudo o que foram quando estavam vivas, e apenas isso: não podem transmitir nenhuma experiência sobre um Além-Túmulo de que elas também só agora começam a aprender as regras e os ritos. E, assim, *A Barca do Inferno*, tributária como é dos *Diálogos dos mortos* de Luciano e das Danças da Morte ibéricas, é ainda e sempre um espetáculo da vida do reino que o dramaturgo régio põe em cena para os seus soberanos, e para nós, até hoje.

CAPÍTULO IV – Bobok, de Dostoiévski

Para Bakhtin, a polifonia de um romance serve para “levar a julgamento a idéia inconclusível”. Na vida ética, uma coisa inconclusa não pode ser testada nem julgada, em contraste com um julgamento de verdade num tribunal, as idéias de um diálogo interior têm sempre escapatórias e uma possibilidade de serem *reexpresas*. No conto *Bobok*, pequena menipéia de Dostoiévski, haveria um intervalo, ou um espaço de tempo e de lugar, em que uma personagem, ao visitar o cemitério e parar sobre uma lápide para descansar um pouco, percebe-se ouvindo vozes dos mortos, habitantes subterrâneos daquele mesmo espaço. Neste intervalo instala-se como que um pseudo amoralismo e/ou voyeurismo ou a licença carnavalesca celebrada por Bakhtin em seu estudo sobre a poética de Dostoiévski. Não que o carnaval precise de um andaime cristão para preencher uma função moral, e nem é absolutamente necessário escolher entre o carnaval e a polifonia para fruir esse pequeno diálogo de ouvido entre um vivo e alguns mortos.

O olhar de Dostoiévski é o de alguém de fora, um olhar muito marcado pelo estranhamento. Percebe, inclusive, a impossibilidade de se construir uma vida humana com base unicamente em princípios racionais. O homem do subsolo seria um representante da geração que vive seus derradeiros dias. Neste sentido,

ele tem algo a ver com os “homens supérfluos”, como foram designados por Turguêniev, aquelas pessoas muito ligadas à vida patriarcal russa e que estavam deslocadas numa sociedade que se modificava. O “homem supérfluo” é alguém que não se ajusta à vida e não consegue identificar-se com nada. Mas, ao mesmo tempo, o homem do subsolo é um filósofo. O “anti herói” dostoiévskiano é por um lado o clímax do “desligamento do solo” em que vivia boa parte da sociedade russa, mas é também o crítico feroz desta mesma sociedade.

O homem do subsolo é o homem moderno, em seu estado de fragilidade e irritabilidade, que recolheu-se da vida real e do mundo dos outros para dentro de sua própria consciência, porém ao mesmo tempo a despreza por considerar que boa parte da consciência, qualquer que seja ela, na verdade é uma doença. Como o homem subterrâneo, Dostoiévski percebia uma certa duplicidade no comportamento humano e via no homem um instinto arraigado que o impelia ao caos, à negação e ao niilismo.

O próprio homem subterrâneo é um ser duplo – nem bom nem mau, apenas dividido. Dentro dele, a virtude e o vício estão em conflito. Sua autoconsciência romântica transformou-se em ironia e desprezo por si próprio. Ele não tem caráter, pois – é ele mesmo quem diz – “no século XIX é inevitável e moralmente necessário que o homem seja uma criatura sem caráter; um homem de caráter, um homem ativo, é acima de tudo uma criatura limitada”. Despreza-se a si mesmo e aos que o cercam. Há sempre uma defasagem – entre a literatura, que pode nos consolar, e a “vida viva”, que não pode, e que, portanto, evitamos. Pois, nesses novos tempos, ninguém sabe o que é a verdadeira vida, nem onde encontrá-la.

Dostoiévski inaugura uma nova forma de literatura confessional irônica. Revela a amargura e a dor do autor, a divisão que sentia entre uma autoconsciência irônica e uma sensação de responsabilidade pelas massas humanas sofridas e vilipendiadas que proliferam na cidade e fazem doer a consciência moral. Para isso encontrou um método moderno de escrever, que denominou “realismo fantástico”:

Tenho minha concepção pessoal de arte, que é a seguinte: o que a maioria das pessoas considera fantástico e desprovido de universalidade é o que eu considero a mais profunda essência da verdade. Há muito tempo deixei de considerar realista aquela observação árida das trivialidades cotidianas – ela é justamente o contrário. Em qualquer jornal que se tome, encontram-se relatos de fatos perfeitamente autênticos e que, no entanto, parecem extraordinários.¹⁴³

Dostoiévski não expõe o exterior de suas personagens, das quais conhecemos tão perfeitamente os mais íntimos movimentos da alma, não descreve nunca a paisagem russa, mas unicamente a paisagem urbana de São Petersburgo, e este Petersburgo dostoiévskiano é, principalmente, o fantasma de uma cidade visionária. O que ele fixa – e com tal segurança! – são as paisagens da alma.

A literatura russa do século XIX é profundamente política. O país não tem imprensa nem tribuna, nem mesmo cátedras livres, e a literatura é a única voz do povo, em plena evolução política e social. Todas as coisas, a ciência, a própria teologia, estão impregnados de política. A literatura torna-se uma tribuna. Existem aí dois partidos opostos. Um, o dos “ocidentais”, que glorificam a Europa e desejam a europeização integral da Rússia; para isto é preciso primeiramente destruir as instituições estabelecidas, o que lhes vale a acusação de niilismo. Os outros, os “eslavófilos”, glorificam o passado nacional, mesmo o asiático; é necessário esmagar as influências estrangeiras, o que lhes vale a acusação de obscurantistas. A literatura invade, por sua vez, a política. Dostoiévski é escritor político, e o é apaixonadamente. No *Diário de um escritor*, ele afirma a decadência do Ocidente, a apostasia da Igreja romana, e prega o domínio universal dos eslavos ortodoxos. Faz-se mister destruir a Europa, “o cemitério das artes e o foco das revoluções”. Dostoiévski também é um revolucionário. Mas o é contra nós.¹⁴⁴

Em seu estudo sobre Dostoiévski, Mikhail Bakhtin fez admiráveis observações a respeito da natureza polivalente do estilo dostoiévskiano, que, na

¹⁴³ FRANK, *Pelo prisma russo*, p. 167-184.

¹⁴⁴ Essa abordagem sobre o escritor Dostoiévski foi baseada em CARPEAUX, “Ensaio de interpretação dostoiévskiana”, p. 167-173

sua opinião, parece sempre dirigir-se para um possível interlocutor. Com isso Bakhtin quer referir-se ao fato de que as expressões dos narradores e dos personagens de Dostoiévski nunca são apenas relatos descritivos unívocos, ou expressões monológicas que exprimem o ponto de vista de um ou de outro personagem. Suas palavras sempre contêm referências implícitas ou explícitas a uma rede de possíveis respostas e pontos de vista. A linguagem de Dostoiévski, afirma Bakhtin, é sempre “dialógica”, mesmo quando não há nenhum diálogo. Não é apenas o modo de expressão que é “dialógico”, mas esse caráter pode ser aplicado ao conjunto de sua prática criadora. Dostoiévski foi uma personalidade “dialógica”, que viveu intensamente a vida cultural e social da Rússia e que se jogou apaixonadamente em todas as questões levantadas pela sociedade russa do seu tempo, assim como Luciano em seu tempo na Grécia.

Os diálogos de Dostoiévski nunca se dão entre pessoas totalmente desconhecidas ou distantes uma da outra: “Dostoiévski sempre apresenta dois personagens de modo que cada um esteja intimamente ligado à voz interior do outro. [...] O vínculo essencial e profundo, ou, em outras palavras, a coincidência parcial da palavra de um com a palavra secreta e interior do outro é um elemento indispensável nos mais importantes diálogos de Dostoiévski”.¹⁴⁵

A articulação entre os textos propriamente ficcionais e semificcionais termina por operar a rasura entre ficção e não-ficção que faz com que os acontecimentos comentados, numa direção mais propriamente jornalística, sejam por assim dizer intensificados pelo trabalho da imaginação. A ficcionalização da história circunstancial encontrava a sua contrapartida numa exasperada historicização do ficcional, de tal maneira que é possível ler e reler, encapsuladas como comentários, situações dramáticas que já estavam em seus grandes romances. Fala-se, inclusive, em Dostoiévski, em “enciclopédia de gêneros”: jornalismo, ficção, autobiografia, história política e social, tudo passa pelo crivo de um estilo capaz de absorver e fazer viver as experiências do escritor,

¹⁴⁵ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 233.

projetando-as, por força do imaginário, para o reino das utopias e antiutopias de que é feita sua dialética.¹⁴⁶

É importante ressaltar uma dominante que persigo neste trabalho: a construção e a permanência de um “gênero”, os diálogos de mortos. Sobre isso, Bakhtin aclara bastante ao dizer que:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da **archaica**. É verdade que nele essa archaica só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a archaica que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma archaica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre **recorda** o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a **unidade** e a **continuidade** desse desenvolvimento.¹⁴⁷

Bakhtin estabelece um paralelo entre o diálogo socrático e o luciânico, que ele chama, de um modo geral, sátira menipéia. Para ele, no diálogo socrático, a idéia se combina organicamente com a imagem do homem, o seu agente. A experimentação dialógica da idéia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa, o que seria a *imagem* embrionária da *idéia*. Nesse caso, as idéias de Sócrates, dos principais sofistas e de outras personalidades históricas não são citadas nem reproduzidas, mas são dadas numa evolução criativa livre no fundo de outras idéias que as tornam dialogadas. Na medida em que se debilitam as bases históricas e memorialísticas do gênero, as idéias alheias se tornam cada vez mais plásticas e nos diálogos começam a encontrar-se idéias e homens que, na realidade histórica, nunca entraram (mas poderiam entrar) em contato dialógico

¹⁴⁶ BARBOSA, Lendo Dostoiévski, p. 187-193.

¹⁴⁷ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 91.

real. Fica-se a um passo do futuro “diálogo dos mortos”, no qual homens e idéias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo.¹⁴⁸

Vou traçar, a partir de agora, um breve apanhado das idéias de Bakhtin a respeito da sátira menipéia, que poderia também ser chamada de “tradição luciânica”, e suas relações com a poética de Dostoiévski, antes de começar minha análise Do conto “Bobok”.

Na menipéia, o peso do elemento cômico é preponderante, podendo provocar um riso aberto ou indireto. A nota que Bakhtin faz a esse respeito é especialmente importante para a ambiência do texto de Dostoiévski:

O fenômeno do riso reduzido tem uma importância bastante grande na literatura universal. O riso reduzido carece de expressão direta, por assim dizer, “não soa”, mas deixa sua marca na estrutura da imagem e da palavra, é percebido nela. Parafrazeando Gógol, podemos falar de um “**riso invisível ao mundo**” (negrito meu). Esse mundo nós encontramos nas obras de Dostoiévski.¹⁴⁹

Não haveria, nesse gênero, limitações histórico-memorialísticas, que não se prendem a quaisquer exigências da verossimilhança mais extrema, havendo sim uma enorme liberdade para a invenção e a fantasia. Seu traço mais importante consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida, a par da aventura, são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas pelo fim puramente filosófico-ideológico de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica. Com este fim, heróis como Menipo, Diógenes etc sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias, como por exemplo *n’As histórias verdadeiras* de Luciano. O conteúdo da menipéia seria constituído pelas aventuras da *idéia* ou da *verdade* no mundo, seja na terra, no inferno ou no Olimpo.

A combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma particularidade do gênero que se mantém na prosa romanesca de Dostoiévski.

¹⁴⁸ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 96.

¹⁴⁹ IDEM, nota 1, p. 98.

Também o universalismo filosófico e o tratamento das “últimas questões”, apresentando o homem e toda a vida humana em sua totalidade. A estrutura da menipéia é triplanar (céu, terra, mundo subterrâneo): desloca-se da terra para o Olimpo e para o inferno, provocando assim os “diálogos no limiar” que, na literatura do período da Reforma, eram chamados de “literatura das portas do céu”. A representação do inferno, onde germinou o gênero específico dos “diálogos dos mortos”, foi amplamente difundida na literatura européia do Renascimento, nos séculos XVII e XVIII.

Na menipéia surge a modalidade do *fantástico experimental*, 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. É o que ocorre em *Icaromenipo*, de Luciano. Essa linha deixou rastros em épocas posteriores, como em Rabelais, Swift, Voltaire, Machado de Assis e outros. Na experimentação moral e psicológica, as fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino, desenvolve-se uma aventura errante em que se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida a qual o faz perder a sua perfeição e a sua univalência, bem como de coincidir consigo mesmo. Estabelece-se uma relação entre pesar, decepção, raiva e riso. Um riso que cultivamos como uma via para o conhecimento. A destruição da integridade e da perfeição é facilitada pela atitude dialógica face a si mesmo. As cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas são freqüentes e penetram as reuniões dos deuses no Olimpo, por exemplo. A “palavra inoportuna” o é por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta.

Os contrastes agudos e os jogos de oxímoros são constantes: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. Assim, formam-se pares contrastantes que jogam com mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações

inesperadas do distante e do separado. Incorporam-se freqüentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos. Os gêneros são intercalados: as novelas, as cartas, os discursos oratórios, os simpósios etc., havendo a fusão dos discursos da prosa e do verso, o que reforça a multiplicidade de estilos e de tons.

Por fim, tem-se uma espécie de gênero “jornalístico” da Antigüidade, que enfoca, em tom mordaz a atualidade ideológica. As sátiras de Luciano são, no conjunto, uma autêntica enciclopédia da sua atualidade: encontram-se impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da época, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos “senhores das idéias” em todos os campos da vida social e ideológica, de alusões a grandes e pequenos acontecimentos, perscrutando as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento nas camadas da sociedade etc.¹⁵⁰

Esse gênero se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição de normas éticas que constituíam o ideal antigo do “agradável” (“beleza-dignidade”), numa época de luta tensa entre escolas e tendências religiosas e filosóficas heterogêneas, quando as discussões em torno das “últimas questões” se converteram em rotina entre todas as camadas da população e em qualquer parte: na praça pública, nas ruas, nos banhos etc. Nessas ocasiões, a figura do filósofo, do sábio (o cínico, o estóico, o epicurista) ou do profeta e do milagreiro tornou-se típica. Era a época de preparação e formação de uma nova religião universal: o cristianismo.

A carnavalização também penetra no profundo núcleo filosófico-dialógico da menipéia, ainda segundo Bakhtin. Esse gênero se caracteriza por um interesse manifesto pelas últimas questões da vida e da morte e por uma extrema universalidade. O pensamento carnavalesco também se faz presente no campo das

¹⁵⁰ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 93-102.

últimas questões, não apresentando, para estas, porém, nítida solução filosófica abstrata ou dogmático-religiosa, mas interpretando-as na forma concreto-sensorial das ações e imagens carnavalescas. A cosmovisão carnavalesca era a correia de transmissão entre a *idéia e a imagem artística da aventura*. Em bases cristãs, os principais gêneros narrativos – o evangelho, os “feitos dos apóstolos”, o apocalipse e a hagiografia dos santos e mártires – estão relacionados com a menipéia. Nesses gêneros, especialmente nos “evangelhos” e “feitos”, elaboram-se as clássicas síncries dialógicas cristãs: do tentado (Cristo, o Justo) com o tentador, do crente com o ateu, do justo com o pecador, do mendigo com o rico, do seguidor de Cristo com o fariseu, do apóstolo cristão com o pagão etc., elaboram-se também as anácrises correspondentes, a provocação pela palavra ou pela situação temática. A carnavalização, entretanto, manifesta-se com muito mais força na literatura cristã apócrifa.

Na Idade Moderna, a introdução da menipéia em outros gêneros carnavalizados é acompanhada de sua contínua evolução em diversas variantes e sob diferentes denominações: o “diálogo luciânico”, as “conversas sobre o reino dos mortos”, a “novela filosófica”, o “conto fantástico” e o “conto filosófico”.¹⁵¹

Há momentos no trabalho de Bakhtin sobre Dostoiévski em que este romancista faz com que seus heróis mais importantes vivam em “diálogos ininterruptos” e por isso sejam todos inconclusibilidade, indecisibilidade, inacabamento. Mas dependeu de Bakhtin uma abordagem realmente em profundidade do embate de idéias na obra do romancista, com o estudo das vozes que a expressam, e do que este embate representa como princípio estruturador, mostrando ser este um escritor que “concentra as ações nos pontos de crises, fraturas e catástrofes”, na formulação de Bakhtin. No jogo dos “argumentos em contrário” fortalece-se a crença no relativismo de qualquer cópia da realidade empírica. O diálogo seria um “campo de problemas” e não apenas uma “reunião de vozes”, ainda segundo Bakhtin.

¹⁵¹ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 115-118.

Na análise de Bakhtin, em “Bobok”, o narrador – um jornalista – encontra-se no *limiar* da loucura. Além disso, ele não é um homem como todos, isto é, é aquele que se desviou da norma geral, do curso normal da vida, como uma variação do “homem do subsolo”. Seu tom é vacilante, ambíguo, às vezes bufo. As frases são truncadas, curtas e categóricas, mas ele se esquiva da última palavra. Assim é a caracterização de seu estilo, feita por um amigo: “Teu estilo se altera, é destrutivo. Tu o golpeias, o trituras – em proposições subordinadas, depois destas subordinadas uma outra subordinada, em seguida um parêntesis, e recomeças a retalhar...” (p. 209).¹⁵²

Como um microcosmo de toda a obra de Dostoiévski, o conto desenvolve os seguintes temas: a idéia de que se não existem Deus nem a imortalidade da alma “tudo é permitido”; o tema da confissão sem arrependimento e da “verdade desavergonhada”; o tema dos últimos lampejos de consciência (relacionado, em outras obras, com os da pena de morte e do suicídio); o tema da consciência, situada à beira da loucura; o tema da absoluta “inconveniência” e da “fealdade” da vida desvinculada das raízes populares e da fé popular.¹⁵³

A menipéia e a tradição luciânica formam o gênero universal das últimas questões. Nelas, a ação não ocorre apenas “aqui” e “agora”, mas em todo o mundo e na eternidade: na terra, no inferno e no céu. No conto em questão, os participantes da ação se encontram no limiar (da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura), e são apresentados como vozes que ecoam, que se manifestam “diante da terra e do céu”. Os “mortos” do conto ainda permanecem num limiar de ex-vida apresentados como grãos estéreis lançados na terra mas incapazes de morrer (ou seja, de livrar-se a si mesmos de suas próprias impurezas, de colocar-se acima de si mesmos) ou de renascer renovados (ou seja, dar fruto).

¹⁵² As referências ao conto são da seguinte edição: *Dostoiévski, contos*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985, p.207-224.

¹⁵³ Cf. Bakhtin, 1981, p. 124.

A cena dostoiévskiana não deixa cadáveres, mas nati-mortos em plena ebulição vital.

Desde o início do relato, encontramos o tom polêmico. Trata-se de um escritor não-reconhecido, que já começa a narração com uma polêmica com Semión Ardaliônovitch, que o acusa de embriaguez. Discute com editores que não publicam suas obras e com o público, é incapaz de entender o humor ‘normal’, sente-se desconfortável com todos os seus contemporâneos. E, o que é mais interessante, polemiza também, mais adiante, com os “mortos contemporâneos”, que ele ouve conversar. Para distrair-se, o narrador vai a um enterro, e o conto se lança no espaço da carnavalização. A impressão que tem dos mortos não é a melhor possível: “Não gosto disso, chega o que se sonha”.¹⁵⁴ Percebe ao seu redor diversas categorias de túmulos, a hierarquia mantém-se no outro reino, pelo menos para os vivos ao enterrarem os mortos.

Desenvolve-se assim um juízo acerca da relatividade e da ambivalência da razão e da loucura, da inteligência e da tolice desde a descrição de um cemitério e de uma cerimônia fúnebre. Todo esse juízo está impregnado de uma *atitude familiar e profana* face ao cemitério, às cerimônias fúnebres, ao clero, aos mortos e ao próprio “mistério da morte”: combinada com o jogo de oxímoros e *mésalliances* carnavalescas, ela é impregnada de descidas e subidas e, ao mesmo tempo, de um naturalismo grosseiro.

Eis alguns exemplos:

Saí para me distrair e fui dar comigo num enterro... Há uns vinte e cinco anos, penso, eu não ia ao cemitério. O lugar não é nada atraente. Para começar, o cheiro. Uns quinze mortos acabavam de ser levados para lá. (Talvez a noção de “atacado”, de muitos mortos, banalize ainda mais a situação. Não se perdeu alguém importante, mas são perdas normais que acontecem a cada dia). Mortalhas de categorias diferentes. Havia mesmo dois catafalcos, o de um general e o de uma dama. Numerosas figuras tristes, desgostos bem simulados, muita alegria franca. Acrescento que não havia lugar para chorar: é preciso levar em conta os pequenos proveitos. Mas o cheiro, o cheiro! Eu não queria ser capelão de um cemitério.

¹⁵⁴ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 220.

Examinei com circunspeção o rosto dos mortos, não confiando de modo nenhum em minha impressionabilidade. Havia expressões de doçura e outras desagradáveis. Os sorrisos, em geral, não são nada belos e mesmo, em alguns, estão longe de o ser. Não gosto disso, chega o que se sonha.¹⁵⁵

Durante a missa, sai da igreja para tomar ar e resolve permanecer no cemitério neste dia cinzento, mas seco. Lançou um olhar sobre as sepulturas e o que viu achou ignóbil.

Água, e que água! Toda verde... e, meu Deus, sim, a todo instante o coveiro remexia, para as esvaziar. Saí, antes de terminada a cerimônia, e perambulei do outro lado da grade. Pertinho há um asilo; um pouco mais longe, um restaurante. Não é mau, esse restaurantezinho: comi ali um pouco e deixei o resto. Não tardou muito a se encher da gente que tinha assistido às exéquias. Notei muita animação e alegria comunicativa. Comi e bebi.¹⁵⁶

Sentado sobre uma sepultura, mergulhou numa “meditação de circunstância”, e na pauta de reflexões, pensou no problema da admiração:

Sem dúvida, admirar-se com tudo é tolo, ao passo que é muito mais elegante não se admirar com coisa alguma, o que se considera como sinal de bom-tom. Mas, em última análise, é pouco provável que seja assim. Acho, quanto a mim, que é muito mais tolo não se admirar com coisa alguma, que admirar-se com tudo. Bem melhor: não se admirar com coisa alguma quase equivale a nada estimar. Um imbecil, de resto, não pode sentir estima.¹⁵⁷

Nesses trechos, percebe-se a combinação ambivalente: morte-riso (a alegria); o banquete (“comi um pouco e deixei o resto”). E essas águas remexidas? Seriam as águas do Letes? O esquecimento revolvido em meio à perturbação do meio.

Segue-se uma divagação breve e vacilante do narrador que, sentado sobre a lápide, reflete acerca do tema do espanto e do respeito, aos quais os contemporâneos renunciaram. Essa consideração é importante para compreender a

¹⁵⁵ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 209-210.

¹⁵⁶ IDEM, p. 210.

concepção do autor. Em seguida vem um detalhe simultaneamente naturalista e simbólico.

Neste ponto perdi o fio das minhas idéias. Não gosto de ler epitáfios: todos se parecem. Sobre uma lápide, não longe de mim, se encontrava um sanduíche meio comido. “É bastante estúpido, disse a mim mesmo, e fora do lugar”. Eu o varri para a terra, pois que não era pão, mas apenas um sanduíche. E depois, afinal, esmigalhar o pão na terra não é pecado, parece, é sobre o assoalho que é pecado. Será bom eu me informar a respeito.¹⁵⁸

O detalhe estritamente naturalista e profano – um resto de sanduíche sobre a lápide – dá motivo para evocar a simbólica carnavalesca: permite-se esfarelar pão sobre a terra – trata-se de sementeira, de fecundação – mas não se permite sobre o chão – seio estéril.

Em seguida, desenvolve o tema fantástico: o narrador ouve a conversa dos mortos que estão debaixo do chão. As suas vidas ainda continuam, por algum tempo, nos túmulos. De repente, começa a ouvir toda a espécie de coisas, inclusive percebe que os mortos jogavam cartas... de memória. A cena ouvida é hilariante:

- Excelência, não há meio de jogar sem garantias. É preciso absolutamente fazer um morto, e deverá certamente haver um carteamamento sem valer.

- Mas onde encontrar o morto aqui?¹⁵⁹

São vários mortos que conversam e que se distribuem entre as classes sociais: um general, um homem do povo, uma dama da sociedade, o conselheiro secreto, o jovem bem nascido, conde Petrovich que na verdade era barão, o funcionário, um engenheiro, uma mocinha de dezesseis anos (uma ‘Menipa’), entre outros. Todos precisam saber que naquele lugar reina uma nova ordem: - “Que nova ordem é essa então?” - “É que nós estamos, por assim dizer, mortos,

¹⁵⁷ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 211.

¹⁵⁸ *IDEM*, p. 211.

¹⁵⁹ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 212.

Excelência”.¹⁶⁰

A uma certa altura, uma ex-dama bela e insuportável, é alertada pelo homem do povo sobre o cheiro horrível que exalava:

Eu não me volto, mãezinha, e meu cheiro não tem nada de especial, atendendo-se que estou ainda bem conservado, enquanto que vós, a bela, estais lindamente estragada. Assim, cheirais insuportavelmente, mesmo considerando o lugar. É por delicadeza que não digo nada...¹⁶¹

“Que mulher suja”, diz dela o general. A decrepitude mortal acompanha a decrepitude humana e moral anterior. No diálogo 18, entre Menipo e Hermes, o primeiro quer saber onde estão os belos e as belas:

Hermes: ... Dê uma olhada naquela direção, à direita, lá onde está o Jacinto, o Narciso, Nireu, Aquiles, Tiro, Helena, Leda, em suma, todas as beldades de antigamente.

Menipo: Só estou vendo ossos e crânios desnudos das carnes, praticamente iguais.

Hermes: Mas esses ossos que você parece desprezar são exatamente o que todos os poetas admiram!¹⁶²

Entre tantos ‘disparates’, o narrador não se contém: “O quê, era a isso que chamavam um morto moderno? Todavia, eu devia escutar e não me apressar demais a tirar conclusões”. No diálogo *Hermes, Caronte e diversos mortos*, o primeiro concede a Menipo o privilégio da *proedria*, reservado às pessoas ilustres nas seções de teatro, nas assembléias e nos jogos, para que ele pudesse aproveitar melhor o espetáculo que era a travessia. Neste conto, o narrador é este Menipo a quem é dado o privilégio de assistir ao verdadeiro espetáculo da vida tornando-se morte. Em toda a narrativa, ele se cerca de outros menipos, como esta ‘menipa’ que o surpreende pelo riso:

confesso que eu mesmo me surpreendi: alguns dentre eles, aliás, estavam já enterrados desde a antevéspera, como por exemplo, uma mocinha de

¹⁶⁰ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 213.

¹⁶¹ IDEM, p. 214.

¹⁶² LUCIANO, *Diálogos de mortos*, Hermes e Caronte, p. 135-137.

dezesseis anos, que não fazia outra coisa senão rir... ou antes, casquinar, com um riso ignóbil e feroz.¹⁶³

O Conde Pedro Petrovich banaliza a importância dos títulos de nobreza e de toda a hierarquia social: “e depois, não sou conde, sou barão, unicamente barão. Somos uns **reles baronetes, descendentes de lacaios**, e depois, **rio-me de tudo isto**. Não passo de um canalha da pseudonobreza, e que se considera como um “amável libertino”. E assim continua sua dessacralização da vida e da morte: “Não creio em nada, e rio-me disso”. Ao que o *Vovô*, o general Pervoyedov, responde: (...) “sou inteiramente da vossa opinião... A vida comporta tantos sofrimentos, tantos dilaceramentos, e tão poucas distrações... eu gostaria de estar por fim tranqüilo e, pelo que vejo, espero tirar daqui tudo.¹⁶⁴ Que estranho investimento este na vida tranqüila e feliz que a morte pode oferecer.

