

RICARDO SOARES DA SILVA

Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – Literatura Comparada:  
O espaço móvel literário: Machado de Assis e Osman Lins\*

Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade federal de Pernambuco – UFPE, orientada pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Lúcia Ramalho de Farias, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Recife – PE

2003

---

\* Este estudo insere-se no Projeto Integrado de Pesquisa: *Imagens do Brasil na literatura: as formas interdiscursivas do imaginário estético e sociocultural*, em vigor no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, sob orientação da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Lúcia Ramalho de Farias.

## ABSTRACT

This study aims at evidencing resonances, dissonances and aesthetic-formal consonances among *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) and *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), under the focus of the 'space', subject quite discussed in those novelists' works and critical: Machado de Assis and Osman Lins. The space is not a static category and, for that, it should be associated to another coordinate storm. The consideration taken about the subjectivity of the representation - mimesis and verisimilitude - it ties, in the modernity, consequent elaborations among the subject of the deed and his/her social bow. The space conception leaves of what was presented in the provocations theoretical assumed in both authors, when, taking conscience in reflexive direction on the naturalization of the sign and the structural immanent sign, respectively, they sought to make calculations again the theoretical-literary reality of their times.

## INTRODUÇÃO

A comparação entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis<sup>1</sup> e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins<sup>2</sup> experimenta uma prática de contrastes, sob processo alteritário, cujas fronteiras divisam relações para além das semelhanças e diferenças. O investimento literário dos romancistas sublinha o caráter crítico de suas obras. Ao invés de pensarmos apenas nas propriedades intrínsecas de suas produções, relevaremos sempre em relação ao *Outro*, para que se transcorra o processo investigativo seguindo os parâmetros de um tripé: o contexto, o sujeito e o discurso.

Essa metodologia insere no centro das dicotomias uma dialética fundamental, porque o ato de comparar traz nuances próprias, diferentemente daquelas conquistadas pelo enfoque de uma abordagem não comparativa.

Por sua ironia, Machado demandou muitas especulações críticas e uma certa dificuldade de classificação em sua época. A obra osmaniana, por sua vez, repercute suntuosamente através dos estudos sobre o seu estilo e das exigências sobre como o classificar. Estas são cicatrizes que vão sendo marcadas no corpo das obras por uma tomada crítica feita pela audiência através das décadas. O autor e sua produção fortalecem-se com os efeitos dessa ressonância receptiva que, sendo favorável ou não, alimenta a própria necessidade de tradição.

Enquanto há muito do que se falar e rever na obra machadiana, sobre sua crítica especificamente, o romance de Osman Lins abriga uma problemática produtiva, na realidade, por causa de sua contemporaneidade e de seu caráter experimental, oferecendo-se como um objeto amplo para várias abordagens literárias e apontando para caminhos, muitas vezes, conflitantes. Contudo, a leitura a que se aspira parte de um comando comparativo em conseqüente argüição espaço-temporal. A obra de um oferece o critério a se verificar sobre a do outro e vice-versa.

Partindo da diferenciação entre espaço e ambientação, Osman coloca-nos de frente para possíveis níveis de articulação e interpretação do *espaço* em Lima Barreto<sup>3</sup>. Tomando essa

---

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991.

<sup>2</sup> LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

<sup>3</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Coleção Ensaios).

categoria, podemos notar que, para o contexto machadiano, desdobravam-se sobre a questão do *nacional*<sup>4</sup> as especulações espaciais, porque se via na palavra a consequência do referente. Assim, caberia ao romance ser um documento para denunciar os limites entre o que era nosso e o que era dos outros.

O tema da *Nação* produziu, com o desenrolar histórico, outras carências de identidade que trouxeram para o século XX as considerações sobre as representações de um Brasil excluído e sertanejo. A arquitetura romanesca osmaniana traz esse questionamento, ressaltando o perfil *traduzido* da personagem Maria de França, no centro das discussões periféricas da identidade migratória. Amplia as percepções do romance nordestino como não sendo mais de um enfoque estritamente regional. De fato, o localismo e o universalismo são partes preponderantes na composição da técnica narrativa dos dois autores.