Contrapondo-se a essa idéia de paraíso artificial da morte, aparece a constatação da morte como ‘farsa’:

como é possível falarmos aqui? Por que estamos mortos e todavia falamos: damos a impressão de nos movermos e entretanto não falamos: damos a impressão de nos movermos e entretanto não falamos e não nos movemos absolutamente. Que significa esta farsa?¹⁶⁵

E é o filósofo (que na morte continua sendo o amigo da sabedoria) Platão Nikolaievitch que pode ir aos fatos. É engraçado porque também aqui, no conto, ele fala pela voz de outrem:

Ele explica isso de maneira muito simples, e precisamente pelo fato de que, lá em cima, quando estávamos com vida, cometíamos o erro de considerar a morte aqui embaixo como sendo a morte. O corpo aqui se dispõe, por assim dizer, a viver ainda uma vez, restos de vida se concentram, mas unicamente na consciência. É – não vo-lo saberia explicar – a vida que se prolonga como que por inércia. Tudo está concentrado, de acordo com a opinião do nosso filósofo, na consciência, e persiste ainda dois ou três meses... algumas vezes seis meses... Há um aqui, por exemplo, quase inteiramente decomposto que, uma vez cada

¹⁶³ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 217.

¹⁶⁴ IDEM, p. 218-219.

¹⁶⁵ IDEM, p. 220.

seis semanas, murmura de repente uma palavra, uma palavrinha só, naturalmente sem significação: “bobok, bobok, bobok”. Logo, é porque há nele ainda uma imperceptível centelha de vida...¹⁶⁶

Cria-se com isto uma situação excepcional: *a última vida da consciência* até o sono completo, liberta de todas as condições, situações, obrigações e leis da vida comum é, por assim dizer, uma *vida fora da vida*. Como será aproveitada pelos “mortos contemporâneos”? A anácrise, que provoca a consciência dos mortos, manifesta-se com *liberdade absoluta*, não restrita a nada. E eles se revelam.

Descortina-se o típico inferno carnavalizado das menipéias: uma multidão sortida de mortos, que não conseguem libertar-se imediatamente das suas posições hierárquicas e relações terrenas, conflitos cômicos que surgem nessa base, blasfêmias e escândalos. Do outro lado, as liberdades de tipo carnavalesco, a consciência da total irresponsabilidade, o sincero erotismo sepulcral, o riso nos túmulos. O acentuado tom carnavalesco dessa paradoxal “vida fora da vida” é dado desde o início pelo jogo de cartas no túmulo sobre o qual está sentado o narrador (um jogo no vazio, de memória).

O “rei” desse carnaval dos mortos é um barão decaído: “Somos uns reles baronetes, descendentes de lacaios, e depois, rio-me de tudo isto”¹⁶⁷ (assim como Menipo). Este é o barão Kliniêvitch que, fugindo às interpretações do filósofo, declara:

Basta, e o resto, estou seguro, são asneiras. A coisa certa são os dois ou três meses de vida e no fim das contas: - bobok. Proponho a todos passarmos esses dois meses tão agradavelmente quanto possível, e para isso organizarmo-nos sobre outras bases. Senhoras e senhores! Eu vos proponho não ter mais nenhuma vergonha!¹⁶⁸

Na morte, continuariam as reminiscências... da vida, do eterno, do nada, do que se prolonga como que por inércia. E essa palavrinha sem significação: *bobok*, é

¹⁶⁶ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 220-221.

¹⁶⁷ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 218.

¹⁶⁸ IDEM, p. 221.

repetida ou ecoada na escuta no limiar, nessa centelha de vida que também poderia ser a centelha de morte.

No *Górgias*, Platão, através de Sócrates, tem a seguinte opinião sobre a morte:

A morte vem a ser apenas a separação de duas coisas, alma e corpo; depois de se apartarem um do outro, cada qual mantém o seu próprio estado, não muito inferior ao de quando o homem estava vivo. O corpo conserva sua natureza e, visíveis, todos os bons e maus tratamentos recebidos. (...) Em suma, por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida.¹⁶⁹

Como se estivesse ressoando esse diálogo, o conto *Bobok* continua atuando nesse limiar entre vida e morte, e até os sentidos são mantidos por algum tempo:

Lá em cima o nosso filósofo nada em plena bruma. Precisamente no que concerne ao olfato, ele observou que o **fedor** que se sente aqui é de certa forma espiritual – **um fedor que viria da alma**, para que se tenha, nesses dois ou três meses, tempo de se recompor... e seria em suma a verdadeira graça.¹⁷⁰

É lógico que há um metadiálogo entre o Platão Nikolaievitch e o Platão grego, e que esse diálogo ainda se amplia na proposta irônica do barão: “Proponho a todos passarmos esses dois meses tão agradavelmente quanto possível, e para isso organizarmo-nos sobre outras bases. Senhoras e senhores! Eu vos proponho não ter mais nenhuma vergonha!”¹⁷¹ Nesse desejo de não ter pudor, a vida na morte funda-se sobre princípios novos e (desta vez) racionais, segundo lemos no decorrer do conto. Para melhor celebrar essa vida na morte, chegará ainda um folhetinista:

Mas, enquanto esperamos, prossegue o conde, peço que ninguém minta. É tudo que exijo, e é o essencial. Sobre a terra é impossível viver sem mentir, porque vida e mentira são

¹⁶⁹ PLATÃO, *Górgias*, p. 192.

¹⁷⁰ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 221.

¹⁷¹ IDEM, p. 221.

sinônimos: mas aqui não mentiremos, a fim de rirmos um bocado. (...) Dispamo-nos e fiquemos nus!¹⁷²

Ainda não estamos no melhor dos mundos de Cândido, mas, como diz o general, que “aqui” não passa de um cadáver em putrefação: “Pouco importa, constituí a parte de um todo”.¹⁷³ E o barulho torna-se ensurdecador, mas nem isso impediu que o descuidado espirro do narrador fosse ouvido pelos mortos, e o efeito foi surpreendente:

Tudo se tornou calmo como num cemitério, e se desvaneceu. Fez-se um silêncio verdadeiramente sepulcral. Não penso que fosse constrangimento pela minha presença: eles tinham resolvido não ter mais vergonha de nada! Não se pode igualmente supor que tenham tido medo que eu os denunciasses à polícia; que teria vindo fazer aqui a polícia? De tudo isso concluí, involuntariamente, que deviam ter algum segredo desconhecido dos mortais, e que evitam divulgar. “Então, meus amigos, disse comigo, voltarei ainda, para vos fazer uma visita”; e com estas palavras, deixei o cemitério.

E, de repente, “fez-se um silêncio verdadeiramente sepulcral”¹⁷⁴. E a apreciação conclusiva do narrador é interessante pelo tom: “Não, não o posso admitir, não, em verdade, não! Bobok não me perturba (eis aí, então, aonde queria chegar esse bobok).¹⁷⁵

E o que pensar então? Será que para onde todos vamos será como o lugar onde todos estamos? Na grotesca jornada de um morto pelo mundo dos vivos, uma cômica inversão da viagem do vivo pelo mundo dos mortos, tal como ilustrada no mito de Orfeu, tanto quanto no do narrador da *Divina Comédia*.

A depravação em semelhante lugar, a depravação das supremas esperanças, a depravação dos cadáveres decompostos e putrefatos – e que não poupa sequer os últimos momentos de consciência! Foram-lhes

¹⁷² DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 222.

¹⁷³ IDEM, p. 223.

¹⁷⁴ IDEM, p. 223.

¹⁷⁵ IDEM, p. 224.

concedidos, esses momentos supremos e... Mas acima de tudo, num lugar como esse. Não, não posso admitir. (p. 224)

Aqui irrompem no discurso do narrador palavras e entonações quase genuínas de outra voz inteiramente diferente, que irrompem mas no mesmo instante interrompem-se na expressão reticente “e...”. E para nós, leitores viventes? Será que encontramos, enfim, alguma coisa de consolador? Sim, o conto tem um final folhetinesco: “Levarei meu artigo ao *Cidadão*. Também publicaram lá o retrato de um redator. É possível que mo imprimam”.¹⁷⁶ Este o nosso consolo, a vida como narrativa, a morte como narrativa.

Vimos então que neste mundo no limiar de uma lápide e o abaixo da terra, temos personagens que se digladiam, discursam, gritam, agonizam, defendem idéias com a mesma intensidade com que vivem paixões carnavais; vão do reles ao sublime num piscar de olhos. Um simples cubículo, ou a parte do cemitério onde se encontra o narrador, é capaz de comportar nobres, burgueses, funcionários públicos, estudantes e vagabundos que debatem acaloradamente entre si – todos envolvidos em questões metafísicas que pairam acima das determinações materiais e das segregações entre o público e o privado. Tudo isto, o embate entre vida e morte, vai diminuindo, diminuindo, até que os sons produzidos não passem mais de uma onomatopéia sem sentido: *bobok, bobok, bobok*.

Nessa obra de Dostoiévski os *diálogos dos mortos* continuam a viver sua plena vida de gênero, pois o viver do gênero consiste em renascer e renovar-se permanentemente em obras originais, que sempre parodia a si mesmo, dando-lhe essa vitalidade.

O conto *Bobok* pode servir de base para mostrar o quanto a essência do gênero da menipéia corresponde às aspirações criativas de Dostoiévski. Entre os mortos ocupa posição especial o “homem simples” (o vendeiro). Ele é o único que manteve ligação com o povo e sua fé, por isto comporta-se com decência no túmulo, aceita a morte como um mistério, o que ocorre ao redor (entre mortos depravados) interpreta como “peregrinação da alma por entre tormentos”, aguarda

ansiosamente sua “missa de trinta dias”: “Oh! Oh! Oh! Oh! Que se acabe logo com esta quarentena: ouvirei acima de mim vozes chorosas, o soluço da minha viúva e as doces lágrimas de meus filhos”¹⁷⁷. A boa aparência e o estilo reverente do discurso desse homem simples, contrapõe-se à inconveniência e ao cinismo familiar de todos os outros (vivos e mortos), embora, nas condições da menipéia, a “boa aparência” do homem simples seja apresentada com um leve matiz de comicidade e de uma certa inconveniência.

Neste conto rompem-se as “cordas podres” da mentira oficial e individual e revelam-se as almas humanas, horríveis como no inferno ou, ao contrário, radiantes e puras. Por um instante as pessoas se vêem fora das condições habituais de vida, como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela um outro sentido – mais autêntico – delas mesmas e das relações entre elas.

Bobok, uma onomatopéia que visa reproduzir o ruído que faz uma bolha de ar quando eclode na superfície da água parada, como quando um dos mortos “murmura de repente uma palavra, uma palavrinha só, naturalmente sem significação: “bobok, bobok, bobok””, é essa a palavra, nenhum sentido, apenas barulho.

De qualquer modo, mesmo não sabendo explicar o por quê desse nome ‘bobok’, o narrador/ouvinte dos mortos desse conto provoca essa interrogação em seu amigo: “acontecerá algum dia (de ele) não estar embriagado?”¹⁷⁸. E, desde o início, associa-se o literato à loucura, ao que ele retruca mentalmente: “Todavia, se é fácil entre nós fazer perder a razão, não há nenhum exemplo de que a tenham inculcado”¹⁷⁹. Pode-se associar também o narrador e todo o conto, a uma estirpe filosófico-existencial – ao cinismo e a Diógenes, Crates, Menipo, parentes próximos: “O mais inteligente dos homens é, na minha opinião, aquele que se trata de imbecil ao menos uma vez por mês, e já ninguém hoje é capaz disso” (...)

¹⁷⁶ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 224

¹⁷⁷ IDEM, p. 224.

¹⁷⁸ IDEM, p. 207.

¹⁷⁹ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 208.

“Foram tão bem embaralhadas as cartas que o homem inteligente não se distingue mais do imbecil”¹⁸⁰.

A conclusão de Caronte, em *Caronte ou os contempladores*, de que todos os homens parecem “borbolhas” (inflam e explodem), é aproveitada em Dostoiévski, que trabalha este tema luciânico de forma ao mesmo tempo direta e enriquecida, também inflada como uma borbolha, que dá à gênese do conto e à forma como ele reaproveita a tradição, um sabor e um vigor excitantes, exuberantes de dialogismo e polilingüismo, não só entre as personagens, mas entre obras e personagens de autores e tempos diversos. Caronte diz que os homens são como bolhas que inflam e estouram, e em *Bobok*, os homens se reduzem a um som, um barulhinho, ou seja, um estouro de bolha que inflou-se tanto que agora fica reduzida a sua linguagem, linguagem onomatopaica que nem de longe lembra a nobre e eloqüente linguagem dos homens vivos e “poderosos”. “Bobok não me perturba...”.

¹⁸⁰ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 208-209.

CAPÍTULO V – *Memórias póstumas de Brás Cubas*

*Ah, Ferdinand, só mesmo o Homem pode se divertir
com a própria morte enquanto caminha para ela.*

(Morte a crédito, Céline)

Antônio Candido, ao falar sobre a postura crítica de Plínio Barreto face a Machado de Assis, assinala a atitude de “decoro”. Um decoro que não é pudor nem senso de medida, respeito de si mesmo nem consciência artesanal, porque é tudo isso. O crítico tem noção da imensa complexidade dessa obra, no caso, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e, longe de resumi-la numa fórmula, procura apresentá-la em toda a variedade.¹⁸¹ Respeitando essa complexidade, o que pretendo discutir em *Brás Cubas* é o reaproveitamento que faz Machado de Assis, com essas memórias *póstumas*, da tradição luciânica. Como tudo que é vida fermenta na terra da morte, no além, no mais além da morte, permanece o “mote” na malemolência da escrita ficcional e da minha escrita, vontade férrea de mostrar um achado novo imantado do *locus/lógos amenus* de Luciano.

Da ilustração européia Machado extraiu menos a crença no progresso da razão do que a suspeita, bem voltairiana (um bastardo luciânico), de que os homens de todas as épocas foram vítimas complacentes de suas ilusões e de toda sorte de paixões cristalizadas em um conceito que é, ao mesmo tempo, natural e social: o *interesse*.

Entre diálogos de e entre mortos, histórias verdadeiramente verdadeiras, barretinas e emplastos, proponho o diálogo de Luciano e Machado, dois mestres do humor e da carnificina das palavras em correspondência com a decrepitude humana e seus valores. Para Oscar Wilde, numa passagem de *De profundis*, “a vida no cárcere deixa-nos ver os homens e as coisas como eles realmente são. É por isso que ela endurece o coração. Quem está lá fora é que vive enganado pelas ilusões duma vida em constante movimento. Agita-se com a vida e contribui para a sua irrealidade. Nós, que nos conservamos imóveis, é que vemos e conhecemos”. O autor-defunto Brás Cubas amplia essa liberdade e desprendimento da opinião falando do seu berço/campa, e assim transforma a vida/morte em uma perpétua digressão.

¹⁸¹ CANDIDO, *Textos de intervenção*, p. 49.

Sendo um narrador morto, torna-se livre dos entusiasmos e desilusões dos vivos, realizando, a exemplo de Menipo, uma viagem pelo mundo e pelos séculos afora. Essa autoria póstuma permite a larga destilação do ceticismo na narrativa e na avaliação da vida de Brás Cubas. Permite a indiferença – privilégio dos mortos – em relação à opinião. Defunto, não lhe importa a “estima dos graves” ou o “amor dos frívolos”. Essas “duas colunas máximas da opinião” não podem atingir o autor-defunto. Situado fora do jogo social, o narrador pode gozar do bem mais inacessível aos vivos: a indiferença à opinião. Pode também dispensar a série de estratagemas que os vivos usam para conciliar seus desejos e ambições com as leis da convivência social e os preceitos morais. O lugar do morto é, nesse aspecto, o lugar privilegiado para desvendar o verdadeiro sentido dos atos humanos.

Verdadeiro sentido... qual seria esse sentido? Normalmente, o sentido de alguma coisa nos vem quando nos debruçamos sobre ela, a fim de fazer um “balanço”, uma consideração acerca dos “custos e benefícios” que acarreta. Assim, no capítulo “O delírio”, o narrador faz o balanço de sua vida contando seu delírio de moribundo. Fazemos então, narrador e leitores, uma viagem por temas filosóficos como a origem, a felicidade, a verdade e o erro, as idéias, a arte, a ciência, a civilização, o progresso. “O delírio” funciona como uma espécie de julgamento dos valores da nossa boa e velha cultura.

*Era o meu delírio que começava*¹⁸². Todo o mundo conhece o delírio de Brás Cubas: num deserto, o delirante encontra-se em face de um “vulto imenso, figura de mulher”, de impassibilidade egoísta, de eterna surdez; reconhece-a como a Natureza, sua mãe e inimiga; ela lhe explica a lei cruel que rege o Universo (“A onça mata o novilho porque o raciocínio é que ela deve viver”); mas, afinal, o pesadelo cede, e o monstro que trouxe Brás Cubas para aquele deserto transforma-se, sempre diminuindo, na figura familiar do seu gato.

Num outro documento literário, muito distante de nosso tempo, leio o sonho de um sujeito no momento de escolher sua profissão que, por naturalidade

¹⁸² MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 520.

familiar, seria a de escultor. O autor aproveita essa circunstância de sua vida real para defrontar-se “oniricamente”, com a filosofia, a retórica e a escultura. Machado de Assis teria conhecido esse texto de Luciano? Em todo caso, o autor do delírio de Brás Cubas teria reconhecido em Luciano um pensador poético e mordaz, daí eu poder reconhecer que esse delírio tem a mesma “lucidez” dos diálogos e outras peças de Luciano. Comparem-se estes dois comentários, o primeiro de Brás Cubas, o segundo de Luciano:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faç-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.¹⁸³

Bem, o que está sendo exposto até agora são episódios graciosos e infantis. O que virá como a continuação, senhores, não é nada que deva ser depreciado; escutem-no, pois requer ouvintes que verdadeiramente estejam desejosos de ouvir coisas. Para dizê-lo como Homero, um sonho divino chegou-me em sono ao largo de uma noite imortal.¹⁸⁴

Depois de tomar a figura de um barbeiro chinês, Brás Cubas sente-se transformado na *Suma Teológica* de São Tomás, volume caprichosamente impresso que lhe dá a sensação da mais completa imobilidade: a união de aristotelismo e platonismo e, ao mesmo tempo, a separação rígida entre filosofia e fé, desenvolvidas através de um esquema de raciocínio que não permite desvios, resulta numa manifestação física que provocou em Virgília o vislumbre da imagem de um defunto.

Restituído à forma humana, ele é arrebatado por um hipopótamo numa carreira vertiginosa, a qual o levava a uma “viagem” que lhe parecia “sem destino”. Conduzido por esse hipopótamo, o narrador viaja até a origem dos tempos e percorre os séculos, a história das civilizações. Nessa viagem assiste à

¹⁸³ ASSIS, *MPBC*, p. 520.

demolição de todos os nossos mitos culturais. A origem, tão perseguida pela filosofia quanto pela desenfreada cavalgada do herói, vale tanto quanto o fim, isto é, não tem nenhum sentido. O que lhe fica da visão é que a Natureza é mãe e inimiga: a vida é devorar e ser devorado, um espetáculo sangrento de luta. Alguns mitos são necessários para que os homens permaneçam na luta: a felicidade, a esperança e para Luciano, esperança e medo são os dois grandes tiranos da humanidade. No entanto, porque são ilusórios, esses valores acabam sendo ainda mais maléficos: a esperança é o “maior dos males”; a felicidade, ou nunca se alcança, logo é uma ilusão, ou, quando se julga tê-la alcançado, revela-se uma ilusão. São figuras da imaginação que o homem inventa para suportar a crueldade da vida, cuja única verdade é a lei implacável da natureza.

A esperança, quimera eterna que nos move e nos martiriza, é o tema do conto *Viver!*, de Machado de Assis, em que presenciamos um diálogo entre Ahasverus – o homem mais velho do mundo, que empurrou Jesus Cristo quando Ele parou para descansar, para que chegasse logo à colina onde seria crucificado -, e Prometeu – o que roubou para os homens o fogo. Ambos tratam de seus castigos e Ahasverus implorava o fim de seu tormento, o fim de sua interminável vida. Mas quando Prometeu lhe garante que ele seria o rei dos reis, o grande Homem, ele, mesmo depois de já ter visto todas as coisas do mundo, boas e ruins, até o fastio, demonstrou toda a sua ânsia delirante de mais e mais dias, pois ainda sonhava com a vida e com a esperança incutida por Prometeu de que ele seria o rei eleito de uma nova era, e assim responde a Prometeu: “põe a mão sobre a minha cabeça, olha bem para mim; incute-me a tua realidade e a tua predição; deixa-me sentir um pouco da vida nova e plena... Rei disseste?” E, nesse desenlace, passam duas águias que comentam: - “Ai, ai, ai deste último homem, está morrendo e ainda sonha com a vida. A outra: Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito”.¹⁸⁵ Como no *Prometeu acorrentado* de Ésquilo,¹⁸⁴ o

¹⁸⁴ Luciano. *Obras II. El sueño de Luciano*, p.155 .

¹⁸⁵ Machado de Assis, *Viver*. In: *Obra completa*, vol. II, p. 563-569.

principal dom do Titã para os homens parece ser mesmo “esperanças vãs”, as quais os fazem prosseguir vivendo, tirando-lhes o peso da consciência da morte.

Voltando à viagem de Brás Cubas no dorso de seu hipopótamo, eles partiram até a “origem dos séculos”. Essa parte assemelha-se muito à viagem de Luciano nas *Histórias verdadeiras*, com suas miríades e imensidões: “O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro: dissera-se que a vida das cousas ficara estúpida diante do homem”¹⁸⁶. Então ele se encontra com um vulto imenso:

Caiu do ar? Destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.¹⁸⁷

No “sonho” de Luciano aparecem duas mulheres:

Duas mulheres, puxando-me pelas mãos, intentavam arrastar-me cada uma para o seu lado com força e violência; por pouco não me despedaçaram em sua rivalidade. Tão logo me dominava uma, a ponto de tomar-me, a outra punha-se a capturar-me para o seu lado. Lançavam gritos entre si; uma que, como eu lhe pertencesse, queria ter-me dominado para sempre; e a outra que, de modo algum me passaria a outras mãos. Uma delas era empreendedora, varonil e, comigo pelas mãos cheias de calos e o vestido cerzido, toda coberta de gesso, como meu tio quando esculpia as pedras. A outra tinha um aspecto muito melhor, seu porte era decoroso, e seu vestido bem assentado.¹⁸⁸

Em Machado de Assis, uma só mulher é duas coisas ao mesmo tempo:

- Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga. (...)
- Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.
- Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.

¹⁸⁶ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 521.

¹⁸⁷ IDEM, p. 522.

¹⁸⁸ LUCIANO, *O Sonho*, p. 154.

-Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver.¹⁸⁹

A outra mulher que aparece no “Sonho” de Luciano é a Educação (a filosofia, ou a retórica) que promete todas as ‘benesses’ possíveis e imagináveis:

Eu sou, meu filho, a Educação, com quem você já conviveu e a quem conhece muito bem, ainda ninguém teve comigo uma experiência total. Esta outra mulher já te explicou quais são as vantagens que terá ao se tornar um escultor. Não será mais que um simples trabalhador, que se esforçará com seu corpo e depositará nele toda sua esperança de vida; será um ilustre desconhecido; ganhará um pequeno e indigno salário, terá uma reputação muito humilde, sem possibilidades de crescer, sem que seja louvado e apreciado por seus amigos, sem que te temam os inimigos, sem que te respeitem os concidadãos; será pura e simplesmente isso, um artesão, um a mais em meio ao povo, sempre submisso aos superiores, sempre cortejando a quem pode discursar, levando uma vida livre, sendo simplesmente uma espécie de objeto do poder. E nunca chegará a ser um Fídias ou um Policeto e se realizar algumas obras maravilhosas, todos celebrariam sua arte, mas ninguém que tenha uma visão de pelo menos dois dedos de frente, pediria aos deuses para ser como você; seja o que for, será considerado um obreiro, um artesão que ganha a vida com as mãos. Se me ouvir, em primeiro lugar lhe ensinarei muitas obras dos grandes homens antigos, contarei suas maravilhosas ações e suas palavras, terá contacto, por assim dizer, com toda classe de saberes; e seu espírito, precisamente o que é mais importante em você, será rodeado com os mais numerosos e mais excelentes adornos: com sensatez, justiça, piedade, bondade, moderação, inteligência, constância, amor pelo belo e paixão pelo mais sublime; tudo isso é o mais puro e autêntico ornato da alma.¹⁹⁰

Então ela lhe oferece o seu ‘emplasto’, seu gosto de nomeada:

O mesmíssimo Sócrates também foi educado pela Escultura, mas, quando teve conhecimento do melhor, escapou-se dela e veio até mim; você já está ouvindo os cantos que todos entoam. Deixando-se marchar ao largo de homens desta categoria, deixando por um lado suas ações brilhantes e suas palavras respeitáveis, seu porte digno, a honra, a fama, o elogio, a distinção, o poder e o mando, o ser afamado pela eloquência e felicitado pela inteligência, vestirá uma túnica rasgada, recobrará um

¹⁸⁹ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 521.

¹⁹⁰ LUCIANO, *O sonho*, p. 156.

aspecto próprio de escultor e com plaquetas, cinzéis, martelos e esquadros nas mãos terá sempre a cabeça agachada, voltada ao trabalho; será um homem que anda pelo chão, que busca o chão, abaixo em todos os sentidos, que nunca levanta a cabeça, que nunca abriga pensamentos próprios de um homem nem de um homem livre.¹⁹¹

Vejamos o que a Natureza ou Pandora mostra a Brás Cubas:

... A visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma. Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.

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

- Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade, que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma cousa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? A Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?

- Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

- Sim; o teu olhar fascina-me.

- Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.¹⁹²

No *Sonho*, quando se decide pela Educação, Luciano assim se dirige ao leitor: “Não seja incrédulo, porque se passou essa coisa tão estranha; os sonhos são capazes de sucessos incríveis”.¹⁹³

Ao saber-se escolhida, a Educação convida o sonhador a subir em seu carro de cavalos alados, como Brás Cubas em seu hipopótamo:

Uma vez que montei, ela conduzia e levava as rédeas, e eu, enquanto ia me elevando às alturas, ia observando, desde o Leste até o

¹⁹¹ LUCIANO, *O sonho*, p. 157.

¹⁹² MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 522.

¹⁹³ LUCIANO, *O sonho*, p.158.

Oeste, cidades, nações e povos, como Triptólemo, epalhando sobre a face da terra uma certa semente. Eu não me lembro do que ia semeando; excepto unicamente que os homens, ao me olharem lá de baixo, me ovacionavam e que aqueles por quem ia passando acompanhavam meu vulto com um silêncio religioso.

E enquanto mostrava-me tudo isso e mostrava-me a mim, por minha parte, àqueles homens que me ovacionavam, levou-me ao ponto de partida, mas então já não vestia o mesmo vestido que eu usava ao começar o vôo; parecia-me que voltava vestido de rica púrpura. E surpreendo meu pai que estava ali de pé, esperando, fez sinal para que eu voltasse e mencionou as deliberações, em muitas acepções que as pessoas haviam feito a meu respeito.¹⁹⁴

Desde tão longe, percebe-se que o verdadeiro sonho da cultura européia é o surgimento das coisas para além do trabalho – pela eficácia imediata e não cansativa da natureza, e desde sempre, também, há uma crítica a esse tipo de comportamento, sugerida em tantas personagens que nada fazem, que vivem de heranças, tanto entre os gregos como entre nós. Todos os conceitos-chave de nossa tradição cultural atestam isso: a inspiração, a auto-realização – todos eles tentam fazer da criação algo para além do esforço, de modo que o cheiro de suor do trabalho não seja sentido no produto final. Para esse tipo de artista, a maior ofensa consiste na afirmação de que o seu labor é pesado e que sua criação deixa transparecer o grande volume de trabalho nela investido. É como se o trabalho sempre fosse absolutamente submisso ao arbítrio “natural” do senhor e, por isso, experimentado como pura opressão.

No seu desejo desesperado de vida, ainda mais de uma vida tão leve e frívola, Brás Cubas tenta negociar com a Natureza:

- Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?

- Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da

¹⁹⁴ LUCIANO, *O Sonho*, p. 158-159.

onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro, tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha.¹⁹⁵

E assim se dá a viagem de Brás Cubas:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, - flagelos e delícias, - desde essa cousa 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. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordía a víscera, ora mordía o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas; 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 fraida, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.¹⁹⁶

Criar uma obra que *concorra* com o mundo, que não seja seu reflexo mas o duplo. O sonho do desmedido conduz facilmente à ilusão absoluta. Atribuir-se a tarefa impossível de realizar e até de definir, desejar o vigor quando se está corroído pela mais sutil das anemias, há em tudo isso uma ponta de *mise en scène*, um desejo de iludir, de viver intelectualmente acima de suas posses, uma vontade

¹⁹⁵ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 522.

¹⁹⁶ IDEM, p. 523.

de lenda e de fracasso, sendo o fracassado, em certo nível, incomparavelmente mais cativante do que aquele que teve êxito.

Cada vez mais nos interessamos não pelo que um autor disse mas por aquilo que teria querido dizer, não por seus atos mas por seus projetos, menos por sua obra real do que por sua obra sonhada. O melhor que nos resta é o riso, às vezes amarelo, do moribundo autor, já autor-defunto: “Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, - de um riso descompassado e idiota”¹⁹⁷.

Invertendo-se o ‘decifra-me ou te devoro’ ele pede:

Vamos lá Pandora, abre o ventre, e digere-me; a cousa é divertida mas digere-me.

A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar (...). Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés; então disse comigo: - “Bem, os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a decifração da eternidade.” E fixei os olhos e continuei a ver as idades, que vinham chegando e passando, já então tranqüilo e resoluto, não sei até se alegre. Talvez alegre. 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; (...) Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, - o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, - menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o

¹⁹⁷ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 523.

meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel.¹⁹⁸

Nesta viagem aos séculos gira o pensamento de Brás Cubas, homem ansioso por ver, viver e degustar a vida até a exaustão (se bem que numa viagem ao redor de seu quarto), o qual acaba encontrando no fim o amargo gosto do nada. Parece que tudo não passa de uma ilusão dos sentidos, o que leva à conclusão de que a vida é que é a grande ilusão, ou que também a vida é uma grande ilusão.

A decisão *post mortem* apóia-se numa certa aprendizagem da morte, como um processo de desfiguração incessante e sem regresso viável para o indivíduo que se chamou Brás Cubas. Numa primeira possibilidade, a morte é um berço, o recomeço, o lançar-se por um novo caminho, caminho para o nome próprio e, em nome da sobrevivência desse nome, as *Memórias Póstumas* são uma narrativa autobiográfica que não pode nem quer evitar o efeito de romance. A segunda é a afirmação radical da “eternidade do nada”, que torna irrisórias todas as esperanças de recomeço ou de sobrevivência: as memórias são, a rigor, uma ficção que se apresenta na forma autobiográfica para assumir um estatuto de exemplaridade. A primeira dá-nos um Brás Cubas cínico, a segunda um pessimista.

Todo o texto é, assim, percorrido por uma imensa gargalhada de morto. José Guilherme Merquior foi quem melhor articulou a leitura clássica do delírio com o percurso de Brás Cubas, por um lado, e a destinação do romance, por outro. Depois de explicitar a conclusão que o autoriza a fazer do delírio a “chave da filosofia” do romance – “a Natureza, ‘mãe inimiga’, é um flagelo; a História, uma catástrofe” – Merquior escreve:

Entre a biografia do herói e essa melodia tragicômica, Machado tece um contraponto sutil. Brás Cubas é um fátuo, um prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao poder e à glória. Sua história evolui num palco onde reina a decomposição dos seres e das experiências: a beleza de Marcela, o seu amor por Virgília, a sua ternura pela irmã, tudo se esvai, tudo apodrece. Não é à toa que o narrador avisa que o livro ‘cheira a sepulcro’. A destruição, a crueldade é a norma da

¹⁹⁸ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 523-524.

vida.¹⁹⁹

Desvanece-se a importância da “oportunidade dos sujeitos”, desaparece o fortuito, o ocasional, o aleatório, para surgir o fundamento último da vida de Brás Cubas – Pandora, personificação mítica da natureza. Nestes termos, o delírio é a “tese” de que o resto do livro seria a respectiva ilustração: o “contraponto sutil” resulta numa crítica moral e Machado num “mestre do desmascaramento”, na linha dos moralistas franceses, de que seria discípulo.

“A vida do rico *fainéant* Brás Cubas, seus amores, tédios e ambições, é somente o ponto de partida de uma crítica moral que se exprime, de maneira entranhadamente artística, pela imaginação ficcional e pela reflexão concretamente motivada, e não pelo conceito abstrato ou pela máxima isolada”.²⁰⁰ É que Pandora não lhe deixa escolha, porque a sua inimizade se afirma pela vida e pelo desejo de viver. Por isso Pandora pode ser a verdadeira origem: dela parte o flagelo, mas o flagelo apresenta-se no desejo de se lhe escapar, na força que resiste à destruição e à crueldade; é origem da esperança, que traz a “consolação dos homens”, mas a consolação é um logro, porque relança nos homens o desejo de viver apenas para intensificar a marcha da destruição em direção ao nada: logro da resistência em que não se triunfa, mas a que não se escapa. Então, a “norma da vida” não é apenas a destruição e a crueldade, mas esse logro original que se fortalece assimilando tudo o que resiste ao flagelo e fazendo dessa assimilação o ponto de partida para nova resistência, que por sua vez será assimilada, e por aí afora, até a morte: porque, por maior que seja, o logro não está ao alcance da sagacidade dos homens; apenas se revela quando Pandora o revela, quando já não precisa deste ou daquele joguete a quem deu o flagelo da vida – na aproximação da “voluptuosidade do nada”.

Os dois episódios, o emplasto e o delírio, têm um ponto em comum: são momentos de confronto de Brás Cubas com a significação da morte; no emplasto,

¹⁹⁹ MERQUIOR, *Colóquio Letras*, p.15.

²⁰⁰ Idem, *Ibidem*, p. 17.

é a morte imposta pelo acontecimento singular que a provoca, enquanto, no delírio, é a revelação do logro original. O tom do delírio é vertiginosamente irônico. É necessário sublinhar que a ironia produz um efeito importante, porque, em qualquer dos casos, desqualifica o que se conta em proveito do ato de contar: servindo de pasto à curiosidade do leitor ou à “contemplação destes fenômenos mentais”, a narração dá a ver o próprio Brás Cubas vendo antes de dar a ver o que viu.

Ao fim do delírio, Brás Cubas rende-se. A “concepção de alienado” é removida, mas a partilha entre razão e loucura persiste, e nem sequer se neutraliza: a loucura era uma ilusão de ausência de razão. A razão está presente, e sem essa presença Brás Cubas não poderia avaliar a revelação do espetáculo, que não tem a natureza de um argumento – está para além da linguagem, inacessível à ciência e à imaginação –, mas tem a força e produz o efeito do argumento imbatível: triunfa irreversivelmente sobre a resistência, elimina qualquer possibilidade de resposta.

A Pandora do delírio é a versão pessimista do Humanitas otimista de Quincas Borba: um e outro são a origem de tudo, o fundamento da vida e do sentido da história, e, por isso, um e outro são crises de razão, ou seja, momentos espetaculares de sandice de que a razão se ri. Então, em que se fundamenta a autoridade concedida ao delírio mas recusada ao humanitismo, quando se trata de decidir sobre a destinação do romance como transmissão de uma filosofia de Machado de Assis? No fato de Brás Cubas estar morto? Mas justamente a condição de defunto reforça a desqualificação dessa leitura imediata: é que, depois de morto, Brás Cubas não tem nada a opor ao delírio, nem nada que o reforce, nem nada que o infirme, porque, muito simplesmente, depois de morto, ele descobre a eternidade do nada: não há revelação possível porque não há nada a revelar. E será preciso sublinhar que, num discurso escrito por um morto, as únicas imagens totalizantes sobre o sentido da vida e da história, definindo uma origem primordial e única, têm sua origem na vida de Brás Cubas e são frutos da sandice e do delírio: a morte não traz possibilidades privilegiadas de resolver o

mistério da vida e da morte, porque ela é “o outro lado do mistério” e apenas ensina a sandice inerente a todas as tentativas de determinar uma origem que garanta um sentido para a vida, para o mundo e para a história.

Ao narrar o delírio, Brás Cubas coloca-se no exterior da contenda entre Pandora e Humanitas: ri-se dela, e a sua gargalhada é a oposição entre ambos, uma longa gargalhada, já que Pandora aparece perto do começo, e Humanitas perto do fim. Será nessa gargalhada que, finalmente, se deixará captar a posição de Brás, o centro, a origem ou a raiz de todo o discurso.

Na ambivalência da gargalhada, um valor negativo eclode na falta de medida comum para avaliar as experiências humanas e lança-se contra todas as tentativas de definir um sentido único e garantido para o mundo. O mundo de Brás Cubas é um mundo sem Deus – e num mundo sem Deus é indiferente que a origem se chame Pandora ou Humanitas, porque ambos são simulacros de origens para garantir um sentido na ausência radical de sentido. Se não há medida comum, revelação possível, Brás Cubas não pode ser exemplo de coisa nenhuma, mas, por outro lado, justamente porque fala na posição de morto, nada impede que ele se torne, afinal, exemplo da impossibilidade de qualquer percurso biográfico ser mais que exemplo de si próprio.

Talvez a lição de Brás Cubas, ou o seu legado, ou o seu exemplo, consista apenas nisto: a imortalidade conquista-se com a morte. Assim, a indecisão não bloqueia a leitura: é antes o que a faz prosseguir.

V.1 - O Autor defunto

Para Gracian, no *Criticón*, viver não é nada além de estar em vias de morrer a cada dia. Se a vida é uma morte continuada, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, temos a morte como uma vida continuada tentando se livrar do tédio da eternidade: “obra de finado escrita com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”²⁰¹. Na hesitação entre começar as memórias pelo princípio ou pelo fim – o nascimento ou a morte – o autor decide começá-las pela morte: “é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor”²⁰². Aqui, a mudança e a ordem dos termos altera o sentido e o resultado: não se trata de autor que já morreu, mas de um morto que se torna autor. É um estrangeiro para quem a campa foi outro berço.

Ao ler o prólogo, encontramos dois elementos essenciais: a expressão “memórias póstumas” – que nos indica que o romance que vamos ler se inclui no gênero memorialístico, ficando por determinar o valor com que ali aparece o adjetivo “póstumo” –, e um genitivo que relaciona outro nome próprio, Brás Cubas, com essas “memórias póstumas”. Uma relação desse tipo pode ser entendida em duas acepções: Brás Cubas é *sujeito* das memórias póstumas, ou Brás Cubas é *objeto* delas. Em princípio, não existe incompatibilidade entre ambas, mas são rigorosamente distintas, porquanto uma apresenta uma obra em que alguém que se chamou Brás Cubas recorda alguma coisa, e a outra uma obra que recorda alguém que se chamou Brás Cubas.

Logo após o título, vamos encontrar uma dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas MEMÓRIAS PÓSTUMAS”.

No mínimo, apercebemo-nos de que o autor das memórias está morto. É Brás Cubas quem apresenta o livro dizendo: “trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas...” Dir-se-ia, então, que os problemas suscitados

²⁰¹ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 513.

²⁰² IDEM, p. 513.

pela leitura do título se esclarecem, e, na verdade, sabemos agora que as “memórias póstumas” pertencem a Brás Cubas, que se chamam “póstumas” porque ele as escreveu depois de ter morrido, mas nada nos diz, antes do primeiro capítulo, que o próprio Brás Cubas se vai constituir objeto da narrativa memorialística. Aliás, o prólogo ao leitor esclarece muito pouco ou mesmo nada os problemas suscitados pela leitura do título: uma “obra de finado”, escrita “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, ou “a forma livre de um Sterne”, ou ainda a sugestão de que os mais graves encontrarão no livro “umas aparências de puro romance”, são expressões que pouco ou nada adiantam sobre as possibilidades anunciadas pelo título. Por isso, antes da decisão que o título nos impôs, a informação essencial é outra: sabemos sobretudo porque Brás Cubas é um morto autor de um livro e que, nessa qualidade, lhe atribuiu um título, *Memórias Póstumas*, e que não se limita a escrever as suas memórias, o que quer que elas sejam: faz previsões sobre o número de leitores que o livro alcançará, adianta-se à opinião dos graves e dos frívolos, mas sobretudo observa as convenções e as obrigações decorrentes da publicação. Brás Cubas não é, pois, um simples narrador, nem um autor cujo livro, por qualquer razão misteriosa ou conhecida, ficou inédito à espera de que alguém o encontrasse, nem um morto receoso de que não o levem a sério, mas um *Autor*, que afronta o século e o público com a audácia que se conhece, reagindo e falando sempre como se o seu livro estivesse à disposição do “fino leitor” na livraria.

A diferença de raiz que separa Brás Cubas do conselheiro Aires, por exemplo, passa justamente pela relação entre a morte e a destinação do texto; a morte impediu Aires de dizer a última palavra na apresentação da sua narrativa, mas é a morte que cria as condições de possibilidade do livro de Brás Cubas. A diferença que vai do conselheiro Aires a Brás Cubas é, no fundo, a que separa um *autor defunto* de um *defunto autor*, a qual, como se sabe, o segundo explicita como um dos fundamentos de uma decisão inaugural sobre o processo de composição de suas memórias. No entanto, num caso como no outro, a morte de ambos ocorre na ficção como acontecimento decisivo que os constitui autores

supostos – “a campa foi um outro berço”, dirá Brás Cubas –, e num caso como no outro, ambos serão remetidos para uma ausência sem retorno, não já em virtude de se encontrarem fisicamente mortos, mas porque se apresentam através de figurações ilusórias, em que a relação com a origem que tiveram permanecerá indecível. De Brás Cubas a Aires desenha-se uma reciprocidade nas posições de defunto autor e de autor defunto: como se a morte se inscrevesse enquanto acontecimento inevitável no processo que faz de alguém um autor, como se, em contrapartida, todo o autor estivesse impossibilitado de morrer. O que aqui se anuncia, na ficção e pela ficção, é a presença inelutável da morte na própria destinação do texto literário, como sublinhou Eduardo Prado Coelho, na seqüência de um comentário de Bakhtin:

Toda a atitude estética exige um deslizar, por mais discreto que seja, para um certo exterior de mim mesmo. Isto é, exige que eu veja a minha vida *do lugar da minha própria morte*. Mas, na medida em que escrevo, esta escrita, se é o trabalho da morte que existe em toda a literatura, é também a *impossibilidade de morrer* que a literatura é. Por isso a literatura, como toda a arte, nos situa num espaço para além da vida e da morte.²⁰³

Swift, em *Uma história de um tonel*, escrita, segundo ele, “para o progresso universal da humanidade”, assim fala de seu autor na “Apologia”:

Sendo o Autor então jovem, estavam no Auge a sua inventiva e frescas na Cabeça as suas Leituras. Com o Auxílio de algum Pensamento e muita Conversação, havia-se empenhado ele em Desvestir-se de tantos Preconceitos reais quantos pudesse; digo reais porque, sob a Noção de Preconceitos, bem sabia a que arriscadas Alturas têm prosseguido alguns Homens. Assim preparado, pensou que as numerosas e grosseiras Corrupções em Religião e Erudição poderiam fornecer Assunto para uma Sátira, que haveria de ser divertida e útil: e resolveu proceder de um modo que fosse totalmente novo, já estando o Mundo de longa data enjoado das intermináveis Repetições sobre os mesmos Temas.²⁰⁴

²⁰³ COELHO, *Os Universos da Crítica*, p.480. Conferir antes, as incursões de BAPTISTA: *Em nome do apelo do nome* – duas interrogações sobre Machado de Assis.

²⁰⁴ SWIFT, *Panfletos satíricos*, p. 69.

O desenrolar da história da vida e dos amores de Brás Cubas é a narrativa intercalada por uma série de *reflexões imorais* – assim o autor intitula uma dessas pausas em que comenta filosoficamente os acontecimentos narrados. Os esforços que fazemos para nos afirmar, para nos igualar aos nossos semelhantes e, se possível, superá-los, têm razões vis, inconfessáveis, logo profundas.

Somos admiradores da obra frustrada, abandonada pelo caminho, impossível de acabar, minada por suas próprias exigências. “Brás Cubas” seria uma veleidade de pensamento, um pensamento que nunca se atualizou, que se enredou no eventual, no irreal, desligado de todo ato, superior a todo objeto, a todo conceito, uma esperança de pensamento. E o que ele, inimigo do vago, exprimiu, no final das contas, foi justamente essa esperança que não é outra coisa senão o próprio vago. Mas este vago, que é o espaço do desmedido contém um aspecto positivo: permite imaginar *grandiosamente*. O tédio, por exemplo, é a descontinuidade, o cansaço de todo raciocínio constante, fundamentado, a obsessão pulverizada, o horror da insistência, da *duração* de uma idéia. O tédio é, ainda, discurso sem nexos, fragmento, anotação, *diário*, diletantismo, enfim, por falta de vitalidade, e também por medo de ser ou parecer *profundo*. Os sentidos importavam e para ele as categorias fundamentais não eram o que existe e o que não existe, mas o que não existe de modo algum e o que parece existir, o Nada e o Aparente. A seus olhos, o *ser* enquanto tal carecia de dimensão e mesmo de importância.

E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.²⁰⁵

Alfredo Bosi afirma ser mais razoável ver, no defunto autor, um limite estilizado do ceticismo do escritor do que supor que sua fala represente uma auto-sátira. Para o crítico, em *Memórias póstumas*, há um mosaico só aparentemente

²⁰⁵ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 519.

caótico das certezas desabusadas a que chegara naquela altura Machado de Assis na sua análise da indiferença perversa, mas ubíqua, que separa e fere os homens.²⁰⁶ Pois neste mosaico, só aparentemente caótico, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* começam pelo fim dos fins: são póstumas, vêm depois da vida e da morte; e o narrador, apartado dos homens que continuam os seus embates aqui na terra, começa contando sua morte para, só depois, com vagar e muita liberdade, reconstituir a sua vida. *Póstumo*, superlativo de *post*, é o que vem depois de tudo: da vida e da morte. É mais do que posterior, é o depois absoluto. O defunto autor será descarado até o cinismo, não precisa mais poupar os outros nem a si. Está “já desafrontado da brevidade do século”. O exercício do poder terrorista da palavra é devastador nas *Memórias póstumas*: rolam pelo declive do nada o indivíduo e a família, o amor e a amizade, a política e a religião; e, o que é raro em nossa literatura, até mesmo a Natureza, que mostra ao narrador em delírio a sua face de esfinge, antes madrasta que madre.²⁰⁷

Brás Cubas morre às duas da tarde de uma Sexta-feira de agosto de 1869, dia e mês agourentos. São sessenta e quatro anos “rijos e prósperos”, um homem solteiro com trezentos contos de réis e onze amigos que o levaram ao cemitério:

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.²⁰⁸

Para se recompor como um jovem defunto autor, desvestido de quantos preconceitos houvesse em vida, decidido a escrever as intermináveis repetições sobre os mesmos temas, de um modo totalmente novo.

O homem que está para morrer é daqueles temas absolutos da ficção – em certo sentido, podemos dizer que é o próprio objeto da literatura. Modernamente, quando cada vez menos a chamada vida eterna é uma referência concreta do mundo escrito, a interrogação do vazio da morte ganha um apelo irresistível. Toda

²⁰⁶ BOSI, *Machado de Assis, o enigma do olhar*, p. 39.

²⁰⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 130.

a transcendência terá que contar com a memória, e só com ela. Talvez venha daí o “querer morrer tranqüilamente, metodicamente”, do nosso ainda vivo defunto- autor, que vai inaugurar, entre nós, uma espécie de “diatribe” pós-morte, já meio que elaborada em vida: “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 cousa nenhuma”²⁰⁹.

Ao abandonar a vida física, por causa de uma pneumonia, ele entra na morte principalmente por uma idéia grandiosa e útil. O desenrolar dessas “memórias póstumas” assumem um tom cínico pois, ao brincar com os valores e paixões humanas, ele pratica uma espécie de exaltação da autarquia (*autárkeia* – auto-suficiência) e da apatia (*apátheia* – não afecção, ausência de *pathos*), só possíveis, no caso, na eternidade, entendidas como condições essenciais da sabedoria e, portanto, da felicidade. Também a consciência do passado e da eternidade dá a ele a liberdade de que precisa para pensar, escrever e zombar.

Que “obra difusa”, que “obra de finado” pode ser esta para receber o título de *Memórias Póstumas*? Na escrita depois da morte, subscreve um prólogo ao leitor que despreza quase por completo essa característica distintiva: “evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo”²¹⁰.

Assim, no momento inaugural da apresentação, Brás Cubas não justifica o livro em nome de uma experiência própria: limita-se a anunciar as características que o singularizam. Daí que a expressão “a obra em si mesma é tudo” seja mais que uma fórmula, porque aparece com um conteúdo preciso.

Trata-se, na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil

²⁰⁸ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 513.

²⁰⁹ IDEM, p. 514.

²¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 512.

antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará néle o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.²¹¹

Encontramos aqui um princípio de composição que remete para uma certa tradição romanésca. Mas em momento algum Brás Cubas sugere uma relação da obra com uma experiência anterior, muito menos insinua qualquer tipo de autenticidade que suporte seu interesse ou sua legitimidade. E a viagem continua sendo a possibilidade ficcional que pode englobar a morte como uma das etapas privilegiadas da narrativa.

Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se poderá talvez dizer que viajou à roda da vida.

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama 'rabugens de pessimismo'. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.

Estamos no fim do prólogo, e supostamente tudo foi dito *antes de entrar na crítica de um defunto*. É um ponto de descontinuidade que, aliado à continuidade afirmada pela referência aos modelos eleitos, representa o primeiro traço de singularização da opção romanésca que dá corpo às *Memórias póstumas*.

O prólogo se localiza numa posição de passagem, de fronteira, exigindo a disponibilidade de Machado para se reconfigurar de acordo com a leitura do prólogo, de acordo com a relação que o leitor estabelece entre o seu prólogo e o prólogo de Brás Cubas. É que, teimando em encontrar naquela frase a autorização para ler o romance como transmissão da filosofia de Machado – e, portanto, uma confissão praticamente direta da sua “intenção” original – perde-se de vista o essencial, a saber: essa idéia de que o romance se distingue no quadro da tradição que para si reivindica ao propor alguma coisa que não se deixa ver de imediato,

²¹¹ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 512.

que a aparência risonha esconde, mas que é preciso procurar. Que essa “alguma coisa” seja ou não “um sentimento áspero e amargo”, importa pouco, se comparado com as implicações. É a vocação alegórica, que Machado denuncia, ainda e sempre, na figura de Brás Cubas.

Repare-se que a necessidade de garantir a possibilidade de apreender o romance enquanto totalidade unificada decorre precisamente do modo como ele se apresenta: disperso, fragmentado, dividido.

(...) Importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais que passatempo e menos que apostolado.²¹²

O conceito de arte de Machado de Assis fazia-o antes um transfigurador da realidade do que um copista da vida. Para ele, arte e vida não se confundem e precisamente ele concebia a arte como um corpo de símbolos e convenções, sem cuja manipulação se torna inartístico o uso dos elementos da vida. A arte é ilusão, verossimilhança, transfiguração do real e eu diria até que, como Luciano, ele desfigurava o real, inventava-o, domesticava-o.

²¹² MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 516.

V.2 –Legado(s)

No termo “legado” podem-se distinguir dois sentidos: legado é alguma coisa – um conhecimento, um segredo, uma experiência ou uma riqueza – que se transmite a alguém que não a possui por alguém com vontade e autoridade para a transmitir; e legado é ainda o próprio acontecimento da transmissão em que se apresentam não as entidades que vão mudar de posse, mas essa vontade e essa autoridade unidas numa decisão animada por uma finalidade.

Essa idéia grandiosa e útil, pendurou-se-lhe no “trapézio do cérebro”. Nessa movimentação pendular desenha um X – “decifra-me ou te devoro”. A velha esfinge outra vez, agora tendo em vista a invenção de um medicamento sublime, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.²¹³ Talvez esse *phármakon*/emplasto seja o humor e a ironia machadianas.

Há um fato surpreendente: a morte de Brás Cubas foi, afinal, provocada pelo desejo de deixar à humanidade um legado miraculoso – o *emplasto Brás Cubas*. Nunca o saberíamos, se o defunto não se tivesse entregue ao cuidado de compor as suas memórias: é a primeira exploração manifesta dos privilégios da morte do ponto de vista narrativo, traduzindo-se pela possibilidade de esclarecer a verdadeira causa da morte:

Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.²¹⁴

O emplasto vai dominar praticamente todo o texto até ao “delírio”, cortado por digressões permanentes. Brás Cubas expõe a idéia grandiosa no segundo capítulo. O capítulo seguinte consiste num “esboço genealógico” que só aparentemente interrompe a narrativa do episódio do emplasto, que o quarto

²¹³ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, P. 514.

²¹⁴ IDEM, p. 515.

V.2 –Legado(s)

No termo “legado” podem-se distinguir dois sentidos: legado é alguma coisa – um conhecimento, um segredo, uma experiência ou uma riqueza – que se transmite a alguém que não a possui por alguém com vontade e autoridade para a transmitir; e legado é ainda o próprio acontecimento da transmissão em que se apresentam não as entidades que vão mudar de posse, mas essa vontade e essa autoridade unidas numa decisão animada por uma finalidade.

Essa idéia grandiosa e útil, pendurou-se-lhe no “trapézio do cérebro”. Nessa movimentação pendular desenha um X – “decifra-me ou te devoro”. A velha esfinge outra vez, agora tendo em vista a invenção de um medicamento sublime, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.²¹³ Talvez esse *phármakon*/emplasto seja o humor e a ironia machadianas.

Há um fato surpreendente: a morte de Brás Cubas foi, afinal, provocada pelo desejo de deixar à humanidade um legado miraculoso – o *emplasto Brás Cubas*. Nunca o saberíamos, se o defunto não se tivesse entregue ao cuidado de compor as suas memórias: é a primeira exploração manifesta dos privilégios da morte do ponto de vista narrativo, traduzindo-se pela possibilidade de esclarecer a verdadeira causa da morte:

Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.²¹⁴

O emplasto vai dominar praticamente todo o texto até ao “delírio”, cortado por digressões permanentes. Brás Cubas expõe a idéia grandiosa no segundo capítulo. O capítulo seguinte consiste num “esboço genealógico” que só aparentemente interrompe a narrativa do episódio do emplasto, que o quarto

²¹³ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, P. 514.

²¹⁴ IDEM, p. 515.

retoma, preparando a conclusão que o dá como causa da morte: “A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa.”²¹⁵

É o quinto capítulo que, enfim, conclui a demonstração. A idéia que o fazia ver-se ao longe, “ascender do chão das turbas e remontar ao céu como uma águia imortal”, vai conduzi-lo apenas a uma vulgar epidemia. Assim, a perturbação da causalidade regular coincide com uma passagem do grandioso para o irrisório. A conseqüência óbvia nos reenvia para uma indecisão nossa conhecida: aquele “posso confessar tudo”, vale como confissão ou como simulacro de confissão? E a “verdadeira causa da morte” é mesmo a verdade sobre a morte de Brás Cubas ou uma extravagância típica da “forma livre”?

Ao abrir as *Memórias Póstumas* promovendo o *emplasto Brás Cubas* a verdadeira causa da sua morte, Brás Cubas coloca todo o livro e, em conseqüência, todo o seu percurso biográfico sob o signo do irrisório: “E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar outra flor menos amarela, e nada mórbida, - o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas”²¹⁶.

Ainda Swift, na sua “Apologia”, faz a seguinte reflexão:

... assim como a Inteligência é o mais nobre e mais útil Dom da Natureza humana, o Humor é o mais agradável, e, quando esses dois vão muito longe na Composição de uma Obra, hão de torná-la sempre aceitável pelo Mundo. Ora, grande Parte dos que não compartilham nem gostam de nenhum deles, mas que, por seu Orgulho, Pedantismo e Maus Modos, se privam das Lambadas de Ambos, acham que o Golpe é fraco, porque são insensíveis, e, onde a Inteligência tiver uma mistura qualquer de Zombaria, basta-lhes dizer que é um Deboche, e está resolvida a coisa.²¹⁷

Nada mais “cínico”, lembrando Diógenes nos espiando de seu tonel. E completa Machado, aproveitando a dita relatividade da história e sua

²¹⁵ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 516.

²¹⁶ IDEM, p. 516.

voluptuosidade (que faz Luciano dizer dos historiadores que são os que mais mentem²¹⁸):

Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo; e, tornando à idéia fixa, direi que é ela a que faz os varões fortes e os doudos; a idéia móbil, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios, - fórmula Suetônio. Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito.²¹⁹

Há nisso tudo uma visão do mundo em que não há mais a possibilidade do efeito trágico, mas apenas a verificação fria da impossibilidade do sentimento pleno, vivido numa expansão máxima. Além dos resultados ‘cristãos e pecuniários’, como as moedas de duas faces, havia também outras coisas: ‘para o público filantropia e lucro; do outro lado, sede de nomeada, amor da glória’ – eterna e temporal.

A idéia de uma juventude eterna seria, mais que a eternidade em ato, uma vitória sobre a maldição do tempo; a idéia mesma de uma juventude eterna, verdadeira contradição *in adjecto* (pois toda juventude é por definição provisória), não representa por excelência o impossível realizado?

“Assim corre a sorte dos homens...” a corrente de ar vence o caráter humano, “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim”.²²⁰

Quando Brás Cubas recebe a visita de Virgília, estando os dois “devastados pela vida e saciados dela”, ele lhe pergunta: - “Anda visitando os defuntos?” E ela responde indiretamente, falando a Nhonhô: “Não quer falar para fazer crer que está à morte”.²²¹ Uma analogia com o episódio do emplasto, a possibilidade das edições humanas e a “errata pensante”, remetendo muito mais para a idéia de errância do que para a idéia de erro – o que faz o caráter definitivo

²¹⁷ SWIFT, *Panfletos satíricos*, p. 84-85.

²¹⁸ LUCIANO, Apud HARTOG, *A História de Homero a Santo Agostinho*, p. 9

²¹⁹ MACHADO DE ASSIS, *MPBC*, p. 518.

²²⁰ IDEM, p. 518

²²¹ IDEM, p. 519-520.

da edição definitiva não é simplesmente a necessidade de uma correção final, mas apenas o fato de o editor a oferecer de graça aos vermes. A errata pensante torna-se exemplo do que seria traço distintivo de toda a condição humana. De um modo ou de outro, a vida de Brás Cubas daria sempre em nada, e o que fica fundamentalmente em causa na sua experiência individual é algo de não individual: a condição do homem perante a morte.

Essa perspectiva da escrita como percurso de existência, pontua a metáfora do ‘homem encadernado’, da vida construída, ironicamente ou não, com traços escriturais e, talvez, nada mais.

CAPÍTULO VI - A seguinte história:

*Na Ribeira deste rio
Ou na ribeira daquele
Passam meus dias a fio.
Nada me impede, me impele,
Me dá calor ou dá frio.*

*Vou vendo o que o rio faz
Quando o rio não faz nada.
Vejo os rastros que ele traz,
Numa seqüência arrastada,
Do que ficou para trás.*

*Vou vendo e vou meditando,
Não bem no rio que passa
Mas só no que estou pensando,
Porque o bem dele é que faça
Eu não ver que vai passandó.*

*Vou na ribeira do rio
Que está aqui ou ali,
E do seu curso me fio,
Porque, se o vi ou não vi,
Ele passa e eu confio.*

(Fernando Pessoa)

A seguinte história:

Esta história é o seguinte: é um plâncton, um texto de impregnação oceânica da tradição luciânica que, para nós, ainda é possível acrescentar a esta rede, a forma como Pedro Nava tecia suas memórias:

Aliás, é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia – o que chega para transformá-lo. É como navegar, arrastando dentro do mar tempo um fio e um anzol que são sempre os mesmos, mas sobre os quais se grudam as camadas e as camadas de plâncton que acabarão por transformar a coisa filiforme e aguda numa espécie de esponja.²²²

Aproveito essa imagem oceânica e de elementos superpostos para entrar numa outra viagem, essa empreendida por Cees Nooteboom em *A seguinte história*. Neste livro, as águas do Letes, as de Holanda, de Portugal entre rios e mares, e as águas do Amazonas se misturam e põem em rotação acelerada todos os fios e anzóis grudados de camadas e camadas de plâncton, resultado da consubstanciação da tradição luciânica, já por si só tão esponjosa, e tempos e tempos de leituras em diálogos, até impertinentes, às vezes.

Cees Nooteboom nasceu em Haia, em 1933. Romancista, poeta, viajante intrépido – como muitas de suas personagens, inclusive e sobretudo Hermam Mussert, uma espécie de Brás Cubas holandês, protagonista de *A seguinte história*., romance de 1995 a ser analisado neste capítulo, que finalizará também essa espécie de viagem no tempo e no espaço – entre a Grécia de Luciano, ao século XX. Para haver diálogo na sociedade, na política, entre culturas, é preciso haver encontro – o que só ocorre na condição de que duas ou mais culturas tenham esquecido e abandonado a própria origem, e isso depende de que cada uma já se tenha tornado dupla ou múltipla com respeito a si mesma. Trânsitos – de

²²² NAVA, *Balão cativo*, p. 282.

um lugar a outro, do um ao outro, é a experiência desses diálogos de mortos ou vivos.

O seguinte autor, quando não está viajando para outros lugares, divide seu tempo entre Amsterdã, Berlim e a ilha de Minorca, na Espanha. Dele a editora Nova Fronteira publicou o romance *Rituais*, ganhador do Prêmio Pegasus de Literatura, a novela *A seguinte história*: que recebeu o Prêmio Europeu de Literatura Aristeion de melhor romance, e o relato *Caminhos para Santiago*, em que mescla curiosidade e erudição, baseando-se em ampla documentação histórica fazendo assim um tratado sobre a alma espanhola. Publicou pela editora Companhia das Letras, em 2001, o romance *Dia de finados*, escrito em 1998, que avança no compasso de um elegíaco romance de amor, em que histórias pessoais parecem entrelaçar-se ao acaso àquelas dos lugares nos quais se desenrolam, o que forma um amplo panorama europeu contemporâneo.

Todos os seus escritos são arquitetados e desenvolvidos dentro de outros textos, principalmente os clássicos gregos ou a nossa tradição ocidental. As personagens, além de viajantes, são sempre envolvidas na movimentação da cultura: escultores, filósofos, físicos, professor de literaturas e línguas “mortas”, mais vivas do que nunca: “Morta! Se aquelas línguas estavam mortas, então eu era Cristo, capaz de ressuscitar Lázaro”²²³. Cria-se assim uma atmosfera atemporal em que longas conversas à mesa de bares e restaurantes, ou diálogos entre pessoas desconhecidas, unidas ao acaso, passam em revista a história e a cultura ocidentais – os vivos e os mortos.

No romance *Dia de finados*, Daane, personagem central, se vê às voltas com o canto – e o silêncio – de uma sereia: uma jovem pesquisadora de uma história nem um pouco jovem, cujos segredos ouve e persegue até Madri, até o fim. À página 199 ele fala a seu amigo:

Selecionei umas coisas para ela. Sobre metodologia historiográfica. Plutarco, que pragueja contra Heródoto por mentir, sabe como é, o princípio de toda controvérsia, quais são as suas fontes (...). E depois

²²³ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 33.

Luciano, claro, é formidável quando ele diz que não quer ser o único mudo, o único que se cala numa época polifônica (ver *Histórias verdadeiras*, de Luciano)²²⁴.

Em *A seguinte história*: há uma nova Helena, a aluna Lisa d'Índia, alguém que dá a ele – o professor Hermam Mussert – a sensação de ter um interlocutor neste mundo do qual parece não fazer parte:

E naquele ano de graça havia alguém que realmente compreendia. Não, era pior; ela tinha a mesma capacidade. Não possuía o meu conhecimento, mas isso não importava. Cada frase de latim sobre a qual Lisa d'Índia se curvava começava a florescer, a viver, a fluir. Ela era um milagre²²⁵.

Pois bem, entre tantos mortos, vivos, sobreviventes, a viagem/leitura vai se fazendo e, com o trem (ou a barca) em movimento, entro em ação para tentar promover um desembarque da tradição dos diálogos de mortos aqui nas águas do rio Amazonas, depois de ter ouvido estas palavras de uma das personagens de Cees Nooteboom: “Enquanto você esteve em viagem. E não se iluda, viajar é ler. Também o mundo é um livro”²²⁶.

²²⁴ NOOTEBOOM, *Dia de finados*, p. 199.

²²⁵ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 33-34.

²²⁶ IDEM, *Dia de finados*, p. 202.

VI.1. - Sócrates, Platão, Luciano, Cees Nooteboom – dialogismos

No livro *Caminhos para Santiago* – desvios pelas terras e pela história da Espanha, Cees Nooteboom, tentando definir o temperamento espanhol, cita Praxédes Mateo Sagasta, um liberal do século XVIII: “Ignoro para onde vamos, mas tenho a certeza de uma coisa; seja para onde for, iremos nos extraviar”. Aproveito o espírito dessa frase para inscrever, também no extravio, as conversas e trocas simbólicas nestes diálogos de mortos, de vivos ou de vivos fingindo-se de mortos.

No caso Sócrates, sabemos que vai morrer, e assistimos a seus últimos momentos no *Fédon*. N’A seguinte história: o professor encena a morte de Sócrates de uma maneira tão “colada” ao *Fédon*, que parece um Pierre Menard holandês. Rodeado por seus amigos, entrega-se a uma última meditação sobre o destino das almas e sobre sua viagem pelas moradas do Hades. O diálogo apresenta-se como um longo exercício espiritual e vital, humano, um exercício de morrer que procura acumular, por meios diversos e para as pessoas ainda abatidas pelo temor à morte, verossimilhanças, ou hipóteses dignas de fé, convidando todos a “apostarem” na imortalidade.

A narrativa mítica é composta por duas partes: *um mito geográfico*, que apresenta uma minuciosa descrição das estruturas da Terra, das Ilhas Afortunadas às profundezas do Tártaro, e *um mito escatológico*, relativo ao julgamento e à sorte das almas. Esse último é o que nos interessa, pois é o que dá sentido à narrativa. Ao destino das almas subordina-se a organização da estrutura do mundo e da Terra, que são, desse modo, integrados à ordem moral e colocados sob a idéia do Bem.

Assim, a Terra é redonda, está imóvel no centro do mundo. É composta por três esferas concêntricas: uma Terra superior, paraíso terrestre, situada na luz pura, habitada pelos deuses e pelos bem-aventurados; a Terra média, que é nossa morada atual; e uma Terra inferior, o Hades. Essas esferas comunicam-se por meio de depressões, até o abismo central: o Tártaro. Extensos rios – Oceano,

Aqueronte, Piriflegetonte, Cocito – e imensos lagos de águas estagnadas – Aquerúsia, Estige – completam essa geografia do mundo subterrâneo e permitem explicar o caminho percorrido pelas almas após a morte.

O que sucede às almas depois de seu julgamento? Elas são agrupadas, de acordo com sua vida passada, em cinco categorias. As duas primeiras compreendem os sábios de uma “eminente santidade” e, entre eles, os filósofos que se consagraram às Idéias e que, paradoxalmente, recebem mais honras do que os primeiros. Esses últimos serão, para sempre, libertos de seus corpos e poderão viver definitivamente desencarnados (não submetidos à reencarnação) nas regiões superiores do paraíso:

Aqueles, enfim, dos quais será reconhecido que a vida foi de eminente santidade, ei-los que, dessas regiões interiores da Terra, são, efetivamente, como de um cárcere, libertos e resgatados; estes que, chegados nas alturas da morada, se estabelecem na parte superior da Terra! E, entre estes mesmos, aqueles que, pela filosofia, se purificaram o quanto é preciso, estes, vivem absolutamente sem corpo para todo o sempre e chegam a moradas mais belas ainda do que as precedentes; descrevê-las não é fácil; sem falar do tempo que não me é suficiente para isso.²²⁷

A terceira compreende, no outro extremo da série hierárquica, os grandes culpados de crimes inexpríveis, julgados incuráveis. Para esses, uma pena, por mais dura que fosse, não teria qualquer efeito. Assim sendo, são impiedosamente precipitados no Tártaro, donde jamais sairão. A quarta agrupa os culpados por crimes graves, mas com “circunstâncias atenuantes” (atos cometidos em acessos de cólera) ou que já se arrependeram. Esses sofrerão, por certo, as torturas do Tártaro, mas por um tempo limitado. Cumprido esse tempo, terão de comover suas antigas vítimas, obter comando da situação: elas decidirão. A quinta e última categoria compreende a imensa maioria dos humanos: nem anjos nem bestas, meio covardes, meio valorosos, ao mesmo tempo medíocres e capazes de bondade, homens de vida “mediana”. Destes não será exigido propriamente nenhum castigo, mas lhes será imposta uma purificação – ou uma purgação – num

lugar que não é nomeado, mas que se parece muito com um purgatório. Soldado morto no campo de batalha, Er torna à vida, doze dias depois de sua morte, no momento de sua cremação. Ele foi excepcionalmente poupado porque foi escolhido pelos juízes para ser o mensageiro do Além junto aos homens. Relata, então, sua descoberta: as almas dos mortos, depois de terem sido julgadas, segundo seus méritos, encontram-se numa campina, onde permanecem por sete dias; depois se dirigem até uma imensa colina e logo vêem as cadeias que interligam as esferas celestes. “Nas extremidades desses liames estava suspenso o fuso da Necessidade, que fazia girar todas as esferas.” Ao lado desse fuso, estão as três filhas da Necessidade, as três Parcas: Láquesis, Cloto e Átropos.

A escolha das sortes, que integra múltiplos dados como nascimento, talentos, acontecimentos favoráveis ou infelizes, é complexa. Alguns se deixam seduzir, fascinados que são pelo brilho enganoso de uma vida de luxo ou de rei; outros escolhem em função de seus hábitos e a partir do que já conhecem; outros, ainda, por simples reação contra uma vida que abominam; alguns se fazem até mesmo de animais, por ódio ao gênero humano. A escolha é ridícula e lamentável, e a atitude dos homens, na seqüência, é derrisória, pois, descontentes com o seu quinhão, se insurgem contra o destino em vez de culparem a si mesmos.

Em seguida, as almas tornam a passar diante das Parcas – que ratificam o destino e o tornam irrevogável – e dirigem-se para a planície do Lete, onde é apagada toda a lembrança. Esquecidas, caem sobre a terra, como um esguicho de estrelas, tomam ou retomam um corpo, e a vida continua.

Quando todas tinham passado para o outro lado, encaminharam-se juntas para a planície do terrível, pois não havia na planície nem árvore nem planta. Chegada a tarde, acamparam às margens do rio Ameles, cuja água nenhum vaso pode conservar; cada alma é obrigada a beber certa quantidade dessa água; as que não são reprimidas pela prudência bebem além da medida. Assim que se bebe dessa água, tudo é esquecido. Em seguida, dormiram; mas, no meio da noite, sobreveio um trovão, com um tremor de terra, e, de repente, as almas arremessaram-se impetuosamente de seu lugar, umas por um lado, outras por outro, para o mundo superior

²²⁷ PLATÃO, *Oeuvres complètes, Phédon*, In: DROZ, *Os mitos platônicos*, p. 105-106.

onde deviam renascer, cintilando como estrelas. Quanto a ele [Er, o Panfilio], tinham-no impedido de beber da água; contudo, por onde e como tinha alcançado seu corpo, o ignorava; mas, subitamente, tendo levantado os olhos, viu-se, de madrugada, deitado na pira.

E foi assim, Glauco, que o conto foi salvo de esquecimento e não se perdeu. Ele pode, se lhe dermos crédito, salvar-nos a nós mesmos.²²⁸

Neste mito, a questão principal é saber quem preside o destino de cada um. Sabe-se que, até a época clássica, os gregos – sem terem criado a noção – tinham imposto a imagem majestosa de uma lei suprema que governava os deuses e os homens. Em Homero, a Parca é uma deusa poderosa, “da qual nenhum daqueles que vêm a luz pode evitar os temíveis golpes”. Em Hesíodo, o destino é uma trindade: Cloto, a fiandeira, cuja roca desenrola o fio da vida; Láquesis, dispensadora da sorte, que atribui a cada um o seu destino; Átropos, a inflexível, que, com suas terríveis tesouras, corta sem piedade o fio das existências. Em Ésquilo e nos trágicos gregos, o destino é, antes de mais nada, esta força que se agarra aos passos do culpado para puni-lo por seu erro (erro que ele próprio nem escolheu); por vezes “cego”, frequentemente cruel, o destino parece encarniçar-se sobre vítimas que não são responsáveis por seus atos, das quais Édipo será, para todo o sempre, o modelo, ao mesmo tempo absurdo e carregado de sentido. No estoicismo, o destino será comparado a um diretor que distribui a cada um o seu papel ou a um anfitrião que designa a cada um o seu lugar à mesa.

Todas essas imagens se encontram em Platão que, mesmo que timidamente, tenta abrir um espaço para a liberdade humana, pelo menos sob a forma de uma escolha consciente e racional. Tudo se passa como se Platão quisesse livrar-se da marca de uma concepção exclusivamente fatalista do destino e salvar, nos limites de uma conciliação perigosa, a parte mais nobre do homem: sua capacidade de escolha mediante uma reflexão esclarecida e responsável. Os quinhões preexistem à escolha, os modelos já estão traçados, os destinos definidos, mas são propostos como possibilidades de existência e não impostos como existências obrigatórias. O homem escolhe seu modelo de vida com total

²²⁸ PLATÃO, *Oeuvres complètes, La République*.

conhecimento de causa, pois tem não só todos os elementos para a deliberação, mas também a razão para deliberar.

Assim, tudo repousa sobre a qualidade da reflexão de cada um: um cálculo judicioso, um julgamento comedido, que pesará os prós e os contras, apreciará os detalhes, colocará na balança as vantagens e desvantagens, os dados favoráveis e os desfavoráveis. Muitos fazem uma escolha errada, e as causas de seus erros são reveladoras: precipitação excessiva no julgamento, armadilhas da sedução, peso dos hábitos, reações pueris.

Escolher bem é o que está em jogo. Podemos sentir o mal-estar de Platão, dividido entre destino e liberdade, entre uma tradição fatalista do “tudo já está escrito” e uma nova aspiração para fazer do homem um ser que responde por sua vida, o que parece implicar duas conseqüências: o destino não é mais essa esmagadora força transcendente que decide sobre nós e por nós. Se praticamos o mal, somos os únicos culpados. Os deuses isentam-se de culpa. O mal é assunto nosso, os deuses são inocentes.

O mundo é uma interminável referência cruzada, por isso podemos encontrar, em pleno século XX, já bem para o final, um professor de línguas e literaturas clássicas, que, ao ensinar, encena a morte de Sócrates:

A sala fora transformada numa prisão ateniense, meus amigos estavam reunidos ao meu redor, ao pôr-do-sol eu beberia a taça de veneno. Eu poderia ter escapado desse destino, poderia ter fugido de Atenas, mas não o fizera. Passaria um último dia com meus amigos que eram meus alunos, iria ensinar-lhes como um homem enfrenta a morte, e não estaria sozinho ao morrer, morreria na companhia deles, como um homem cujo lugar está no mundo. Eu, meu outro eu, sabia que eu precisaria guiar meus alunos através de abstrações tênues até a química mais elevada onde o homem que vai morrer busca divorciar a alma do corpo. Ele empilhou prova sobre prova da imortalidade da alma, mas por trás de todos aqueles raciocínios bocejava o abismo da morte, a ausência da alma. (...)

O importante não era aquilo em que eu estivera pensando naquela tarde. O importante é que ali estava um homem consolando seus amigos quando era ele que merecia consolo, e que era possível um homem dedicar as horas finais de sua vida ao exercício intelectual, não à formulação de argumentos por si, mas ao jogo de idéias, opções, ligações; contradições, aos arcos que cobrem a distância de uma mente à outra

naquele espaço confinado, ao espantoso potencial do intelecto humano para a auto-reflexão, para a reversão de opinião, para tecer teias de perguntas e em seguida segurá-las no vácuo onde a certeza pode negar a si própria.²²⁹

No diálogo que o professor da *Seguinte história*: faz com o *Fédon*, o mais discutido é a crença na imortalidade e como ela é percebida hoje, dentro de tantos outros paradigmas e informações. Platão afirma que a alma racional é imortal. As provas da imortalidade da alma variam de diálogo para diálogo, à medida que a influência de Sócrates vai diminuindo e a dos pitagóricos aumentando. As principais provas da imortalidade da alma são oferecidas no *Fédon*, no *Fedro*, na *República* e nas *Leis*.

Na prova pela reminiscência, a alma pode conhecer a verdade porque se recorda ou se lembra dela, e a reminiscência da verdade pressupõe que esta tenha sido contemplada numa outra vida. E com o 'Sócrates verdadeiro perceberam "um mundo esplêndido, multicolorido, cravejado de pedras preciosas, do qual o lugar onde eles tinham de levar suas vidas cotidianas e de onde seu velho amigo logo partiria era apenas um reflexo pálido e miserável"²³⁰.

Na prova pela simplicidade, o que é composto por natureza tende a separar-se, as partes dividindo-se e distanciando-se, de sorte que o composto morre ou desaparece; ora, a parte racional é imaterial e simples como as idéias e, por sua simplicidade, não pode desfazer-se, separar-se, desaparecer ou morrer:

E tudo termina (...) Olho nos olhos de meus alunos assim como ele deve ter olhado nos olhos dos seus. Sei exatamente quem é Símiás e quem é Cebes, e o tempo todo Lisa d'Índia certamente fora Críton, que, no fundo de seu coração, não acredita na imortalidade.²³¹

Na prova pela participação da alma na idéia de vida, a alma é o sopro vital, o princípio da vida de todas as coisas e, portanto, não pode receber nem participar do que é contrário à sua idéia ou à sua essência, isto é, a morte: " fico onde estou e morro, e leio os últimos versos onde um grande frio me arrepia, e digo alguma

²²⁹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*: p. 108-110.

²³⁰ IDEM, p. 110-111.

coisa sobre dever um galo a Esculápio, faço isso para lhe mostrar que quero morrer neste mundo, o mundo da realidade”²³².

Na prova pelo princípio do movimento daquilo que move a si mesmo, aquilo que é movido por outro deixa de se mover quando a causa do movimento cessa; a alma não é movida por nada, mas move todas as coisas e move a si mesma; o que move a si mesmo é inengendrado e o que é inengendrado é imortal:

e quando Crito pergunta como quero ser enterrado, eu brinco com ele, dizendo que primeiro ele precisará me agarrar, e com isso, claro, estou falando de minha alma, daquela coisa volátil, e repreendo-o por me ver apenas como um futuro cadáver, por não acreditar em minha jornada invisível, em minha imortalidade, mas somente no que deixo para trás, o corpo que está ali.²³³

Na prova pela imutabilidade do incorpóreo: somente os corpos aumentam ou diminuem, mudam-se nos seus contrários e podem ser destruídos pela ação de outros corpos, mas o que é imaterial ou incorpóreo não aumenta nem diminui e nada há que possa destruí-lo de fora; a alma, sendo imaterial, não sofre transformações em sua essência e por isso permanece sempre; sendo eterna, é imortal:

sei que efeito teve sobre a cristandade as teorias de Platão sobre o corpo ser um estorvo para a alma, e o deploro; e também sei que Sócrates é parte do desentendimento eterno da civilização ocidental, mas sua morte nunca deixa de me comover, especialmente quando estou fazendo o papel²³⁴.

Aparentemente, as provas da imortalidade da alma estariam em contradição com a teoria da transmigração ou da reencarnação, pois esta pressupõe que a alma seja afetada pelos vícios do corpo, pelas paixões da concupiscência e da cólera, não sendo portanto imutável nem simples e não podendo ser imortal. Na verdade, porém, o peso do corpo e das paixões sobre a alma, que leva Platão a dizer que é prisão da alma, não destrói sua imortalidade. A

²³¹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*; p. 112.

²³² NOOTEBOOM, *A seguinte história*; p.114

²³³ IDEM, p. 112.

²³⁴ NOOTEBOOM, *A seguinte história*; p. 114.

essência da alma não é transformada pelo corpo, mas prejudicada por ele, isto é, o corpo pode criar obstáculos para que a alma realize plenamente sua natureza e é por este motivo que está submetida à “roda dos nascimentos”, destinada a libertar-se cada vez mais dos elementos corpóreos para, finalmente, não mais precisar nascer.

Claro que queriam acreditar que a forma desajeitada e mal esculpida diante deles continha uma substância régia, invisível e imortal que não era substância, algo que, assim que aquele estranho corpo septuagenário finalmente ficasse deitado de barriga para cima, grotescamente inanimado, seria finalmente libertado de tudo que obstrui a razão pura, livre do desejo, que viajaria, partiria do mundo e mesmo assim permaneceria ou retornaria – o impossível. Como eu mesmo não acreditava que essas coisas fossem irrelevantes, fazia o papel de crente.²³⁵

N’A seguinte história: Sócrates e Platão entram, de certa forma, como em Luciano, que também bebe dessa fonte de longa duração, relendo-a, relativizando-a e brincando com ela como um “pós-antigo” que é, e assim chegamos aos artificios pós-modernos de nosso atual autor, que leva aos extremos do espaço sideral toda a nossa condição humana ampliando nosso lugar ao sol e reurbanizando o Hades em todas as direções, geográficas e ficcionais.

Em Luciano, há um diálogo entre Minos e Sótrato que põe em cena a questão do destino e da escolha:

Sótrato: Tudo o que pratiquei em vida, pratiquei voluntariamente ou foi a Moira que teceu para mim?

Minos: A Moira, evidentemente.

S. Quer dizer então que todas as pessoas honestas e nós, que passamos por malvados, agíamos em obediência a ela?

M. Sim, em obediência a Cloto, que dispôs a cada um que nasceu o que devia fazer.

S. Pois bem. Se uma pessoa, forçada por outra, matasse alguém, sem que pudesse se opor àquela que a forçou a isso – é o caso, por exemplo, do carrasco ou do guarda-costas, pois um obedece a um juiz e o outro, a um tirano –, quem você responsabilizaria pela morte?

²³⁵ IDEM, p. 108-109.

M. O juiz, evidentemente, ou o tirano. A espada é que eu jamais responsabilizaria, pois ela é um instrumento a serviço da paixão daquele que é a causa primeira.

S. Muito bem, Minos! Você enriqueceu o meu exemplo. E se alguém, a mando do patrão, chega trazendo consigo ouro ou prata, a quem é preciso ser grato? Quem deve ser registrado como benfeitor?

M. Quem mandou trazer, Sóstrato. A pessoa que trouxe era um mero servidor.

S. Você está vendo, então, porque está sendo injusto? Você manda castigar a nós, que fomos executores das determinações de Cloto, enquanto concede honras a esses que fizeram ofício de servidores com bens alheios. Não há como alguém dizer que nós podíamos resistir às determinações previamente fixadas com absoluta imperiosidade.

M. Se você examinasse com mais rigor, Sóstrato, veria muitas outras coisas em desacordo com a lógica. Em todo caso, vai sair lucrando desse interrogatório, pois você tem jeito de ser não só um bandido, mas também um sofista. Pode soltá-lo, Hermes, e que ele não mais receba punição. E você, veja se não ensina os outros mortos a fazer perguntas iguais a essa.²³⁶

Ainda no início de *A seguinte história*:, Herman Mussert, ao se olhar no espelho do banheiro de sua morada *post-mortem*, percebe seus olhos vermelhos e assim “soube que não chorara por minha mortalidade, mas pela falsidade, pela fraude”²³⁷. Como na doutrina do corpo como prisão da alma, entre *soma* e *sema*, corpo/túmulo, noções como as de tempo, lugar, vida, morte, mortalidade/imortalidade vão sendo redimensionadas, vão abrindo novas vias de acesso e de confronto ou diálogo, ao mesmo tempo, com o pensamento platônico e com os diálogos de mortos de Luciano. No caso deste, há no diálogo entre Diógenes e Hércules, uma situação ridiculamente apresentada por Diógenes, que embaraça Hércules ao discutir sua condição de deus:

D. Ora, o seu arco está livre, à mão! Mas por que eu ainda teria medo de você, se já estou morto? Diga-me uma coisa a respeito de seu Hércules: quando ele era vivo, você convivia com ele como seu espectro? Ou será que em vida vocês eram um só e se separaram depois de mortos, quando ele voou para junto dos deuses e você, o espectro, veio para o hades, como era natural?

H. Você é um atrevido, um sofista! Quem é você, afinal?

²³⁶ LUCIANO. *Diálogos de mortos*, p. 191-3.

²³⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*:, p. 23.

D. Sou o espectro de Diógenes de Sinope, mas o autêntico não está “entre os deuses imortais”, não. Por Zeus! Ao invés disso, está junto dos mais nobres mortos, zombando de Homero e de semelhantes tolices.²³⁸

²³⁸ LUCIANO, *diálogos de mortos*, p. 127-131.

VI.2 - Acordar morto... Mortalidade/Imortalidade

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que vêem em tudo o que lá não está.
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.
(Alberto Caeiro)

“Eu já sabia que estava em Portugal, ainda que tivesse ido para a cama em Amsterdam, como sempre”²³⁹. Herman Mussert, um estudioso dos clássicos, ex-professor de latim e grego, ou, como seus alunos diziam, um professor de língua morta, compartilhava o sobrenome com o de um traidor da Holanda – Anton Mussert – que, durante a Segunda Guerra, apoiou os nazistas durante a ocupação de seu país. Este foi condenado à morte no final da guerra, em 12 de dezembro de 1945. “Não é uma coisa especialmente feliz compartilhar o nome com um judeu”²⁴⁰. Temos aí a sua linhagem associada aos párias, aos inadequados. Além disso, este homem, Herman Mussert, caracterizado por irônico ceticismo, poderia se integrar à vida alegre de Amsterdam se não fosse extremamente sensível à fuga do tempo e à onipresença da morte. Rejeita o mundo como ele é e o mundo vai cobrar isso dele de forma drástica (digo drástica por medo de dizer trágica): “Meu apartamento é cheio de livros que me permitem viver entre eles. Basta como decoração”²⁴¹.

Podemos encontrar o contraste entre corpo mortal e corpo imortal em toda parte, de modo mais ou menos explícito, segundo o caso. Até mesmo na Grécia, onde a oposição parece absoluta, posto que a imortalidade (não seria a mortalidade?) define a própria condição de uma humanidade que, frente aos imortais Bem-aventurados, não pode de forma alguma escapar da morte, acontece que as fronteiras flutuam um pouco: embora não possam morrer, os deuses às vezes conhecem um estado de quase morte, por limitação ou extenuação de seu ser, quando, feridos, acorrentados, relegados para baixo da terra, são postos fora de jogo no universo divino, lançados para fora dele. Os babilônios vão mais longe nesse sentido: no caso dos deuses do inimigo vencido, pode-se e deve-se reduzi-los ao estado de não-existência, extirpando as raízes que, na forma de estátuas cultuais e de templos, implantam-nos corporalmente no mundo dos homens.

²³⁹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 8.

²⁴⁰ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 15.

²⁴¹ IDEM, p. 12.

Existiria, em sentido inverso, uma ascensão possível do mortal para o imortal? Para os gregos, a resposta comum é não: cada homem tem um corpo que lhe pertence; esse corpo está destinado à destruição; quando se desfaz, o homem desaparece com ele sem esperança de sobrevivência ou de renascimento. No contexto dessa cultura, a imortalidade só poderia adotar duas formas: uma imortalidade “social” pela manutenção na memória coletiva do nome, do renome, dos altos feitos de um indivíduo celebrado, não como vivo para sempre, mas como morto glorioso; ou a elaboração de uma nova categoria “não corporal”, a alma, oposta ao corpo dentro do corpo, fixada nele como um elemento estranho, uma parcela imperecível do divino. Mas essa solução, cujo futuro conhecemos, questionava os fundamentos do politeísmo, ao despojar os deuses gregos de todas as suas ligações corporais. Na China, ao contrário, o taoísmo podia propor ao sábio a reconstrução de um corpo imortal: o organismo humano era concebido como um microcosmo, um condensado do universo em seu conjunto, bastava eliminar todos os agentes de corrupção para que ficasse inteiramente conforme ao modelo perfeito do qual é um homólogo reduzido. O cristianismo abre uma perspectiva diferente: mais do que a tradição grega, ele liga o corpo à singularidade das existências individuais; para Platão, a alma divina era impessoal e suprapessoal no homem; sua imortalidade também o era; para os cristãos, a encarnação de Deus, sua paixão, sua morte, sua ressurreição requerem como contrapartida, para cada criatura humana, a ressurreição de seu corpo, assegurando a todos, na unicidade de seu ser, o acesso à vida eterna.

* * *

Sempre tive um fraco pela nereida Tétis, não somente porque foi a mãe de Aquiles, mas principalmente porque, sendo filha dos deuses, resistiu a se casar com o mortal Peleu. Estava certa. Se somos imortais, o fedor que emana dos mortais deve ser intolerável. Ela tentou tudo que pôde para fugir daquele futuro cadáver, transformando-se em fogo, água, leão e

serpente. Esta é a diferença entre deuses e homens. Deuses podem se transformar; homens podem apenas **ser transformados**.²⁴²

Outra antinomia: corpo visível – corpo invisível. Com suas perguntas solidárias: como um corpo pode ser invisível? E como a divindade poderia manifestar sua existência, sua ação, seu poder, a não ser na forma visível do que tem um corpo? Assim, cada religião está dividida entre a necessidade de uma presença divina diretamente acessível aos homens daqui e a necessidade de subtrair o divino de todas as limitações de um mundo ao qual ele permanece estranho. Inteira imanência, transcendência absoluta, nenhuma religião pode permanecer exclusivamente em um desses pólos: “Neste ponto eu gostaria de ficar imóvel, de lavar todas aquelas palavras. Você não me disse quanto tempo tenho para contar minha história. Perdi todo senso de medida”²⁴³, mas não necessariamente o senso de harmonia, como em Heráclito que diz que tudo o que concorda discorda consigo mesmo, tal como a harmonia do arco e da lira. O corpo talvez seja sempre uma combinação de opostos.

N’*A seguinte história*: encena-se de forma contundente o jogo da ausência na presença, ou ainda, para cada forma de ausência, uma forma de presença. Aqui as coisas aparecem de forma mais leve e ridícula:

Não era uma visão muito comum, um professor perseguindo o outro. Corri para a minha sala de aula, tentei entrar com compostura, mas ele me arrastou para fora. Consegui me livrar e corri para o pátio. Este era um movimento brilhante segundo o ponto de vista do grande espetáculo, porque agora toda a escola podia me ver apanhando. Fui jogado pelo ringue – não é esta a expressão? Como é usual, me vi fazendo todo tipo de coisas ao mesmo tempo, caindo, levantando-me, sangrando, devolvendo alguns golpes tímidos, registrando os gritos roucos que vinham daquela cabeça de bezerro boquiaberta, até que também não consegui ver isso, porque ele quebrara meus óculos. Tateei no ar até que o objeto familiar foi colocado em minha mão.²⁴⁴

Há aqui um estatuto do irrisório, como em *Memórias póstumas*. Os estados, de violência, paixão, vaidade, entre tantos “valores” humanos, são todos

²⁴² NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 14.

²⁴³ IDEM, p. 38.

relativizados ou até ignorados. Mesmo viva, a personagem já está quase que ocupando um estatuto de morto anônimo.

Procura-se assim privar o inimigo do estatuto humano de morto, recusar-lhe a mudança de estado, a promoção ambígua que os funerais normalmente realizam: desaparecido do mundo dos vivos, apagado do tecido das relações sociais do qual sua presença formava uma trama, o morto passa a ser uma ausência, um vazio; mas continua existindo, em outro plano, em uma forma de ser que escapa à destruição, primeiro pela permanência de seu nome e pelo brilho de seu renome (o prazer da nomeada para Brás Cubas) que, cantados pela gesta épica, continuam presentes, não apenas na memória daqueles que o conheceram em vida, como também para todos os “homens por vir”; depois, pela edificação das diversas formas de memorial, que garantem ao defunto, se não um corpo “ambrosiano” – privilégio que só pertence aos deuses, precisamente porque não têm sangue, nem nada de corruptível em sua carne, pois se alimentam de ambrosia, manjar dos deuses –, ao menos um substituto equívoco do que o corpo representava durante a vida, como suporte da individualidade e garantia da permanência do sujeito social. E assim este ex-vivo anônimo e desautorizado, torna-se ele o morto “sacana” que pode brincar e rir dos vivos.

Deixe-me voltar, então, à primeira hora da manhã, ao momento em que abri os olhos, que eu ainda possuía. (...) Simplesmente fiquei imóvel, pelo menos para me acostumar à idéia de que talvez meus olhos não fossem meus olhos, o que é um modo tortuoso de dizer que fiquei ali mortalmente quieto porque estava morrendo de medo de ser outra pessoa. (...) Meus olhos, como devo me referir a eles por enquanto, observavam as traves que não eram as minhas traves, enquanto os ouvidos, meus ou de meu potencial outro ouviam o crescendo erótico lá em cima. (...) Vazio, é o que você vê nos olhos tontos do animal, e vazio foi o que senti naquela cama estranha. Porque, suponha que esse não fosse eu, e portanto outra pessoa (seria ir longe demais dizer ninguém), significaria que eu teria de pensar nas lembranças do outro como sendo minhas, já que todo mundo chama suas lembranças de “minhas lembranças”.²⁴⁵

²⁴⁴ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 121-122.

²⁴⁵ IDEM, p. 9-10-11.

Desarticula-se, assim, todo o edifício do homem-sujeito-inteiro que neste caso não sabe mais se é um eu ou um outro. E neste limiar da vida encontrando a morte podemos pensar nos seguintes termos gregos: *Mnéma*, *sêma*, estela, que possuem funções convergentes nesse sentido: traduzem, em formas e níveis diferentes, a inscrição paradoxal da ausência na presença. No final dos ritos funerários, com sua entrada definitiva no campo da morte, o corpo humano adota, aos olhos dos vivos, a forma de uma realidade com duas faces, uma remetendo à outra e implicando-a: uma face visível, localizada na terra, dura e permanente como a pedra erguida sobre o túmulo; uma face do além, ubíqua, intangível e fugidia como a *psykhé*, exilada no domínio do além. A *psykhé* é semelhante ao corpo; em sua figuração plástica, sobre os vasos, é representada como um corpo em miniatura, um corpúsculo; é o duplo do corpo vivo, réplica que pode ser tomada pelo próprio corpo, que tem sua aparência exata, suas roupas, seus gestos e sua voz. Mas esta similitude completa é também uma completa inconsistência. A *psykhé* é um nada, um vazio, uma evanescência intangível, uma sombra; é um ser aéreo e alado, um pássaro que voa. “Obviamente o espaço é o nosso destino, isso admito. Afinal de contas eu próprio vivo lá. Mas não sentirei a empolgação das grandes viagens de descoberta; sempre pertencerei aos que foram deixados no cais, acenando aos que partem; pertenço ao passado”²⁴⁶. Como o velho do Restelo, a sua viagem não é a das grandes descobertas para o Oriente, é uma viagem a contragosto até o Ocidente, com tudo que ela tem de possível e de ficcional, de estranho:

Encontrei-me sentado numa daquelas cadeiras giratórias americanas que o abraçam como um útero, e partindo em minha viagem através do espaço. Quase imediatamente brotaram lágrimas em meus olhos. (...) A emoção deve ser inspirada pela arte, e lá estava eu sendo iludido pela realidade. (...) À distância brilhava(!) o inimaginável planeta Terra. Como pode ter havido um Homero ou um Ovídio para escrever sobre o destino de deuses e homens naquele disco etéreo, prateado, flutuante? (...) Eu fora despido de meu ser, e não havia qualquer substituto à vista.²⁴⁷

²⁴⁶ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 19.

²⁴⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 19-20.

Pensar, com lágrimas nos olhos, que se está deixando levar pela emoção da realidade e não a emoção da arte, coloca de novo em evidência essa arbitrária separação entre realidade e ficção, arte/beleza e verdade. Nesta viagem todas as coisas se confundem e se multiplicam. Uma pedra, por exemplo, é exatamente o contrário: compacta, maciça, sempre presente no ponto em que foi enterrada no solo. Mas a consistência material é semelhança, não mais do corpo vivo, de sua aparência de outrora, e sim da alteridade radical de seu estado atual de morto, da estranheza de seu estatuto no além, de seu exílio em um lugar onde todas as realidades daqui estão invertidas:

Agora, ao meu redor, estava tão silencioso quanto nas ruas desertas do universo por onde a **Voyager** se arremessava sem ruído, banhada em brilho cósmico, e apenas no quinto dos seus nove mil anos. Nove mil! Nessa época as cinzas das cinzas de nossas cinzas já teriam renegado nossa procedência. Nós nunca teríamos estado lá! A música ganhou ímpeto, pus brotou de meus olhos. Que tal uma metamorfose dessas!²⁴⁸ (S

A pedra é tão fria, dura, apagada, opaca, rugosa, bruta e fixa quando o corpo jovem e vivo é, à luz do sol, quente, flexível, brilhante, luminoso por seu olhar, suave ao toque, rápido e móvel em seus deslocamentos. Estela funerária e *psykhé* traduzem de duas formas complementares o novo estatuto social do morto, sua existência em um além que se manifesta ao universo humano no modo da ausência.

Para a *psykhé*, a evidência do parecer, na exatidão de seus detalhes mais concretos, a inteira similitude com a aparência do vivo são o preenchimento de um vazio, o véu ilusório lançado sobre um não-ser: a *psykhé* não é o corpo que se vê nela, mas sua imagem fantasmagórica, seu duplo, um *eidolon* como o sonho, o devaneio, a ilusão, o *phásma*.

Quanto à estela, sua materialidade é de fato o contrário da sombra inconsistente, do sonho alado, do devaneio intangível; mas o ser que a estela

²⁴⁸ IDEM, p. 22.

evoca como um substituto está dado na forma bruta da pedra como a ausência daquilo que fugiu para longe, sumiu em outro lugar, assim como a forma alada de um sonho, de uma aparição, de uma *psykhé* defunta.

Percebi que estava ficando sonolento, e ao mesmo tempo era como se uma grande onda me varresse, erguendo-me, me engolfando, me carregando com uma força que eu não sabia existir. Pensei na morte, mas não por causa da onda, ainda era por causa da foto. Em meu caso cada pensamento leva imediatamente a outro. Não consigo evitar, e graças às patéticas estrelas de jornal em minha mão eu vi uma daquelas pinturas das **Vanitas** que serviram aos nossos antepassados como um **memento mori**: algum eremita curvado sobre uma mesa, olhando alternadamente para o crânio de alguém que nunca poderia ser tão divertido quanto o Yorik de Hamlet, e para a figura torturada na cruz. Nuvens agourentas, paisagens estéreis, um leão espreitando nas sombras. Talvez tenham se rebelado contra o mundo simplesmente porque ainda estavam de posse dele. O nosso é apenas uma fotografia de jornal, tirada a uma distância de seis bilhões de quilômetros. O fato de o jornal que eu segurava existir simultaneamente naquela estrela encardida era sem dúvida um milagre, mas não sei se essas coisas atravessaram a minha mente naquela hora. Em geral consigo retraçar meus pensamentos até aquele momento exótico e degradante de cair no sono, quando a mente deve se render ao corpo enquanto se deita ao cair da noite com a obediência dos serviçais, desejando apenas o fingimento da ausência.²⁴⁹

A esta *psykhé* homérica opõe-se uma concepção da alma diferente, que estava sendo elaborada em seitas filosófico-religiosas, como a dos pitagóricos e dos órficos, e que aparece ligada a exercícios espirituais destinados a escapar ao tempo, às reencarnações sucessivas, à morte, ao purificar e libertar a parcela de divino que todos carregam dentro de si. Embora ainda seja definida, à moda homérica, como um *eidolon*, a *psykhé* não é mais o simulacro do defunto após a morte. Presente no homem vivo, não pode mais adotar a forma de um duplo fantasmagórico do corpo desaparecido; é o duplo do ser vital, em sua duração contínua. Esse duplo, de origem divina e que escapa à destruição à qual está destinado o corpo dos mortais, dorme quando os membros estão em atividade; desperta quando o corpo adormece e se manifesta na forma de sonhos que nos revelam o destino que nos espera, após nossa morte, no outro mundo.

Mas é com Platão que a inversão dos valores atribuídos ao corpo e à alma realiza-se totalmente. Enquanto o indivíduo está intimamente ligado a seu corpo vivo e a *psykhé* apresenta-se como o *eidolon* desse corpo, doravante desaparecido, como seu fantasma ou seu duplo, é a *psykhé* imortal que constitui, no íntimo de cada um, durante sua vida, seu ser verdadeiro. Dessa forma, o corpo vivo muda de estatuto: torna-se, por sua vez, uma simples aparência, a imagem ilusória, inconsistente, fugaz e transitória do que somos na verdade e para sempre. No mundo fantasmagórico das aparências, o corpo é “o que se mostra à semelhança da alma”²⁵⁰. Não são mais as *psykhai* que são *eidola*, os fantasmas daqueles cujos corpos foram reduzidos a cinzas em uma fogueira funerária, mas “os corpos dos defuntos (seus cadáveres) que são os *eidola* daqueles que morreram”. Assim, passamos da alma como duplo fantasmagórico do corpo para o corpo como reflexo fantasmagórico da alma. Trata-se, na perspectiva do filósofo, de desqualificar a imagem, de rebaixá-la com relação às verdadeiras realidades. A imagem é de fato *eidolon* no sentido em que é fruto de uma espécie de feitiçaria; encanta os espíritos adotando, como a *psykhé* homérica, a exata aparência daquilo de que é o simulacro; faz-se passar pelo que não é. Assim, a imagem conserva o caráter de um duplo fantasmagórico; mas pela aparição de um ser que vem do outro mundo, pela irrupção do além frente a nossos olhos, foram substituídos os sortilégios da aparência, o ilusionismo da semelhança quando permanecemos, com nosso corpo, confinados no campo do simples parecer.

Para Herman Mussert, nosso protagonista/professor, não são bem essas leis que contam, mas lei para ele é tudo o que está nos livros que lê e ama. A verdade, a beleza, a emoção, o amor, a ira estão em Ovídio, Tácito, Horácio, Teofrasto, entre tantos outros. Assemelha-se a Luciano fisicamente e poeticamente: seus olhos não enxergam quase nada, precisam de lentes, lentes fortes, para ver o mundo de um modo sempre desfocado, suas mãos não são jeitosas, servem apenas

²⁴⁹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 24-25.

²⁵⁰ PLATÃO, *Leis*, XII, 959b, 1.

para abrir latas de feijão e salsichas. Seus dons são outros, a leitura do mundo livro, dos autores que o acompanham:

Quero dizer que, na presença íntima de um corpo feminino, sou a mais indefesa das criaturas. O que explica por que me mantive bastante longe dessas atividades que todo mundo está sempre praticando e que, para mim, têm mais a ver com o reino animal do que com seres humanos que se preocupam com os aspectos menos tangíveis da existência. Na verdade, eram os toques que me deixavam mal nessas situações. Meus toques mais pareciam as patadas e os agarrões de um cego porque, apesar de eu ter perfeita consciência do local aproximado onde minhas mãos deveriam ir, meus olhos recusavam terminantemente qualquer cooperação depois da remoção dos dois escravos circulares que eram os meus óculos. Tudo que eu conseguia ver, (...) era uma massa mais ou menos rosada com o que parecia uma protuberância aleatória ou um trecho escuro aqui ou ali. O que mais me irritava era que minhas mãos inocentes, que naquelas instâncias misericordiosamente raras só estavam tentando ajudar, prontamente seriam acusadas de grosseria, indelicadeza, mau jeito, como se meus dedos fossem um punhado de crianças delinqüentes fugindo de uma instituição correcional. Mas não quero me alongar nos detalhes curiosos do amor entre seres humanos.²⁵¹

Há sempre um tipo de deslocamento entre o escritor e o mundo: Luciano era um grego helenizado que deveria ser um escultor, seguindo o ofício de sua família. Tornou-se um retor, ensinava pelas cidades, mas a sua paixão era a filosofia, a arte, e conviveu com elas à sua maneira, relendo de seu lugar o que era já coroado como o saber. Assim, em seus diálogos dos mortos, dá-se uma constelação de falas, um polilingüismo *avant la lettre*, que impressiona pela simultaneidade de vozes e opiniões que desenham todo um mundo que já não existe mais mas que é convocado e que comparece de uma forma irônica e atemporal. Herman Mussert, o protagonista de *A seguinte história*., também põe em rotação essas mesmas vozes, outra vez rearranjadas, agora num plurilingüismo e dialogismo *devant la lettre* mas que vai até às últimas consequências, não só as personagens dialogam entre si, mas épocas, idéias e movimentos filosóficos, poetas, outra geografia, como num *déjà vu* total, cheio de surpresas. Quando

acorda num quarto em Lisboa, depois de ter se deitado em Amsterdam, ele diz: “Eu não estava curioso, mas isso pode se dever ao meu relacionamento diário com as *Metamorfoses* de Ovídio. Ver o Livro XVX (sic), versos 60-64. Também tenho minha bíblia, uma que realmente ajuda.”²⁵²

Num momento como esse, no limiar de uma travessia entre estados naturais a lugares diferentes e inesperados, é necessário manter-se “vivo”, atento ao mundo novo e guardião da memória de um mundo que está virando passado:

Certo, eu sei, devo cuidar dos negócios da memória. O quarto insiste. Tenho exatamente a mesma sensação que costumava ter ao contemplar uma pilha de traduções de Heródoto precisando ser corrigidas. Há muito tempo sentia um fraco pelo transparente fabulista, já que a história inventada é sempre mais atraente do que a cansativa tirania dos fatos.²⁵³

A vida, essa história que ele conta, é qualquer coisa entre o quase nada e o existir simplesmente, num espaço que é vida ou morte, pois isso não importa, o que importa é contar: “Fico satisfeito porque os outros se foram e só preciso contar minha história a você, mesmo você estando nela.”²⁵⁴ E assim vai se fazendo a história e a metamorfose, através de espelhos que não retêm nada:

Quero me ver, e, sem dúvida, lá estou, refletido numa floresta de espelhos que lançam meus ombros cada vez mais longe, as luzes dos candelabros brilhando em meus mil olhos com óculos. (...) Mas ela está ausente. Os espelhos são inúteis; não retêm nada, nem os vivos nem os mortos; são perjuros mercenários, nauseantes em sua deferência vítrea²⁵⁵.

Para passar do parecer ao ser, é preciso, por meio da *anámnese*, da reminiscência, encontrar a recordação daquilo ao qual a alma foi aparentada e que sua presença nesse corpo, com sua imersão no fluxo sensível, fizeram-na esquecer. No *Fédon*, antes de expor sua teoria da *anámnese*, Platão define a filosofia, segundo o que chama de uma tradição muito antiga, como uma *meléte*

²⁵¹ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, p. 29-30.

²⁵² IDEM, p. 26.

²⁵³ NOOTEBOOM, IDEM, p. 34.

²⁵⁴ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, p. 37.

thanátou, uma disciplina ou um exercício de morte, consistindo em purificar a alma ao concentrá-la, reuni-la sobre si mesma a partir de todos os pontos do corpo em que se encontra dispersa, de forma a que, assim reunida e unificada, possa livrar-se do corpo e dele fugir. Purificação, concentração, separação da alma, termos que significam tanto a rememoração, *anámnesis*, quanto definem a ascese do filósofo, cujo objetivo é, já nesta vida, fazer com que sua alma seja tão livre quanto o será após a morte.

É claro que na perspectiva de Platão, este exercício de morte é na verdade uma disciplina de imortalidade: ao destacar-se de um corpo ao qual Platão aplica as mesmas imagens de fluxo e de corrente que aplica ao devir, a alma emerge do rio do tempo para conquistar uma existência imutável e permanente, tão próxima dos deuses quanto é permitido ao homem estar. A *psykhé*, que é “nós mesmos” dentro de cada um de nós, tem um caráter “demoníaco”: é uma parcela do divino no homem.

- A situação naquela cela não tem nada a ver com qualquer idéia que eu possa ter em minha cabeça.

- Mas por que não acredita?

- Porque ele tenta prová-la quatro vezes. Sem dúvida é um sinal de fraqueza. Não creio que ele próprio acreditasse, não de verdade. Mas o importante não é a imortalidade.

- O que é, então?

- O importante é que somos capazes de pensar sobre a imortalidade. É isso que nos separa.

(...)

Na mosca. Eu acabara de morrer e cá estava, tendo de representar um papel em outra peça. É impossível imaginar que o Sócrates real pudesse ser levado a uma conversa dessa natureza. Cada período da história tem suas próprias punições. E o nosso tem uma multiplicidade delas.²⁵⁶

Nesse sentido, poderíamos dizer que, no mundo terreno onde nada é permanente, onde tudo está destinado a desaparecer, o pensar já é o viver e o morrer. Cada período da história tem a sua punição, e também a sua purgação, através da escrita e da memória.

²⁵⁵ IDEM, p. 72.

²⁵⁶ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 115-116.

Um ex-aluno leria o anúncio da morte de Herman Mussert e diria: “Ei, Sócrates está morto”, e ao mesmo tempo eu mudaria. Não era minha alma que partiria numa viagem, como o verdadeiro Sócrates imaginara; era meu corpo que embarcaria numa perambulação, sem jamais sair do universo, e por isso tomaria parte nas mais fantásticas metamorfoses, sobre as quais ele não me diria nada, porque desde então teria esquecido tudo ao meu respeito.²⁵⁷

Esquecer. Esquecer tudo a nosso respeito é a liberdade de criar novas histórias e novos destinos. O corpo perambulando sem jamais sair do universo. Não há mais um Hades, inferno ou céu onde se instalar, mas uma perambulação eterna, numa plêiade variegada de andarilhos. A alma também, andarilha, ela se move em torno da inteligência, é a luz que dela irradia, seu rastro para fora. De um lado, continua unida à inteligência, é preenchida com ela; goza dela; recebe sua parte e, ela mesma, pensa. Mas, de outro, está em contato com o que vem depois dela: “– Não consigo mais suportar a luz do dia. – Eu sabia que, se me virasse agora, veria os outros como uma plêiade rompida, somente porque eu saíra da formação. Mas eu tinha de ficar ali, sozinho, e pensar”²⁵⁸.

O que significa, pergunta-se Plotino, descer ao Hades? Se Hades designa o mundo de baixo, o lugar inferior, a expressão significa que nossa alma, nossa *psykhé*, encontra-se no mesmo lugar em que está nosso corpo. Mas, e se o corpo não existe mais? Mais problemas, não para serem resolvidos, mas para serem vividos na viagem interminável:

É além, no oeste, onde o sol afundava e roubava a luz, abandonando os homens aos desígnios daquele outro elemento amorfo, a noite, ficava o oceano onde Atlas já esteve e que tem o seu nome, e atrás dele o negro domínio da morte, chamado Tártaro, local de banimento de Saturno, **Saturno tenebrosa in Tartara misso** – como poderei jamais explicar a emoção de pronunciar as palavras latinas? Tem algo a ver com alegria física, uma forma reversa de comer. Que Sócrates perturbado fora esse professor, que um dia levava os alunos à beira do mar (...) – éramos apenas cinco – e entre os gritos das gaivotas eu fiz hora extra, gritando para o oeste e tentando me fazer ouvir sobre a tempestade, e claro que lá, por trás daquela massa fervilhante de água, estava o mundo secreto das

²⁵⁷ IDEM, p. 143-144.

²⁵⁸ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 107.

sombras, com seus quatro rios mortais. A cada palavra que eu gritava as gaivotas guinchavam seus ecos de Orfeu e do Estige como se fossem fúrias, e eu recordo o rosto branco e transparente de minha aluna mais querida porque é nesses rostos que os mitos se tornam verdadeiros.²⁵⁹

Os mitos verdadeiros são aqueles que nos mantêm vivos mesmo já mortos. A ambientação de uma vivência de um professor de línguas mortas e seu Sócrates, que já não é mais o de Platão, mas o nosso, o que está aqui ou na *Voyager*. A alma viveria puramente no mundo inteligível sem que nada dela se separasse: “E lá embaixo estávamos, cheios da noção inerradicável de que nos encontramos no centro, com outra cúpula fechada muito abaixo de nós, uma tela segura e esférica ao nosso redor, que se apresentaria para sempre do mesmo modo”²⁶⁰.

Cees Nooteboom nos coloca frente a frente com um mundo prenhe de passado e de futuro, num presente feito de um h́umus atemporal que nos faz ser ver querer tudo ao mesmo tempo agora.

²⁵⁹ IDEM, p. 92-93.

²⁶⁰ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 97.

VII.3 - Travessia/Ascese

Há um primeiro *eu* em *A seguinte história*: que é visto como a “ponte ligeira” que só existe para possibilitar a passagem de Alguém e que desaba depois da sua passagem. É desse alguém o grito que impele o indivíduo a pôr-se em marcha, embora ressoe nas entranhas do eu, o Grito não nasce dele, mas provém dos seus antepassados e descendentes; do “grande corpo” de sua raça, cuja perenidade lhe cumpre garantir, levando avante a obra de seus maiores e transmitindo-a a seus pósteros. Mas o grito tampouco nasce da raça: remonta à própria humanidade que se desgallou um dia da animalidade graças à frágil chama da consciência que soube resguardar no interior do crânio. E não é só a humanidade que nos grita no coração; é a Terra inteira, com suas águas e suas árvores, seus bichos, seus homens e seus deuses numa espécie de ascese coletiva e panteísta, ou num estado entre morte e vida propiciador de grandes viagens iniciáticas e também finalizadoras de um ciclo.

Eu havia acordado com a sensação ridícula de que poderia estar morto, mas não podia garantir que estava realmente morto, ou que estivera morto, ou vice-versa. A morte, como eu aprendera, era o nada, e se você estivesse nesse estado, como eu também aprendera, toda deliberação cessava. Portanto, esse não era o meu estado, já que ainda me encontrava cheio de devaneios, pensamentos, lembranças. E, evidentemente, ainda me encontrava em algum lugar.²⁶¹

A deliberação, estranhamente, não cessa, e o viajante, se um viajante, encontrava-se cheio de devaneios, pensamentos, lembranças, cheio de vida então. Entre vida e *science-fiction*, o acabado de morrer Herman Mussert engana-se e nos engana nas suas viagens a bordo de uma nave, a *Voyager*, pelo espaço sideral, e a sua viagem se dá também pelo espaço geográfico da terra, começando por Portugal, só que pelo espaço e tempo da morte, que parecem mais fantásticos ainda que a espaçonave a seis bilhões de quilômetros de distância da terra onde viera:

A minúscula duração de minha vida, a absoluta insignificância de minha existência, não ficam mais microscópicas ao serem vistas de tamanha distância. Mas eu tinha uma relação especial com a Voyager, porque sentia que já viajara com ela. Qualquer pessoa pode ver isso no **Guia da América do Norte**, do Dr. Strabo, ainda que não haja qualquer referência à emoção barata que senti na época – isso seria absurdo.²⁶²

Isso e nada mais? Neste transcurso, como ficaria a noção de tempo e de espaço? Já vimos que nos autos medievais a respeito da morte havia três grandes temas correlatos: a Morte, o Tempo e a Fortuna. No caso deste passageiro, Herman Mussert, talvez a sua Fortuna tenha sido e seja ter vivido entre livros, ter sido um professor de literatura clássica e de sentir-se como o guardião dos textos mais belos já compostos na terra – pelo menos é como ele se sente. Emoções, baratas ou não, ainda que não haja referência a elas, elas existem.

E agora (usando a palavra impronunciável que sempre tira o chão de sob nossos pés), eu estava deitado num quarto de Lisboa com os olhos apertados, pensando sobre aquele outro **agora** da noite anterior (se é que fora a noite anterior), quando estive deitado na cama de olhos abertos, olhando a fotografia, tirada da espaçonave Voyager.²⁶³

Aí estão juntos Tempo, Espaço e o caminho percorrido do lado oriental para o ocidental, por enquanto, da Europa.

O momento da morte já pode ser percebido – “Em geral consigo retrair meus pensamentos até aquele momento exótico e degradante de cair no sono, quando a mente deve se render ao corpo enquanto se deita ao cair da noite com a obediência dos serviçais, desejando apenas o **fingimento da ausência**”²⁶⁴

A dor, a letargia, ou algo parecido e diferente, ao mesmo tempo, de tudo o que já sentimos normalmente podem presentificar a morte, porque anunciam a nossa impossibilidade de dominar os acontecimentos que nos ultrapassam sempre, apesar de nosso vão desejo de querer controlar as coisas.

²⁶¹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 7.

²⁶² NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 18.

²⁶³ IDEM, p. 23.

²⁶⁴ IDEM, p. 25.

Uma das ambigüidades irônicas de *A seguinte história*: é a caracterização da morte como uma viagem essencial, intransitiva, mas não escolhida pelo viajante, com rotas e seguimentos que o superam. Não é uma viagem feita através dos guias de viagem do Dr. Strabo. É como na *Barca do Inferno*, por exemplo, em que não adianta brigar com ou tentar ludibriar o barqueiro. Também verifica-se o rito escatológico, tão caro à nossa tradição dos diálogos de mortos, de passagem entre a vida e a morte através da água, um dado de origem arcaica, pré-cristã. Ainda há a encenação de que o Outro Mundo está sempre para além da água, sendo a Morte um passo obrigatório através da água. Talvez o “purgatório” aqui, n’*a seguinte história*, seja toda a história, desde o adormecimento em Amsterdam, até a chegada em Belém, como ainda veremos em seguida, pois esta pode ser a história pré ou pós morte, como todas as outras, já que não podemos *ainda* falar do lugar da morte.

Todo o universo me anesthesiava, e era como se eu tentasse cantar junto com aquela fórmula entorpecedora, fazer parte dela, como um peixe que se torna parte da corrente que o leva. Mas o que quer que eu desejasse fazer – voar, nadar, cantar, pensar – não conseguia. Os braços mais fortes do mundo haviam me erguido em Amsterdam e aparentemente me colocado de novo num quarto de Lisboa.²⁶⁵

Quais seriam os braços mais fortes do mundo? Não seria a morte? Mas esse peixe que se torna parte da corrente é também aquele que quer desvendar os mistérios da vida e da morte, é o que tenta desvendar se algo se esconde ou não além do fluxo visível e incessante do mundo.

“A onda que havia me assolado no sono ou na modorra era o medo, medo físico de cair na terra que pairava lá, tão desligada e desprotegida no espaço”²⁶⁶. Por enquanto, ele está no espaço, no alto, ainda não chegou ao subterrâneo. Entre o ímã e seus lados positivo e negativo, a gravidade da terra e a desordem que faz pensarmos em ser engolidos por ela.

²⁶⁵ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 26.

²⁶⁶ IDEM, p. 31.

“Dentro de meu ser estou apodrecendo, agora sei a causa de minha morte, às margens do Tejo, onde a vida é leve e lenta” – Slauerhoff. Lembro de um dia, na sala de aula, ter falado sobre o papel sinistro da preposição **aan** naquele verso. Nós não morremos **de** coisas, mas **em** coisas, de modo que somente em holandês você pode morrer no câncer e no Tejo.²⁶⁷

Morrer em coisas, como num lento apodrecimento ou, de forma semelhante, num dos textos básicos da filosofia indiana, no *Bhagavad-Gitá*, que utiliza uma argumentação não em termos de raciocínio lógico e sim de paradoxos de ordem místico-religiosa, há a seguinte história: na iminência de guerrear contra os Kuravas seus primos, Arjuna, heróis dos Pandavas, angustia-se com a perspectiva de derramar sangue de sua própria gente e pergunta-se se não é preferível ser morto a matar. Seu áuriga Krishna, reencarnação do deus Vishnu, trava então com ele um longo diálogo em torno da ação e da não-ação. Entre muitas outras coisas, diz-lhe que ninguém assassina nem é assassinado, mas passa para um novo corpo, como se trocasse de roupa: “Aquele que compreende que Aquilo é perpétuo e indestrutível como poderá matar ou ser morto? (...) Não deves lamentar a morte de qualquer criatura pois o Morador do Corpo que pensas destruir é eterno.” E incita-o a partir para a luta ou ação, sem se preocupar com os seus resultados, favoráveis ou desfavoráveis: “Ninguém pode deixar de agir, por um instante que seja, pois é próprio da Natureza compelir todos a agir. (...) executa desinteressadamente o teu dever”²⁶⁸. Mesmo porque não é o indivíduo quem age: ele é apenas o instrumento da pura ação, através da qual se manifesta o infundável sopro da criação.

A travessia no tempo também se mede pelo espaço que se tem para se contar a *sua* história: “neste ponto eu gostaria de ficar imóvel, de lavar todas aquelas palavras. Você não me disse quanto tempo tenho para contar minha história. Perdi todo o senso de medida”²⁶⁹. As histórias põem em marcha esse novo curso do tempo e do espaço. Assim como na vida, nesse limiar lutamos sem

²⁶⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, p. 34.

²⁶⁸ *O cântico do Senhor (Bhagavad-Gitá)*, p. 17.

²⁶⁹ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, p. 38.

nenhuma certeza, sem segurança de recompensa ou castigo, o que reveste a viagem de maior nobreza.

Devo sair deste quarto! Que quarto? Este aqui, este quarto de Lisboa. Devo virar à esquerda, para a pequena pastelaria onde ela costumava se fartar de pequenos brioques cor de gema de ovo, o mel envernizando seus lábios ávidos. A pastelaria ainda está lá; o mundo dura para sempre. (...) Mas as notícias do mundo não são para mim. Nem eram na época, por sinal. E o Iraque é uma máscara atrasada para minha Babilônia, para Acad, Suméria e a terra dos caldeus. Ur, o Tigre, o Eufrates e a esplêndida Babilônia, bordel de cem línguas.²⁷⁰

O mundo, que dura para sempre, lá está para não nos deixar ‘mentir’, mas já há aí um além-homem – um ser humano que transpõe os limites do humano. O fato de as notícias do mundo não serem para esse *mim*, seria um dizer-sim ao mundo? Ou um dizer-não? Ou não adianta dizer sim ou não?

“Mais longe, à distância, deve estar o meu rio. Não sei por que, dentre todos os rios, era o Tejo que mais me emocionava”, dizia o viajante:

Já que viemos de um lugar obscuro, o Útero, é para um outro lugar obscuro que nos dirigimos, a Sepultura. Uma força nos atira do abismo negro; outra nos impele irresistivelmente para dentro dele. Por isso que o “ter um rio” é como ter para onde ir, é ter um ocidente que emociona e onde se pode descansar. Quem sabe também seja por ser o rio de Fernando Pessoa? No Guia de viagem do Dr. Strabo, escritos por Herman Mussert, ele manda os tolos para as tavernas de fado, para sua dose de saudade processada²⁷¹.

Mas, entre tantos tesouros e segredos que pode guardar uma vida, Herman Mussert tem a sua gaveta de guardados e amados:

Slauerhoff e Pessoa eu guardo para mim, ainda que não os mencione; guio os pobres coitados ao Mouraria e ao Brasileira, para uma xícara de café, e para o resto eu preferiria manter a boca fechada. Não direi uma palavra sobre as mudanças de alma do poeta alcóolico, para a persona líquida, multiforme que ainda percorre as ruas de Lisboa em todo o seu brilho sombrio, que se insinuou invisivelmente em tabacarias, embarcadouros, muros, cafés escuros onde Slauerhoff e ele facilmente

²⁷⁰ NOOTEBOOM, *A seguinte história*: p. 40.

²⁷¹ IDEM, p. 59.

poderiam estar juntos, sem saber.²⁷²

Nas águas desse rio podem se encontrar holandeses, portugueses, brasileiros, talvez unidos pelo Tejo, como neste poema de Fernando Pessoa:

– ALÉM DEUS – :

Abismo: Olho o Tejo, e de tal arte/ Que me esquece olhar
olhando,/ E súbito isto me bate/ de encontro ao devaneando - / O que é
ser-rio, e correr?/ O que é está-lo eu a ver? //Sinto de repente pouco,/
Vácuo, o momento, o lugar./ Tudo de repente é oco - / Mesmo o meu
estar a pensar./ Tudo – eu e o mundo em redor –/ Fica mais que exterior.//
Perde tudo o ser, ficar,/ E do pensar se me some./ Fico sem poder ligar/
Ser, idéia, alma de nome/ A mim, à terra e aos céus...// E súbito encontro
Deus.

Como um saco ou uma urna cheia de carne, ossos e sangue, de suor e lágrimas, de desejos e visões, ainda é possível devanear: “o latim é a essência, o francês a idéia, o espanhol o fogo, o italiano o ar (naturalmente eu dissera éter), o catalão a terra, e o português é a água”²⁷³. E nessa fluidez, flui o coração da personagem, o seu existir, o seu perdurar e o seu desperdiçar-se sobre o céu, a terra, as águas.

Os relógios serviam a dois propósitos, na minha opinião. O primeiro era dizer a hora às pessoas, e o segundo enfatizar para mim que o tempo é um enigma, um fenômeno sem medida onde, por absoluto desamparo, introduzimos uma aparência de ordem. “O tempo é o sistema que deve impedir que tudo aconteça de uma vez.” (...) “Era”, “Tinha”, o que estou dizendo? Estou aqui agora.²⁷⁴

É estranho perceber que as mesmas questões que nos atormentam aqui, em vida, parecem continuar nos atormentando neste lá tão cheio de possibilidades. Aprender o tempo e o seu transcurso é tarefa impossível, superá-lo pode ser um sonho acalentado, mas que no fundo não queremos realizar. Estamos aprisionados no tempo, um sistema que pode dosar as nossas vivências, mais uma ilusão de ordenar o caos. Para nosso conforto, o “bem” seria se a seguinte história fosse plena de afirmações positivas e confiantes na nossa grandeza, como se

²⁷² NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 59.

²⁷³ IDEM, p. 42.

disséssemos que a vida é boa, a morte é boa, a Terra é redonda e firme, estamos no melhor dos mundos, qualquer que seja ele. Como se não quiséssemos saber nem do começo nem do fim do mundo. Acompanhamos seu ritmo e vamos.

A palavra “adeus” paira no ar ao meu redor e parece que não consigo apanhá-la. Toda a cidade é um adeus. A borda da Europa, a última costa do primeiro mundo, é lá que o continente corroído afunda no mar, se dissolve na bruma infinita que o oceano faz lembrar, hoje. Esta cidade não pertence ao presente; aqui é mais cedo porque é mais tarde. O agora banal ainda não chegou; Lisboa é relutante. Esta deve ser a palavra. Esta cidade protela o momento da partida; é aqui que a Europa diz adeus a si mesma.²⁷⁵

Como n’*A jangada de pedra*, de Saramago, Portugal e Lisboa representam um tempo outro, um mundo outro para os outros europeus e para muitos outros outros. Assim como a vida pessoal e nosso corpo têm vários momentos e destinos no seu decorrer, também os países, as cidades, as civilizações são como um barco que voga sobre águas azul-escuras, ou lamacentas, ou cristalinas, tantas cores. Qual o propósito dessa navegação? Naufragar? Conquistar orientes e ocidentes?

“Sinto como a escuridão me arrasta para baixo, sei que vou cair; países, montanhas, tudo passa por mim numa velocidade confusa”²⁷⁶. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* quem fez a travessia do herói Brás foi um hipopótamo, de qualquer forma, não importa o meio usado, se é um barqueiro, mas importa a certeza de que a cada instante, dia e noite, na alegria e na dor, dentro da necessidade cotidiana, estamos sempre indo às velas.

O que ‘exatamente’ *voce* (pergunta Maria Zeinstra, também professora, por quem o professor Herman Mussert estava apaixonado) acha que nós somos? Ele responde:

Um cacho de circunstâncias e funções complexas que se alteram interminavelmente, a que chamamos de “eu”. Que mais posso dizer? Nós agimos como se ele fosse fixo e imutável, mas muda o tempo todo, até

²⁷⁴ IDEM, p. 44.

²⁷⁵ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 58-59.

²⁷⁶ IDEM, p.61.

ser descartado. Mas continuamos nos referindo a ele como “eu”. É uma espécie de profissão do corpo²⁷⁷

É uma travessia entre o ir e vir contínuos. Um combate que travamos entre o individual e o ser-no-mundo, o nós, o todo, uma necessidade de nos livrarmos do “mim”. Há ainda a seguinte definição sobre a vida:

A vida é um balde de merda que está sempre sendo enchido, e nós temos de arrastá-lo até o final. Dizem que Santo Agostinho enunciou isto; infelizmente, nunca procurei no texto em latim. Se não é apócrifo, está certamente nas *Confissões*. Eu já deveria ter esquecido tudo sobre ela, já faz tanto tempo! A tristeza deve ser rabiscada em nosso rosto, e não em nossa memória. Além disso, a tristeza está fora de moda. Raramente se fala dela hoje em dia. E burguesa, também. Não me sentia triste há vinte anos.²⁷⁸

Não seriam as definições mais românticas ou otimistas da vida e do ‘eu’. Também, neste espaço e neste assunto, um pouco de escatologia não pode fazer mal a ninguém. Há algo de inexorável, de reconstruções de certezas ou de noções mais atemporais, ao mesmo tempo misturadas a últimos desejos e pedidos, últimas ilusões. Uma sensação ou constatação de que a morte, assim como a vida, é indefinível, misteriosa e até progressiva, morre-se aos poucos assim como a vida é abandonada aos poucos. Nesses diálogos temos a duração efêmera da vida perpetuada nesses inícios pós-morte.

A travessia também se dá entre as metamorfoses, o que reforça mais ainda o élan de vida. Travessia através do transbordamento das emoções e dos sentidos. Algo parecido com felicidade, com a vertigem de não deixar nada para depois, uma vontade de jogar-se ao perigo, ao desconhecido, de entregar o mundo todo às mãos do perigo e da metamorfose, do não-fixo:

Só sei que tudo estava mudando o tempo todo, e que isso tinha de ser uma coisa parecida com felicidade (...). Sei que subitamente me vi naquela noite, um homem sozinho num cubo, rodeado por outros invisíveis em cubos adjacentes, e com dezenas de milhares de páginas ao redor, cheias de descrições das mesmas – mas sempre distintas – emoções

²⁷⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 65.

²⁷⁸ IDEM, p. 58-59.

de personagens reais ou inventados. Eu estava emocionado comigo mesmo.²⁷⁹

Nessa mudança encontram-se vida e morte, o que houve e o que ainda haverá, entre essas luzes dançantes no meio da escuridão, deve-se afrontar o rio, o mar, sem vacilar. A cada instante deve-se olhar de cheio o abismo, a orgia de chegada e partida, num empenho em dar sentido às lutas e sonhos desconexos do homem, às personagens reais ou inventadas: “Como as luzes da cidade lá embaixo eu desceria até o rio, à corrente larga e secreta da escuridão, sobre a qual as luzes dançantes traçavam seu curso, letras fluorescentes num quadro-negro. Ela quisera pegar uma daquelas barcas pequenas, uma orgia de chegada e partida”²⁸⁰.

Instala-se um tempo outro, num espaço mais aberto de novidades e de possibilidades. É estranho que normalmente pensamos que a morte vai nos mumificar, paralisar-nos como na visão de uma máscara mórtuária, mas não é isso o que parece acontecer nesses cenários da morte escrita:

Você consegue acompanhar os meus tempos verbais? São todos passados, meus pensamentos estavam vagueando; desculpe-me. Cá estou, de volta outra vez, o imperfeito refletindo o passado, passado simples **versus** o mais-que-perfeito. Meu tempo presente foi um lapso; só se aplica ao agora, a você, ainda que você não tenha um nome. Afinal de contas, estamos ambos aqui, ainda.²⁸¹

E assim, juntos, ir ao encontro das aventuras em qualquer tempo verbal, e nesse agora seria possível construir o cais de Ítaca? Este casal seria o eu vivo com o eu morto? A união das duas metades? Séra que somos mesmo andróginos? E só nos reencontramos quando morremos? Pensamentos sem resposta. Seria possível manter as ansiedades tão demasiado humanas, tão sentimentais nesse convívio eterno? Ou que imaginamos eterno por ser depois da morte?

Vi a água refluindo no escuro, deixando atrás a cidade como uma carcaça vazia, uma concha em que eu me arrastaria como se minha cama não ficasse em outra cidade, ou nas costas de outro mar, mais ao norte. (...)

²⁷⁹NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 69.

²⁸⁰IDEM, p. 71.

²⁸¹IDEM, p. 74.

Estava com um excesso de palavras. Não sei por quanto tempo dormi, mas de novo parecia que uma força indizível me puxara, que eu estava sendo levado por uma corrente contra a qual um pobre nadador como eu era impotente, que uma onda enorme e avassaladora me lançava numa praia deserta. Lá fiquei, muito quieto, água pingando do rosto, e através daquelas lágrimas me vi deitado na cama em Amsterdam. Dormi, batendo e virando a cabeça, e chorando, ainda agarrando a fotografia do jornal vespertino (...). que tipo de tempo pode ser este, onde o tempo fica parado? (...). Dava para ver que o homem em Amsterdam queria acordar, estava se debatendo, a mão direita procurava os óculos, mas não foi ele quem acendeu a luz; fui eu, aqui em Lisboa.²⁸²

Ao sair deste quarto em Lisboa, sairá a combater em companhia dos vivos, dos mortos e dos que estão por vir. Mas tudo se parece com um êxtase impossível de ser explicado em palavras, o que não o impede de tentar explicá-lo com mitos, alegorias, comparações, palavras dos poetas e escritores desse tempo ou de outro. *A seguinte história:* faz-se dessa necessidade de exprimir o êxtase, como em grandes passos de dança que vão além dos limites da lógica, num Hades onde não há lugar para antinomias ou impossibilidades.

Neste sopro erótico de vida e tremor do mistério, mais uma vez podemos perceber a conjugação de vozes do narrador-defunto e do poeta alcóolico, tão propício, tanto na vida como na morte, a fundar almas e *personas* poéticas. Numa certa altura de sua história, Herman Mussert, esse narrador-defunto, confessa que, mesmo não sabendo por que, entre todos os rios, o que mais o emocionava era o Tejo, fala também do eu líquido, e nesse curso, entre tantos rios e histórias, penso no poema de Caeiro que abre esse capítulo, por ser mais um eu líquido.

Toda *A seguinte história:* é construída como uma embarcação no grande rio que nos espera a todos, e assim aparecem os rios mais arquetípicos de nossa história ocidental, como quando ele, o professor, encena a metamorfose de Faetonte, o filho do Deus Sol:

Levo o mundo comigo em meu destino, a carruagem incandescente ressecando meu corpo; o Eufrates, na Babilônia, está iluminado, o Nilo

²⁸² NOOTEBOOM, *A seguinte história:*, p. 76-77.

foge num terror mortal e esconde seu nascedouro, toda a existência lamenta, e então Júpiter lança seu raio mortal, que me atravessa direto, me queimando e me lançando fora da carruagem da vida; os cavalos se libertam e sou lançado à terra como uma estrela ígnea, meu corpo implodindo numa torrente sibilante, meu cadáver parecendo uma pedra carbonizada na água.²⁸³

Toda a existência lamenta, até os deuses, a morte de seus filhos. E, como toda boa história, é também uma história sem fim. Quando ele termina sua aula/encenação, Maria Zeinstra, que assistira a tudo, pergunta-lhe: “É uma história fantástica. Eu não conhecia. Aquilo foi o fim, ou ela continua?” E a resposta é a continuação da seguinte história: “E eu contei sobre as irmãs de Faetonte, as Heliades, que se transformaram em árvores devido à tristeza pela morte do irmão”²⁸⁴. E a história não quer parar, não quer acabar nunca:

Eu queria dizer como é magnífica a descrição de Ovídio sobre a transformação em árvores, como a mãe, querendo abraçar as filhas pela última vez, quebra a casca e os ramos que envolvem as figuras que vão recuando, e como brotam gotas de sangue dos galhos. Mulheres, árvores, sangue, âmbar. Mas já era complicado demais como era.²⁸⁵

Nem os deuses, nem a natureza têm o destino que desejam, e a história só termina, ou só se adia, com a pergunta dela: “– Você acredita na vida após a morte?” “– Não – respondi sincero. Queria dizer que nem mesmo tenho certeza de que existimos”²⁸⁶ (*S. H.*: p. 65). Será que é por essa falta de certeza que podemos dizer que escrevemos? Que lemos? Que vivemos, enfim? Nem mesmo tenho certeza da resposta.

²⁸³ NOOTEBOOM, *A seguinte história*: p. 62.

²⁸⁴ IDEM, p. 63.

²⁸⁵ NOOTEBOOM, *A seguinte história*: p. 63-64.

²⁸⁶ IDEM, p. 65.

VI.4 - Sol e Noite, Oriente e Ocidente – itinerários.

Todos somos hóspedes e passageiros...
Que é o mundo?
É um mar infestado de corsários...
(Padre Manuel Bernardes)

O Império Português tem uma trajetória singular na história ocidental. Por volta de 1480, os portugueses tinham atingido o extremo sul da costa africana e, ao mesmo tempo, atravessado a imensidão do Atlântico para colonizarem os Açores. Em meados do século XVI, os portugueses dominavam uma porção do mundo e do comércio superior a qualquer outro país. A África, com as cadeias de postos comerciais e de fortes que chegavam ao Oriente e, para o Sul, às costas ocidentais, o domínio de grandes portos em Ormuz e Goa deu-lhes o controle do valioso comércio do Golfo Pérsico e do oceano Índico. Feitorias em Ceilão e na Indonésia colocaram o comércio das especiarias nas suas mãos. Firmemente estabelecidos na China e no Japão, traziam para a metrópole navios carregados com as suntuosidades do Oriente – sedas, porcelana, laca. Esses primeiros exploradores hesitantes, assaltados pelo perigo e perseguidos pela morte, marcaram as grandes rotas comerciais com barcos cada vez maiores, abarrotando-os de gente e de gêneros que, através de calmarias e tempestades, seguiam imponentemente o seu caminho até os impérios ocidentais. Mas a sua empresa tinha despertado a Europa e, um século após as suas descobertas, holandeses e ingleses corriam, vorazes, em seu encalço. Inundaram a Europa de especiarias e o Império Português desmoronou-se. E o que como um meteoro havia subido, como um meteoro caiu. Em breve restavam-lhes apenas pedaços não lucrativos no Oriente e na África Ocidental e alguns entrepostos comerciais – Luanda e

Moçambique na África, Goa na Índia, Timor na Indonésia, e Macau. O saudosismo português invade também Herman Mussert e *A seguinte história*:

Não sei por que, dentre todos os rios, era o Tejo que mais me emocionava. Deve ter sido aquela primeira visão, já faz tanto tempo, em 1954, quando Lisboa ainda era a metrópole de um império decadente. Nós já havíamos perdido a Indonésia e a Inglaterra perdera a Índia, mas aqui, junto deste rio, as leis do mundo real não pareciam vigorar. Os portugueses ainda possuíam Timor, Goa, Macau, Angola, Moçambique – seu sol ainda não se pusera, seu império ainda era tão vasto a ponto de acomodar o dia e a noite, e com isso parecia que as pessoas que eu enxergava à luz diurna estavam cativas no reino do sono.²⁸⁷

As leis do mundo real pareciam não vigorar e as pessoas pareciam cativas no reino do sono. O acomodar o dia e a noite cria a reversibilidade entre vida e morte, oriente e ocidente, nascer e morrer.

Por que razão esta nação pequena, situada na costa oeste da Europa, foi tão bem sucedida no grande século de empreendimentos que começou por volta de 1440? Na realidade, Portugal tinha algumas vantagens naturais. Sempre viveu à custa do mar e, para *A seguinte história*., Portugal representa a circularidade, o ocidente e o oriente, ou um outro mundo ainda de um outro tempo: “Não há nada melhor do que um *déjà vu* total, e sim, eles ainda estavam ali, o insípido retrato do superestimado Camões, poeta do século XVII, e a gravura do grande terremoto de Lisboa com minúsculas criaturas sem rosto espalhando-se em todas as direções para escapar dos prédios que caíam”²⁸⁸. Sempre queremos escapar da morte, isto sim, é um *déjà vu* total.

A costa rochosa de Portugal, batida pelo Atlântico, aonde vão desaguar os rios que nascem no interior montanhoso, tinha, desde sempre, sido a porta aberta para um mundo mais vasto, criando uma dura e hábil raça de marinheiros, que não se deixava atemorizar pelas tempestades do oceano. Desde tempos remotos, o comércio e o lucro foram marítimos e com o Mediterrâneo dominado pelos venezianos, genoveses, catalães e árabes, o Atlântico era a única área vasta aberta

²⁸⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 41.

²⁸⁸ IDEM, p. 26-27.

aos portugueses. Com a queda do poderio árabe devida às derrotas infligidas pelos espanhóis, aumentaram, no século XV, as oportunidades de os empreendedores portugueses explorarem o comércio da costa ocidental africana. No entanto, essa exploração foi, desde o princípio, mascarada pelo zelo religioso e também por uma curiosidade científica. Esta fascinação refletiu-se nos homens que arrastou para os descobrimentos portugueses – italianos, judeus de Maiorca e, até, alguns escandinavos. Mas foi essa mistura de paixões profundas – cobiça, ferocidade, inexoráveis e insaciáveis, combinadas com uma paixão religiosa austera, indiscutível e dedicada até à morte – que arrastou impiedosamente os portugueses até os mares quentes que envolviam as costas da África tropical e outras zonas ainda mais distantes.

Esse encontro dos portugueses com outros povos foi marcado por uma ambigüidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada. As navegações ibéricas simbolizam este duplo movimento: os outros interiores (judeus, árabes, berberes) são repudiados e expulsos e “descobre-se” o outro exterior (africano, ameríndio, asiático). A unidade destes dois movimentos está na propagação da fé cristã.

Agora que o homem do Ocidente já não é o dono do mundo e, diante de tudo isso, já não tem “indígenas” mas sim interlocutores, é bom que se estabeleça o **diálogo**. Não basta descobrir e admirar arte chinesa, negra ou ameríndia, é preciso redescobrir as fontes espirituais dessas artes em nós mesmos, é preciso tomar consciência do que resta ainda de ‘mítico’ na nossa existência para fugirmos ao provincianismo.

Quanto de aventura humana se inscreve na história dos mares? *A seguinte história:* tenta responder a essa pergunta, tomando o mar numa acepção mais ampla de profundezas, de mistério, de desconhecido, e assim realiza uma outra viagem de (re)descobrimto do mundo, que não pára de crescer, de mudar, com outros navegantes, em outras barcas, que não são nem a do inferno nem a da glória. Instala-se uma vertigem pelo viajar, principalmente por mares e rios sempre e nunca dantes navegados.

Homens usando sapatos de um tipo nunca visto no norte andavam de braços dados junto ao rio largo e marrom, conversando em línguas latinas gentis e arrastadas que, eu pensava, tinham alguma coisa a ver com água, a água das lágrimas (de novo Fernando Pessoa: *ó mar salgado, quanto de suas lágrimas são lágrimas de Portugal*) e a água dos oceanos, dos arabescos manuelinos que decoravam os prédios dos reis antigos, os barquinhos ocupados entre Cacilhas e Barreiro, e a sombria saudação de adeus da Torre de Belém – a última coisa que os exploradores de partida viam da terra natal, e a primeira em que poriam os olhos ao voltar, anos depois. Se voltassem.²⁸⁹

Já de início projeta-se a dificuldade de harmonizar eu e outro e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de separá-los: “Porque, suponha que esse não fosse eu, e portanto outra pessoa (seria ir longe demais dizer **ninguém**), significaria que eu teria de pensar nas lembranças do outro como sendo minhas, já que todo mundo chama suas lembranças de **minhas lembranças**”²⁹⁰. Ao mesmo tempo, a mesma situação de *déjà vu* do intrépido viajante: “Eu voltara, havia caminhado junto à patética estátua do duque de Terceira, que libertara Lisboa de alguma coisa no século passado, atravessara o cais do Sodré me esquivando dos bondes, e agora estava perto do rio, o mesmo de sempre, só que agora o conhecia melhor”²⁹¹. A personagem, viva ou morta, pertence a outro tempo, espaço e mundo, o que dá uma sensação no leitor de uma certa inexistência desse professor de línguas mortas e, por outro lado, uma sensação de eternidade, de perenidade num tempo outro: “tenho a tendência de me comportar, pelo que me disseram, como um acadêmico inglês do século dezenove. Vivo numa velha poltrona chesterfield coberta por um tapete oriental gasto, para esconder o estofado arrebatado, e leio sob um abajur comum perto da janela. **Leio o tempo todo**”²⁹². Ler o tempo todo é deixar de ver o mundo ao redor, debaixo do nariz, para ter um mundo escrito a seus olhos, como um homem encadernado, que aos outros, às vezes, parece um morto:

²⁸⁹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 41.

²⁹⁰ IDEM, p. 11.

²⁹¹ IDEM, p. 41-42.

²⁹² IDEM, p. 12.

Algumas vezes acho que o senhor pode estar morto. (...) O que a senhora chama de morto é na verdade concentração. (...) Ontem à noite, minha senhora, eu estava lendo **Caracteres**, de Teofrasto, e depois li algumas páginas da **Dionisiaca**, de Nono. – Esse tipo de observação garante um murmúrio instantâneo ao redor, e daí em diante sou deixado em paz.²⁹³

O que também relativiza até a idéia de morte, de morto, de vivo pois, “o que a senhora chama de morto é na verdade concentração”²⁹⁴. Assim como vida e morte concentram-se na relação linguagem e escrita, no inscrever-se, perdurar.

²⁹³ NOOTEBOOM, *A seguinte história*: p. 13.

²⁹⁴ IDEM, p. 13.

VI.5 - De viagens e viagens...

Em *A seguinte história*: são empreendidos dois tipos de viagem. Uma viagem turística, com guias e mapas e horários; prontas e definidas e previsíveis:

Desde que perdi meu emprego, venho escrevendo guias de viagem, uma atividade idiota com a qual ganho a vida, mas nem de longe tão idiota quanto aqueles supostos literatos que escrevem sobre paisagens de todo o planeta, só para assombrar a classe média.²⁹⁵

E empreende-se também uma viagem imponderável, inadiável, sem aquelas grades de programação que nos prendem mas que têm o poder de nos deixar tranquilos, à espera do próximo passo, o que nos deixa muito mal acostumados:

Se você me perguntasse qual é a situação mais desagradável que existe, eu diria que é a ausência de medida. Dependemos dela totalmente. A vida é vazia demais para o nosso gosto, aberta demais; inventamos todo tipo de coisas onde nos agarrarmos: nomes, datas, medidas, acontecimentos. Portanto me deixe em paz. Não tenho nada mais do que minhas convenções, e por isso continuarei me referindo simplesmente a dia e hora, mesmo que nossa viagem parecesse não ter a menor percepção de seus ditames.²⁹⁶

A ironia e o ridículo das viagens orientadas pelo Dr. Strabo são postas em comparação também com a idéia de vida e de morte:

Hoje em dia as pessoas não podem escrever para salvar a vida. Nem eu posso, nem quero, a despeito de um em cada quatro de nossos holandeses ter um guia de viagem escrito com o meu pseudônimo, Dr. Strabo (...). “Deixando para trás os adoráveis jardins do templo Saihoji, voltamos ao ponto de partida” – esse tipo de coisa, e na maior parte copiado de outros,

²⁹⁵ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 16.

²⁹⁶ IDEM, p. 85.

também, como todos os livros de culinária e guias de viagem. A gente precisa viver (como se viver significasse o contrário do que se quer da/na vida, digo eu). Mas assim que me candidatar à pensão no ano que vem, tudo isso passará; então poderei continuar com minha tradução de Ovídio: “E de Aquiles, que já foi tão grande, não resta sequer... sequer...” foi neste ponto que cheguei ontem à noite – *Metamorfoses*, Livro XII, devo acrescentar – e então minhas pálpebras começaram a descair (...) “... o bastante para encher uma urna...”²⁹⁷.

O emaranhado de palavras, o engarrafamento de trânsito, o caos verborrágico que é a vida ela mesma, em sua minúscula duração. E é interessante que as viagens em vida são tão pálidas e sem graça, que não se comparam às grandes viagens iniciáticas da morte:

Lá se foi a Voyager, máquina fútil feita pelo homem, aranha brilhante no espaço vazio, passando por planetas sem vida, onde a tristeza nunca existira, exceto talvez pela dor das rochas gemendo sob um fardo insuportável de gelo, e chorei. A *Voyager* velejou afastando-se de nós em direção à eternidade, emitindo de vez em quando um *bip* e tirando fotografias de todas aquelas esferas gélidas e ígneas mas sempre sem vida, que, juntamente com o orbe onde devemos viver, giram ao redor de uma bolha flamejante de gás.²⁹⁸

De novo aparece a imagem da bolha, aqui flamejante de gás, no *Bobok*, a bolha final a que se reduzem os ex-viventes e os então plenos de morte. Às viagens previsíveis, emocionantes pelo *kitsch*, são contrapostas as viagens eternas, E Portugal, o país atemporal, é retratado pelos dois tipos de viagens. Há um relógio que precisa ser revisto, que ele ainda não sabe que é um relógio mas que é algo que precisa ser visto e que só será reconhecido quando visto. E esse relógio serve aos dois tipos de viagens e viajantes, e aos dois tipos de tempo:

HORA LEGAL, está escrito em letras grandes acima dele, e na praça desgastada aquele realmente parece um texto legal: “Qualquer tentativa de interferir com o tempo, onde quer que seja, quem quer que tente esticá-lo, retardá-lo, canalizá-lo, torcer seu fluxo, dividi-lo, deve saber que minha lei é absoluta, que minhas mãos ditatoriais indicam o *agora* efêmero, inexistente, como sempre o fazem. Elas se mantêm longe da

²⁹⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 17.

²⁹⁸ IDEM, p. 21.

divisão corruptora, do agora mercenário dos eruditos; o meu agora é o único verdadeiro, o agora durável que envolve sessenta segundos contados²⁹⁹

A questão do tempo atravessa todas as coisas, todas as viagens, todas as narrativas, todas as existências. E as viagens preparadas pelo Dr. Strabo também incluem a visita ao relógio:

O relógio de trás para a frente ainda está lá – e como foi incluído no Guia de Viagem a Portugal, metade da população da Holanda veio vê-lo. Noventa e um correspondentes, até agora, me explicaram que você pode dizer a hora certa do relógio olhando-o pelo espelho.³⁰⁰

Até quando o próprio Mussert se dá conta de sua inadequação, ele tenta se refazer, se enquadrar no tempo e no espaço. Quando lê as *Histórias* de Tácito percebe que muitas vezes o autor interrompe sua narrativa para prender-se à ordem estrita dos acontecimentos, ser como todos os outros:

Talvez eu devesse fazer o mesmo: comprar um chapéu de sol, botar a cabeça nos eixos, separar passado e presente, subir o morro, percorrer o tortuoso labirinto do Alfama, descansar um pouco numa bela sombra junto ao castelo de São Jorge, contemplar a cidade deitada aos meus pés, analisar o estado de minha vida, reverter a ordem do relógio e fazer o passado correr em minha direção como um cachorro obediente.³⁰¹

Para finalizar a viagem de sua curta vida, o professor Mussert nos informa: “Não, nunca mais lecionei, e sim, tornei-me o autor dos populares **Guias de viagem** do Dr. Strabo, que tantos holandeses acham indispensável em suas intrépidas aventuras internacionais³⁰². E logo nos introduz à sua grande e fantástica viagem que acaba de começar e que será “vívida” n’*A seguinte história*: num diálogo entre ele e um de seus amigos não escolhidos:

²⁹⁹ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 43.

³⁰⁰ IDEM, p. 46.

³⁰¹ IDEM, p. 47.

³⁰² IDEM, p. 123.

- Não é lá; olhe ali. – ele indicou a água. Estivera verde durante toda a viagem, ou azul, ou preta, ou todas essas cores ao mesmo tempo. Agora estava marrom.

- Lama do Amazonas. Sedimentos.

- Como sabe?

- Já estive aqui antes. E nós viemos navegando na direção sudoeste. Em algumas horas veremos Belém. Sempre admirei os portugueses por isso: você parte de Belém e chega a Belém. Há uma coisa cíclica, uma coisa de recorrência eterna. Não que você acredite nisso, não é?³⁰³

³⁰³ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 124.

VI.6 - Os diálogos de mortos/sobreviventes pela palavra

Neste longo 'atravessar', muitos movimentos humanos, muita conversa, muitas histórias estavam ainda acontecendo. E aconteceu *A seguinte história*:

“Olhei para os outros, meus raros amigos que eu não escolhera. Éramos a comitiva casual uns dos outros; eu pertencia a eles e eles me pertenciam”³⁰⁴. Como vindos de um abismo de trevas, o início do fim também se dá num abismo de trevas: ao intervalo de luz entre um e outro damos o nome de vida. Tão logo nascemos, principia o retorno, partida e volta são simultâneos, entre madeira e ouro morremos a cada instante, “o ouro ficaria e a madeira iria embora”³⁰⁵. O contorno da vida é a morte. E vice-versa. Por isso, tão logo nascemos, principia o esforço de criar, de tramar, de fazer da matéria vida: a cada instante nascemos. Por isso muitos proclamaram: O escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: primeira a ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; segunda a descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte: “o mundo ainda tinha muito a me dizer, e evidentemente pretendia continuar dizendo, por enquanto”³⁰⁶.

De começo, a vida surpreende; parece uma reação ilegítima, desnaturada e efêmera às trevas das fontes eternas; mas, quando nos aprofundamos, percebemos que a Vida é o próprio curso, sem princípio nem fim, do Universo. Se assim não fosse, de onde viria a força sobre-humana que nos lança do incriado ao criado e nos impele – plantas, animais, homens – à luta? As duas correntes antagônicas são pois sagradas. E começo e fim são tão reversíveis quanto o relógio português que conta as horas de forma invertida. O diálogo entre os mortos de *A seguinte história*: também começa nessa circularidade:

Começar? Esta não era a palavra certa, e agora é importante escolher as palavras certas; você sabe melhor do que eu. Ele não começou; ele

³⁰⁴ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 126.

³⁰⁵ IDEM, p. 127.

³⁰⁶ IDEM, p. 127.

terminou. Como posso dizer? Sua história era uma história com começo e fim, mas ao mesmo tempo era o fim de uma história da qual já tínhamos ouvido um bocado. (...) Seu olhar jamais se afastou da mulher, e eu vi uma coisa que veria de novo ao ouvir as histórias dos outros: havia uma coisa naquela mulher que tocava um acorde de profunda familiaridade nele, como se ela não fosse quem era, e sim alguém que ele conhecia há muito tempo, de modo que não estava contando sua história a uma estranha, e sim a alguém a quem somente *ele* podia ver. De fato, enquanto nós víamos apenas ela, o narrador via alguém que o inspirava a encontrar as palavras que expressassem a realidade interior de sua história.³⁰⁷

Seria *Mnemósine*? Reviver seria invocar a musa? O reino oculto da memória seria muito mais vivaz e contundente que o reino dos aparentes acontecimentos.

Eu dissera que todas as suas lâminas afiadas como navalhas e seus raios *laser* nunca puderam compreender o reino oculto da memória, e que, para mim, *Mnemósine* era infinitamente mais real do que a noção de que todas as minhas lembranças, inclusive as que eu eventualmente teria dela, estavam armazenadas num cofre de porquinho feito de substância cinza, bege ou creme.³⁰⁸

A “plêiade exótica” que compunha a travessia e os diálogos de *A seguinte história*: era assim formada: “Um garoto, dois velhos, dois homens de minha idade” (devia ter uns trinta anos na época)³⁰⁹. “A mulher de pé, meio distante como uma figura de proa, era mais difícil de ser situada, talvez a primeira impressão fosse a melhor: uma figura de proa. Ela conduzia a balsa que nos levaria ao navio ancorado no meio da corrente”³¹⁰.

Na proedria, como Menipo na barca de Caronte, estava a mulher que os conduziria ao mundo subterrâneo, que os deixaria no Rio Amazonas, ocidente de sentimentais, ou não, mas onde o sol se põe para eles. Mas, “nas primeiras horas ninguém falou. Um padre, um piloto de avião, um menino” (o perfil de Ícaro no relevo na Villa Albani em Roma), “um professor, um jornalista, um acadêmico.”

³⁰⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 129-131.

³⁰⁸ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, 82-83.

³⁰⁹ IDEM, p. 12.

³¹⁰ IDEM, p. 81.

Este era o grupo, destes viriam as histórias a serem trocadas e ‘revividas’: “estes seriam os espelhos em que nos veríamos”³¹¹.

Nós sabíamos de imediato que estávamos juntos. Meus sonhos sempre trouxeram uma semelhança perturbadora com a vida, como se mesmo no sonho eu não pudesse inventar algo novo, mas agora era o contrário, agora pelo menos a vida parecia um sonho. Sonhos são sistemas fechados, onde tudo se ajusta com perfeição.³¹²

A vida, que continua após a morte, seria sonho ou, talvez, como ele já havia percebido na vida, seria o amor, que é como aprender palavras novas. Se na vida era impossível inventar algo novo, nesta nova vida era o contrário, não era mais “a cadeia voraz e denteada que é a vida”³¹³, mas havia uma sensação de continuidade que retirava a angústia da incompletude, da finitude, da falta de tempo para realizar o que se pretende realizar. Era como se nesse “agora” houvesse tempo, ou que nem houvesse essa noção a preocupar, e sim houvesse ambiente para que todas as histórias necessárias fossem contadas, ao contrário da vida que cria situações desse tipo:

Eu queria dizer isso também, mas infelizmente as conversas consistem, em sua maior parte, nas coisas que não dizemos. Nós somos decadentes, não temos vidas míticas, e sim psicológicas. E sabemos tudo, somos sempre nosso próprio coro³¹⁴.

As noções inevitáveis, em vida, como as de tempo, espaço e medida, são todas ultrapassadas ou anuladas. Na travessia, “a lentidão infinita, claro, era velocidade, como você sabe melhor do que qualquer pessoa, porque deve viver neste tempo onírico para sempre, onde contração e expansão cancelam-se mutuamente à vontade”³¹⁵. O espaço da morte é sempre dilatado em nossas ficções, é tão aberto e múltiplo que por isso causa tantas vertigens o imaginá-lo, é

³¹¹ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, 85.

³¹² IDEM, p. 81.

³¹³ IDEM, p. 54.

³¹⁴ IDEM, p. 66.

³¹⁵ IDEM, p. 84.

“a inexorável e perpétua transformação perpetuamente na mesma coisa”³¹⁶. Se para Sartre “o inferno são os outros”, talvez em nossas ficções, ou sonhos antecipatórios da morte, ou do processo que é o morrer, o inferno seja a perpétua transformação na mesma coisa, o não mudar, o não tornar-se.

Nessa viagem, as porções de vida ou as vidas ajuntadas ao acaso, estariam observando o “processo”, o processo de não haver mais dias ou horas ou agoras:

Todos olhávamos o processo, todos aqueles olhos diferentes, que iriam se tornar tão familiares para mim durante os próximos dias, pareciam hipnotizados pela água. Dias! Agora que digo a palavra em voz alta posso ouvir como ela soa insubstancial. Se você me perguntasse qual é a situação mais desagradável que existe, eu diria que é a ausência de medida. Dependemos totalmente dela. A vida é vazia demais para o nosso gosto, aberta demais; inventamos todo tipo de coisas onde nos agarrarmos: nomes, datas, medidas, acontecimentos³¹⁷.

E neste processo, algo continuava a evoluir, ou seria involuir? Era como se faltassem partes, ou linhas:

Não havia nada que provasse, mas eles haviam mudado – não; eles haviam mudado *de novo*. As coisas estavam desaparecendo; faltavam linhas. Continuei vendo ou não vendo parte da boca de alguém, ou um olho, pela menor fração de segundo sua identidade desaparecia; depois eu via o corpo de um através do de outro, como se sua solidez estivesse se desmantelando, e ao mesmo tempo se intensificava a radiância do que ainda era visível.³¹⁸

No conto *Bobok*, de Dostoiévski, acontece essa espécie de desaparecimento gradativo. Os mortos falam, brigam, brincam, jogam cartas, e, conforme o tempo vai passando, eles vão se aquietando, os mortos vão morrendo aos poucos e, no fim, só ecoam sons onomatopaicos, como o nome do conto: *bobok, bobok...*:

É – não vo-lo saberia explicar – a vida que se prolonga como que por inércia. Tudo está concentrado, de acordo com a opinião do nosso filósofo, na consciência, e persiste ainda dois ou três meses... algumas

³¹⁶ NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 84.

³¹⁷ IDEM, p. 85.

³¹⁸ IDEM, p. 97-98.

vezes seis meses... Há um aqui, por exemplo, quase inteiramente decompuesto que, uma vez cada seis semanas, murmura de repente uma palavra, uma palavrinha só, naturalmente sem significação: “bobok, bobok, bobok”. Logo, é porque há nele ainda uma imperceptível centeinha de vida³¹⁹

Há momentos na vida e na existência, principalmente no trato com as palavras, que a linguagem e a idéia se suspendem ou se negam a si mesmas, mas a palavra continua sempre sendo o sinal de alguma coisa que não está ali ou aqui ou aquém ou para alguém. Por isso, na arena em que se debatem visões diferentes do mundo e das coisas, entre a percepção científica e pragmática apõe-se ou opõe-se outro tipo de percepção, que propicia a pergunta de Herman Mussert a Maria Zeinstra: – Qual o sentido de conhecer o mundo como você conhece? – eu perguntara. – Todas aquelas cifras idiotas nos despedaçando com seus zeros!³²⁰

Nas conversas entre os amigos escolhidos ao acaso, naquela barca, muitas visões de mundo, principalmente as livrescas e mitológicas, eram encenadas, e diagnosticadas nas dobras dos sentidos que damos às coisas, dependendo de onde estamos e de com quem aprendemos e trocamos. Oriente e ocidente também podem modificar a idéia e a história que fazemos de certas estruturas mentais, religiosas e até mitológicas. Às vezes, só os nomes mudam, mas os conceitos permanecem. O professor chinês, Deng, fala sobre o poço dos deuses:

Levei meus dragões para beber no Poço do Céu, e os
Amarrei à árvore Fusang.
Parti um galho da árvore Ruo para bater no sol...
- Vocês vêem – disse ele. – Nós também damos nomes às estrelas, mas
não são os mesmos que vocês dão. Foi há tanto tempo que ainda não
conhecíamos a sua mitologia. – Seus olhos brilharam irônicos. – O tempo
era muito curto; teria sido curto demais mesmo se tivessem sido milhares
de anos... Toda a minha vida foi dedicada a este assunto.³²¹

³¹⁹ DOSTOIÉVSKI, *Bobok*, p. 220.

³²⁰ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 99).

³²¹ IDEM, p. 102-103.

E as comparações continuam, sempre é tempo de aprender: talvez se tivéssemos certeza de que a eternidade também pode nos ensinar, e que teremos todo o tempo para aprender, quem sabe teríamos mais prazer em freqüentá-la? Vou seguir mais um pouco no diálogo entre os dois professores:

- E o poema? – perguntei. Nós tínhamos cavalos disparando pelo céu, não dragões.

- É de Qu Yuan – disse o professor Deng. – Mas provavelmente você não o conhece. Um de nossos clássicos. Mais antigo do que o seu Ovídio.

Ele parecia estar se desculpando.

- Qu Yuan também foi banido. Ele também censurou seu senhor por juntar ao redor pessoas de mau caráter, pela corrupção da corte real. – Deng riu. – Nosso sol também foi puxado pelo céu, mas o cocheiro não era um homem, como o seu Febo Apolo, e sim uma mulher. E nós não tínhamos um sol, e sim dez. Eles dormiam nos ramos das árvores Fusang, uma árvore enorme na ponta mais ocidental da terra, onde fica o seu Atlas. Nossos poetas e xamãs tratavam as constelações como se elas realmente existissem. O seu Auriga é o nosso Poço do Céu, um lago real, existente, onde a divindade lava os cabelos. Também há uma canção onde o Deus Sol bebe vinho com a Ursa Maior.³²²

A citação é longa mas necessária para sentirmos o encontro e a comparação entre culturas. Nesses diálogos, temas históricos e políticos são discutidos, são assuntos que dizem respeito a todos. No entanto, as discussões principais são sobre o que eles amam e sentem, como se a vida (e a morte) tivesse entrado neles não pela cabeça, mas pelos olhos, os ouvidos e os outros sentidos.

O capitão Dekobra explicou como aprendera a navegar pelas estrelas, e então nós também o vimos voando em sua auréola solitária, (...) e acima dele, ainda mais perto dele do que de nós, os mesmos, ou outros, faróis em que chineses e gregos, babilônios e egípcios haviam pendurado seus nomes, sem saber que para além daquela miríade de estrelas havia, ocultos, tantos outros corpos quanto havia grãos de areia em todas as praias do mundo, e que nenhuma mitologia jamais teria deuses e heróis suficientes para dar-lhes nome.³²³

Percebe-se, nessas conversas, uma consciência metafórica para o indefinível, ou para o que nos ultrapassa mas que faz com que os mitos se tornem

³²² NOOTEBOOM, *A seguinte história*., p. 103.

³²³ IDEM, p. 104.

verdadeiros. E toda vez que algum dos ‘viajantes’ conta sua história, eles vão bailando e desaparecendo:

Alonso Carnero contou como, naquela aldeia invisível na *meseta* onde ficava sua casa, enquanto todo mundo via televisão à noite, ele atirava na Ursa Maior com seu estilingue – e agora podíamos vê-lo, também – e ver como ele imaginava que sua pedra podia realmente viajar toda a distância e acertar o flanco da fera. **Todos nós havíamos desejado alguma coisa daqueles frios pontos de luz brilhante – algo que eles nunca nos dariam**³²⁴.

A morte também pode ser o espaço de realização de desejos, ou de aproximativa realização de desejos, assim como a vida. E o processo continua: as conversas vão se desenvolvendo, e os traços corporais vão se perdendo, o que causa uma certa estranheza pois, os espelhos, que são os outros, também estão passando pelo mesmo processo:

- Ainda estou aqui? – perguntei.

- Ah, sim, está – disse ele, e como estava parado exatamente no caminho do sol nascente, um nimbo de ouro surgiu ao redor de sua cabeça, de modo que seu rosto parecia ter realmente desaparecido, e talvez tivesse. Só consegui vê-lo de novo quando dei um passo para o lado.

“Saí de manhã cedo do vau do Poço Celeste, e à noite cheguei ao extremo ocidental do mundo...” – recitou o professor Deng, e quando olhei-o questionando: - Qu Yuan de novo. Para os nossos espíritos, e suponho que para o de vocês também, o tempo passa muito mais rapidamente do que o tempo comum. Ele é um grande poeta; numa vida futura você realmente deveria estudá-lo. Os primeiros versos de seu poema épico falam de sua ancestralidade divina, e no final ele anuncia a intenção de abandonar este mundo corrupto para buscar a companhia dos mortos sagrados.³²⁵

Cria-se assim o mesmo clima e movimento dos diálogos dos mortos, desde Luciano, incluindo-se aí um convite à literatura comparada.

Finalmente, chegam ao Amazonas, a água assumiu um tom marrom mais profundo e mais perturbador. O mundo perdido das sombras eternas, as *tenebrae*.

³²⁴ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, p. 105.

³²⁵ IDEM, p. 106.

O balanço do oceano diminuiu, o lençol borbulhante de água tornou-se **um prato sacrificial**:

Num instante poríamos os olhos nas duas margens desesperadamente distantes do rio, dois amantes que jamais se abraçariam. Os outros também haviam aparecido no convés. A mulher com o menino, os dois velhos que pareciam gêmeos, o piloto de avião com seu telescópio, cada um em seu nicho, sozinho ou aos pares. Meus companheiros de viagem.³²⁶

Assim como no *Auto da Barca do Inferno*, agora é que a travessia está terminando. Parece que é, de fato, agora, que a história começa: “Olhei para os outros, meus raros amigos que eu não escolhera. Éramos a comitiva casual uns dos outros; eu pertencia a eles e eles me pertenciam. Mas não durante muito tempo”.³²⁷ Mesmo assim, entre ausências súbitas e contornos vazios, no instante em que pusessem os olhos nas duas margens desesperadamente distantes do rio, esses dois amantes que jamais se abraçariam, assim como Narciso, que não consegue encontrar o objeto de seu amor, vida e morte se separam, mesmo sendo amantes inseparáveis que nunca se abraçam.

E no ocidente, onde o sol se põe, tudo termina, já acrescido de várias novidades:

Como eu, meu outro eu, lentamente, hesitantemente, juntava-me ao grupo enquanto eu me alçava a maiores alturas como um balão lá em cima, e via que o rio era cercado de terra, mais e mais terra, verde, perigosa, suarenta, amortalhada em sua própria névoa de calor que agora se dissolvia na escuridão do súbito anoitecer tropical. Vi as luzes de Belém, como a *Voyager* vira a terra entre todos os outros asteróides e nebulosas de nosso sistema solar. Agora eu subira mais alto do que Sócrates jamais imaginara, ele que ainda pensava que, se você subisse suficientemente, encontraria o Céu.³²⁸

É estranho perder-se a ilusão de encontrar o céu lá em cima, em qualquer altura, mas o diálogo final tinha que continuar, até na morte/morte. Nesse intervalo de despedida da vida, ou de despedida das palavras, todos deviam contar sua história. “Começar? Esta não era a palavra certa, e agora é importante escolher

³²⁶ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 126.

³²⁷ IDEM, p. 126.

as palavras certas; você sabe melhor do que eu. Ele não começou; ele terminou”³²⁹.

Nessa chegada nesse outro lugar, “o mundo continuava a representar suas máscaras do dia e da noite como se quisesse nos lembrar de alguma coisa, e nós, que já estávamos em outro lugar, observávamos isso”³³⁰. O *déjà vu* total em meio às histórias que cada um contava:

Eu já conhecia o país que agora estava invisível para nós, sabia o que acontecia lá, naquelas margens distantes. (...) Eu conhecia tudo, estivera aqui antes. Crianças índias nuas em balsas, cabanas em palafitas sobre a água, canoas de tronco com remadores hieroglíficos, guinchos e algaravias de tropas de macacos nas copas quando a noite cai. *Cai de novo*. (...) E em seguida Santarém, a meio caminho de Manaus, com seu insano teatro de ópera, a água verde do Tapajós se fundindo com a lama dourada. (...) Era assim que devia continuar, um peso, um fardo, e nós os viajantes no limbo.³³¹

Ao fim da travessia, com o rio ficando cada vez mais estreito, no decorrer do fim, “um de nós contava sua história, e eu os conhecia e não conhecia, e cada uma daquelas histórias seria o fim de outra história mais longa”³³².

O compartilhar essas histórias tornava o grupo coeso e a chama da curiosidade os mantinha ‘vivos’, e toda história precisava ter um fim pois, como sabiam agora, “o contador de uma história sem fim é um mau contador.” E os motivos de estarem juntos ali, de terem embarcado em Lisboa foram aparecendo: Harris fora esfaqueado num bar na Guiana, três minutos haviam passado entre o momento em que o primeiro dos quatro motores do capitão Dekobra falhara e o momento em que ele tocou a superfície do mar; o padre Fermi, em êxtase, descendo o morro em Santiago de Compostela, lá embaixo, quando estava atravessando a rua, para andar “do lado certo”, fora atropelado por uma ambulância; e o professor Deng, levando seu poema como última bagagem,

³²⁸ NOOTEBOOM, *A seguinte história.*, p.128.

³²⁹ IDEM, p. 129.

³³⁰ IDEM, p. 132-133.

³³¹ IDEM, p. 133-134.

começara a andar até encontrar um rio, e assim deixara para trás sua vida, como um objeto descartado na margem. E assim foram sendo contadas as histórias:

Era uma cerimônia de despedida, uma celebração da coincidência que ligara nossas vidas a um tempo, um lugar e um nome. E fomos corteses, morremos as mortes dos outros, ajudamos os outros a estender o segundo final até o fim de cada história; ainda havia trabalho a ser feito, havia pensamentos a pensar, e parecia não haver fim para o tempo que tínhamos para isso.³³³

Nesse intervalo em que se cruzam palavras e coisas, a vida (e a morte) é sempre um tipo de evocação, e nesses diálogos havia a sensação de que tudo aparecia e desaparecia o tempo todo, como num lusco-fusco.

Nenhum de nós jamais saberá o que o outro viu quando estava contando sua história, mas independentemente do rosto que você tenha mostrado, reconhecível ou não, esperado ou inesperado, deve ter sido alguma coisa que tivesse a ver com realização. Imagino.³³⁴

A linguagem, irônica, divide o sujeito em homem autêntico e em um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem. E, assim mesmo, persistia a vontade de coincidir consigo mesmo: “O homem em Amsterdam fora dormir sem saber, ignorante da viagem que o esperava. Alguém iria encontrá-lo, assim que eu contasse minha história a você”³³⁵.

* * *

Luciano de Samósata, quando escreve suas histórias verídicas, conta de suas viagens fantásticas não só pelo mundo, mas pelo universo. E é assim que ele termina seu relato:

Estas são as coisas que me ocorreram até chegar à outra terra, minhas aventuras no mar e no interior da baleia e, quando saímos de dentro dela,

³³² NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 134.

³³³ NOOTEBOOM, *A seguinte história*, p. 135.

³³⁴ IDEM, p. 140.

³³⁵ IDEM, p. 143.

no país dos Heróis e no dos Sonhos e, no final, nos países dos Bucéfalos e das Patas de Asno. E as que me aconteceram naquela terra vou relatá-las na seguinte história.³³⁶

No chão da existência, na troca entre vida, palavras e gestos, Herman Mussert constata:

Não era minha alma que partiria numa viagem, como o verdadeiro Sócrates imaginara; era meu corpo que embarcaria numa perambulação, sem jamais sair do universo, e por isso tomaria parte nas mais fantásticas metamorfoses, sobre as quais ele não me diria nada, porque desde então teria esquecido tudo ao meu respeito.³³⁷

E a vida, mesmo na morte, continua. Sendo assim, funda-se um espaço por excelência da ficção, do contar histórias e do “revivê-las:

Numa certa época a matéria da qual ele consistia abrigara uma alma que se parecia comigo, mas agora minha matéria teria outros deveres. E eu? Eu tinha de me virar, largar a amurada do navio, abandonar tudo, olhar para você. Você acenou; não era difícil seguir. Você me ensinara uma coisa sobre a infinitude, sobre como um espaço incomensurável de lembranças pode ser armazenado no mais minúsculo período de tempo, e ainda que eu tivesse a permissão de permanecer tão pequeno e coincidente quanto era, você me mostrara minha verdadeira estatura. Não precisa mais acenar para mim, estou indo. Nenhum dos outros ouvirá minha história, nenhum deles verá que a mulher sentada ali, esperando por mim, tem as feições de meu querido Críton, a garota que foi minha aluna, tão jovem que lhe poderíamos falar de imortalidade. E então contei a ela, então contei a você a seguinte história:³³⁸

E essa seguinte história nem tem como terminar: “e para alguém em quem os clássicos instilaram a idéia de que as histórias devem ter um início e um fim, as coisas não estavam parecendo muito boas”³³⁹. Acima das diferenças entre os muitos períodos estudados aqui pelo viés dos diálogos de mortos, que marcam nossa história literária a partir de Luciano, forma-se e permanece um gesto de suspensão e autocancelamento, pela linguagem, do estar vivo e do estar morto,

³³⁶ LUCIANO, *Histórias verdadeiras*, p.88.

³³⁷ NOOTEBOOM, *A seguinte história*: p. 141-143.

³³⁸ IDEM, p.144.

³³⁹ IDEM, p. 138.

como se não fosse possível expressar outro tipo de estar no mundo senão o do intervalo ou do limiar entre essas duas forças. No livro de Cees Nooteboom há um reconhecimento dessa tradição que passa a ser o tema por excelência do próprio livro, alegorizada nas mais diversas formas e possibilidades, desde os diálogos socráticos à pós(t)-modernidade.

CONCLUSÃO

Fim de partida...

“O que fazer... como proceder na minha situação? Por aporias... logo invalidadas? Mas tem de haver outro movimento...?”

(Samuel Beckett)

No momento de concluir, fica-se com a impressão seguinte: a vida, assim como a morte, não se concluem, transformam-se, cria-se um outro processo. Mas a tese não, a tese conclui-se, finalmente e ainda bem, mas conclui-se aberta a múltiplas continuações e metamorfoses. Tudo isso me traz à baila um sambinha de Martinho da Vila que começa assim: “vamos renascer das cinzas/plantar de novo o arvoredo/bom calor das mãos unidas/na cabeça um grande enredo...”. Cinzas, fênix renascida, essa é a sensação desse fim de linha.

Escrever a morte, pensar sobre ela, ficcionalizá-la transformando-a em narrativa é um tipo de processo civilizador, é uma luta para dar sentido, variados sentidos a uma condição natural humana e irreversível. Mas é como se, ao dialogar com os ‘mortos’, pudesse se constituir uma separação entre a consciência e o mundo natural numa preciosa hesitação entre ambivalência e incompatibilidade: a mistura ou o entrelaçamento dos dois mundos, e a separação, a impossibilidade de juntá-los. De qualquer forma, entre ambivalência e incompatibilidade, espera-se uma forma de reconciliação em que tudo seja semente, tanto no tempo real quanto no virtual ou no espaço e tempo da eternidade. A morte seria então, entre tantas outras formas de ser e parecer, um espaço de ficção, uma geografia estética dos múltiplos possíveis.

Este estudo perseguiu uma linha evolutiva para os diálogos de mortos, desde a tradição luciânica, que seria o centro das investigações, e suas marcas em outros momentos de nossa cultura, constituindo-se assim como um “gênero” literário. Nas periferias do texto, em conexão com o centro, está um complexo de idéias, imagens e experiências interiores: a representação literária da morte, a escrita no limiar, a condição humana circunscrita nesse limiar, o riso como resposta ou escape à nossa própria falta de respostas ou resoluções, e os continuadores dessa tradição que se mantêm viva e são.

Primeiramente, fiz um mapeamento da idéia de morte em nossa cultura e em outras que também nos rodeiam, como a dos índios, dos indianos, dos povos orientais em geral, de maneira resumida e talvez simplificadora já que não havia

uma outra forma de abordar com precisão uma questão tão ampla e que tem um poder explanatório proporcional aos problemas mentais, sociais e espirituais que suscita. Dessa experiência veio-me uma certa sensação de vertigem diante do fosso ocidental entre a percepção dos sentidos, com seus dados empíricos, e as intuições ou categorias do intelecto. A imaginação poética em nossa tradição continua atuando nesse vazio e os dados e intuições são vistos mais como ficções ou mitos.

Entre o mundo sensório e o intelectual, os sábios e poetas sempre sentiram um reino intermediário, semelhante ao que chamamos de imaginações de visionários. Mas esse reino do meio pode ser sentido como uma presença do divino ou transcendental em nossas vidas. Em Luciano, percebemos que o riso e a morte fazem boa mistura. Tanto um como a outra desvelam a realidade e/ou a ocultam. Nessa dobra encenam-se os diálogos de mortos.

Luciano leva ao extremo a grande lição do riso socrático – a de que nós acreditamos saber das coisas quando não sabemos nada – e torna-se a besta-fera de todos os dogmáticos, dos donos da verdade, religiosa, científica ou humana. A existência é um cortejo burlesco, um espetáculo derrisório, risível, sendo o que representa vivamente, até no Hades, a personagem Menipo, que considera todo esse espetáculo rindo de tudo e de todos, o que deixa irritado o próprio Caronte, que pergunta a Hermes: “de onde veio esse cão? Durante a travessia, ele só fazia ladrar para os passageiros e zombar deles; e enquanto todos os outros choravam, ele era o único que não parava de rir”. Ao que Hermes responde: “este é um homem verdadeiramente livre, que não se preocupa com nada, enfim, é Menipo”.

Para os mortos de Luciano, a diversão no mundo subterrâneo é bem maior que na terra, pois na vida cotidiana não sabemos ao certo de que se ri, ou por que se ri. No reino dos mortos o riso pode ser inextinguível.

No livro de Bakhtin sobre o riso na Idade Média, através de Rabelais, marca-se o vínculo do rir com os infernos e com a morte, com a liberdade do espírito e da palavra, ajuntando Luciano e a sátira menipéia. Para os cristãos antigos, contemporâneos e posteriores a Luciano, a sua postura era imperdoável,

já que o que ele ensinava era uma contra-revelação: à revelação divina de um mundo trágico a ser levado a sério, ele opõe a revelação de um mundo derrisório e cômico, em que até a Criação é pulverizada pela gargalhada e pela constatação de que a morte iguala a todos – seremos todos ossos, sejamos a Helena de Tróia, os deuses e heróis, os filósofos e santos, ou os tiranos, etc. – a igualdade na finitude e não na transcendência.

Seguindo a tradição luciânica na Idade Média, mostramos a *Dança da morte* de Juan de Pedraza e o *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente. O que demonstra que, mesmo entre os dogmas cristãos, o monoteísmo por exemplo, havia uma brecha para uma entrada ou encenação da morte, que quer entrar de “penetra” na festa dos vivos, e, entre os não convidados, eis que o Maligno se insere. É um tipo de desforra do diabo que, como Menipo, ri da situação humana, de sua efemeridade e desconhecimento, dizendo ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco. Mas há também uma desforra humana que se manifesta pela arte, pela capacidade de driblar o sofrimento e até a morte com a esperança de sublimidade e permanência na santidade através da vida eterna. É o que acontece ao pastor que, em toda sua simplicidade, negocia com a morte, obtendo o favor de continuar vivendo, e também o que acontece ao parvo, no *Auto da Barca do Inferno*, quando, através de sua inocência e parvoíce, consegue ingressar na Barca da Glória, ao contrário de outros, mais ricos, poderosos e inteligentes, que são obrigados a tomar o batel do inferno. Entre vida e morte, há o riso que desloca o sério e o previsível.

As imagens desses textos medievais têm sua força própria e sua própria persistência, pois atestam o desejo e a necessidade humanos de unidade e permanência, mas também instalam uma fronteira transcendental que assinala um limite para o humano, que pode ser, ao mesmo tempo, uma ausência de limite que talvez esteja além do humano, além de nossa experiência vivível.

Continuando o percurso, lemos o conto *Bobok*, de Dostoiévski, que conduz seus personagens errantes entre o sublime e o monstruoso. O homem, em

Memórias do subsolo, “está num pântano fatal, um mar de lodo formado por suas hesitações, suas suspeitas, suas agitações”. Na morte pode-se encontrar uma justificação para o riso, mas é um riso de desintegração, ou um riso do *nonsense* das coisas, da sociedade e de seus valores. Existe no autor um tipo de repúdio à Europa como um todo, sobretudo depois do Iluminismo, que está ligado a um sentimento de ameaça à fé ortodoxa russa e às tradições nacionais. Esse repúdio associa-se a um contínuo elogio dos sofrendores, dos fracos e dos loucos, tornando ainda mais áspero seu trato com os viventes. Dostoiévski denominou seu estilo de “realismo fantástico” ou de “idealismo”, mas, para ele, o fantástico e o excepcional estavam representados pelos acontecimentos surpreendentes noticiados nos jornais, fatos não raro sórdidos e escabrosos, por meio dos quais ele esperava unir o contemporâneo (e polêmico) ao trágico (e invariável). Assim, em *Bobok*, no limiar entre momentos restantes de vida, já no subterrâneo em que os mortos ainda conversam e o narrador os ouve sentado sobre uma lápide, a filiação com Luciano se descortina através de suas personagens, inclusive Platão Nikolaievitch e o barão Klinievitch, que propõe a todos não ter mais vergonha nenhuma e que ninguém minta.

Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os livros todos, da Natureza, da História, das Ciências e os próprios Livros Sagrados, todos são parodiados, desqualificados e rebaixados, porque Brás Cubas os conhece e os descarta em favor de um novo e original livro: o Livro da Morte. Esse seria o seu livro, escrito pelo fantasma de si mesmo, constituído por memórias redigidas no outro mundo. Machado de Assis, através de seu autor-defunto Brás Cubas, dá ao ponto de vista da morte uma grande coerência, constituindo-o como alegoria arquitetada no aproveitamento de velhas tradições e novas reencarnações dos diálogos luciânicos e do grotesco. O mais interessante é que essas tradições alcançam efeito realista e desmascarador, sem negarem o fantástico, produzindo desvios, estranhamentos e excentricidades através da sátira, os quais permitem desmascarar, inclusive, o próprio efeito desmascarador.

Assim, as memórias de Brás Cubas poderiam conter todas as verdades que os vivos não alcançam nem compreendem (ele se declara “desafrentado da brevidade do século”), mas, ao invés disso, fundado na trapaça, o livro do defunto não contém afinal nenhuma verdade edificante e provada, nem dele e nem dos vivos, pois, no livro, tanto a Natureza, quanto a História e até Deus ou os deuses são relativizados, corrigidos e desmentidos, porque a verdade, normalmente soterrada sob grossa e pesada camada de fingimento, simulação e trapaça, é, sobretudo, um modo de produzir sentido, permanentemente ameaçado pelo logro e a inversão, não sendo nunca um sentido pronto, mas um processo. A verdade e a mentira (em seu sentido extra-moral, extra-vida) são, assim como a vida e a morte, uma procura dinâmica e uma produção dos homens através da linguagem viva e inovadora, e não um dogma ou uma frase feita ou um estereótipo, que são linguagens, essas sim, mortas, que tanto mascaram a ilusão e a fraude, ou a nossa falta de respostas.

A esse tom geral das *Memórias* de humor melancólico e filosofante, de morbidez profunda, ruína e morte, entrelaçam-se no mesmo movimento constitutivo, o cômico e o jocoso atravessados por um sentimento amargo e áspero. No Brasil, é uma manifestação por excelência da tradição luciânica e seu modo de usar.

Haveria em todos estes textos um senso desafiador de viver e de morrer que, n'*A seguinte história*:, de Cees Nooteboom, agudiza-se numa atmosfera de imortalidade do eu, não como duração, mas como despertar para um novo começo ou outro tipo de conhecimento, que nem pode morrer porque jamais nasceu. Instaure-se nesse intervalo uma necessidade de viajar (sem guias do Dr. Strabo), de viver uma vida suspensa, uma existência no intervalo. Neste livro, todas as questões luciânicas são reencenadas e adaptadas a este momento em que vivemos, numa sociedade do espetáculo e também do fastio, como se já tivéssemos visto e vivido demais. O professor de literaturas e línguas antigas é um sujeito anacrônico, que baseia sua existência e experiência nas páginas desses livros de “línguas mortas”, que não param de lhe contar histórias. A ironia de uma tal

herança é palpável, principalmente uma sensação de reminiscência, de que há alguma coisa eternamente a vir a ser... que acaba criando uma sublimidade possível em meio a tantas incertezas e desejos não realizados. Nessa escrita bordejante, que transcorre de oriente para ocidente e que finda em Belém (do Pará), o alento (*pnéuma*) persiste na potência (da arte e da linguagem) de transfigurar e recriar o mundo, tanto este como os outros, subterrâneos e extra-terrestres. De qualquer forma, há sempre uma sombra, um “fantasma” que não pode faltar e que nesta história, e talvez nas seguintes, seja um guia, um *daímon*: Luciano de Samósata.

Nesta ilusão de eternidade que nos dão as coisas “acabadas”, as palavras “imortais” de Hölderlin: “Não são todo-poderosos/ Os celestes/ Pois os mortais estão mais próximos do abismo./ Então com eles retorna o eco”.³⁴⁰

³⁴⁰ HÖLDERLIN, Apud ADORNO, *Notas de Literatura*, p. 122.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ARIÈS, P. *Sobre história da morte no Ocidente desde a Idade Média*.

ASENSIO, E. *Las fuentes de Las Barcas de Gil Vicente*. Estudios Portugueses. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*. Apud MORIN. *O homem e a morte*. 2ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAPTISTA, A. B. *Em nome do apelo do nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Litoral Edições, 1991.

BARBOSA, J. A. *Alguma crítica*. “Lendo Dostoiévski”, p. 187-193. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

Bhagavad-Gitá. Trad., adapt. e comentários M. N. de Azevedo. São Paulo: Cultrix, 1981.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulinas, [19--].

BOSI, A. *Machado de Assis, o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

BRANDÃO, J. L. “Diálogos dos mortos sobre os vivos”. Apud DEZOTTI, *Diálogos dos mortos de Luciano*.

BRANDÃO, J. L. *A poética do hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

- CALVINO, I. *Seis propostas para o último milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, A. *Textos de intervenção*. Sel., apresentação e notas de DANTAS, V. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CARPEAUX, O. M. *Ensaio reunidos*. “Ensaio de interpretação dostoiévskiana”, p. 167-173. Rio de Janeiro: UniverCidade ed. 1999.
- CARVALHO, B. “Afirmção da crítica”. In: *Folha de São Paulo*, 09-03-2002, p. E6.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CASTRO, A. L. *Al vuelo de la garza, estudios sobre Gil Vicente*. Léon: Ediciones Universidade de Léon, 2000.
- COELHO, J. P. *Os universos da crítica*. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- Cult*, n. 52. “Dossiê Cult – OULIPO. p. 45-63.
- DEZOTTI, M. C. C. *Luciano: diálogos dos mortos*. Trad. e notas. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Contos de Dostoiévski – Bobok*. Introd., sel. e trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985.
- DROZ, G. *Os mitos platônicos*. Trad. Maria Auxiliadora R. Keneipp. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1997.
- FACIOLI, V. *Um defunto estrambótico*. Análise e interpretação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin editorial, 2002.
- FELLINI, F. *Fazer um filme*. Trad. Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- GIL VICENTE. *Auto das Barcas*. Edition critique du premier *Auto das Barcas*. Apud RÉVAH, I. S. Lisboa, 1951.
- GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: ed. Ática, 1999.
- GINZBURG, C. *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GOMES, E. *Machado de Assis. Leituras inglesas. Visões comparatistas*. Org. apres. Sel. de textos: Ivia Alves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

GOMEZ de LIANO. *El idioma de la imaginación*. Apud *Cult*, n. 52, p. 45-63.

HARTOG, F. *A História de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

IPIRANGA, P. J. *O Hades Luciânico: espaço discursivo de inscrição da memória e do ficcional*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Mariana, 2000.

JAEGER, W. *Paidéia. A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JANKÉLEVITCH, W. *La Mort*. Paris: Flammarion, 1977.

LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981.

LIANO, I. G. *El idioma de la imaginación*. Madrid: Tecnos, [19--].

LUCIANO. *Diálogos de mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezottí. São Paulo: Hucitec, 1996.

LUCIANO. *Obras*. Texto revisado y traducido por J. Alsina (vol.I) y J. L. N. González (vol.II). Madrid: Gredos, 1981 (v.I); 1988 (v.II).

LUCIANO. *Relatos fantásticos*. Clásicos de Grecia y Roma. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

LUCIANO DE SAMOSATA. *Dialogos de los dioses, de los muertos, marinos, de las cortesanas*. Introd. Trad. Juan Zaragoza Botella. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*, vol. I e II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992.

MERQUIOR, J.G. "Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*". Apud *Colóquio Letras*. Lisboa: 1972.

MICHAËLLIS DE VASCONCELOS. *Notas Vicentinas, preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente*. Lisboa: Edição da Revista "Ocidente", 1949.

- MORIN, E. *O homem e a morte*. 2ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- MORSELLI, G. *Dissipatio H. G.* Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MURACHCO, H. G. *Diálogos dos mortos de Luciano*. Versão bilingüe grego/português. São Paulo: Edusp, 1996.
- NOOTEBOOM, Cees. *A seguinte história*: Trad. Ivanir Calado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- NOOTEBOOM, Cees. *Dia de finados*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NOOTEBOOM, Cees. *Caminhos para Santiago*. Desvios pelas terras e pela história da Espanha. Trad. Irène Cubric. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NOOTEBOOM, Cees. *Rituais*. Trad. Irene Cubric. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.
- PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- PASSOS, G. P. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PEDRAZA, J. *Danza de la muerte*. Apud GONZÁLEZ RUIZ, Introducción general, In: *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español – I – Autos Sacramentales*. Madrid: La Editorial Católica, 1968.
- PEREC, G. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- PINO, C. A. Dossiê *Cult*: Oulipo – a ressignificação do mundo. *Cult Revista Brasileira de Literatura*, n. 52, p.45-63, nov. 2001.
- PLATÃO. *Górgias ou A oratória*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Difel, 1986.
- PLATÃO. *Fédon*. Introd. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- PLATON. *Oeuvres complètes*. Texto estabelecido e traduzido para o francês por Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1934

- REALE, G. *História da filosofia antiga*. V. III e IV.
- RECKERT, S. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Temas portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- REGO, E. S. *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- REINACH, S. *Cultures, mythes et religions*. Paris: ed. Bouquins, 1996.
- RÉVAH, I. S. *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. Edition critique du premier "Auto das Barcas"*. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1951.
- SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SHÜLLER, D. *Literatura Grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- SPINA, S. *A cultura literária medieval*. 2. ed. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- SWIFT. *Panfletos satíricos*. Trad. e introd. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- TEMAS VICENTINOS. *Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- TOYNBEE, A. J. *Helenismo. História de uma civilização*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- URBAIN. *Enciclopédia Einaudi*, v. 36.
- VERNANT, J-P. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.

RESUMO

A partir dos *diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata procura-se estabelecer um vínculo temático na literatura ocidental posterior em textos medievais, do século XIX e XX nos seguintes autores: Juan de Pedraza e Gil Vicente, Dostóivski, Machado de Assis e Cees Nooteboom.

Número de páginas – 224