As considerações levantadas sobre as classes sociais, incluindo a que pertencia Brás Cubas – narrador das *Memórias Póstumas* –, assumem uma transformação no século seguinte, pois verificamos uma certa supremacia das individualidades sobre a massa constituinte das coletividades. O povo, categoria extremamente movediça, teve a assunção das várias teorias sociais, antropológicas, lingüísticas enfim, conduzido ao critério de variantes salvaguardadas em discursos investigativos de raça, de credo, de gênero, no ponto mesmo em que se inflacionaram as tomadas homogêneas da identidade nacional. Mesmo o enfoque regionalista já não mais servia, pois a multiplicidade do olhar trafegou um horizonte pleno de significações, de contradições, de vazios pragmáticos... de alteridade.

O estudo criterioso do ‘pensar a literatura’, ao precisar respirar ante a sufocação produzida pelas várias correntes disciplinares, por via desse mesmo entendimento, fechou-se num casulo, focando a experiência do fato literário dentro de suas associações internas em face de estruturas de significado, ascendidas da apreensão saussuriana do signo lingüístico. Este processo, muitas vezes hermético e de caráter cientificista, pensou afastar o sujeito das especulações sobre o que se produziu de literatura. Acorrentou-se ao *dito* e *sonegou* as considerações a serem feitas sobre a

---

<sup>4</sup> ASSIS, Machado. Instincto de Nacionalidade. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre: W. M. Jackson INC., 1942.

enunciação demandada pelo contexto em vigor, em prol de um rigor epistemológico, em busca das estruturas profundas do texto literário.

Esse espaço imanente selecionou, isolou e levou ao laboratório de suas análises a produção artística como houvesse uma realidade essencial e tautológica em suas estruturas de significado. Osman Lins, dando conta disso, apostou na *Criação* por meio de se reintegrar ao *cosmos*, à totalidade, como uma implosão no centro dessas amarras estruturais que separam o hoje e o sempre, o pretérito e o nunca, o futuro e o agora, numa comunhão para além do dito, embora efetiva na linguagem – “embebemos de eternidade a nossa passagem tão breve” (LINS, 1976. p. 47) – a habitar os confins do irrecuperável – “armamo-nos de instrumentos separadores para deslindar o que é emaranhado” (Ibid.) – sem nos dar conta do que em literatura é bastante sintomático – “Nasce o romancista com o ato de dispor estes eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se o reflete ou se apenas serve-se deles para existir” (Ibid., p.10).

A rede literária é indissociável, para Osman Lins, por atualizar os elos com o eixo de pertinência que se circunscreve ante a *Criação*. O *Cosmos* é a metáfora constituinte da escritura em sua totalidade porque “a escritura é um fenômeno global de enunciação, algo que só se manifesta nas relações de um conjunto não desmontável”<sup>5</sup>. É ponto crucial que todas as considerações feitas tenham corpus delimitado e estratégias de abordagem confluentes. Mas, em se tratando de literatura, o efeito corrosivo da realidade configura uma crítica permanente com a mítica e a tradição que se enovelam.

A consciência desta escritura já lançava germes em Machado de Assis. O capítulo machadiano cindiu a linearidade factual do enredo, aspecto até então apreendido como o principal; redefiniu a coerência das circunstâncias, alinhavando o ato argumentativo sob as corretivas do despropósito; impingiu, enfim, a conquista de uma ruptura com base em nossos argumentos e não com relação aos argumentos dos estrangeiros. Lançava-nos, pois, na modernidade de nossa ‘própria literatura’, demonstrando paralelamente que não havia ‘literatura própria’. Usou-se da tradição como elemento de criação, não de plágio, porque se condensou em sua obra o calibre de uma escritura pairando sobre ela mesma, quando ainda se acreditava

---

<sup>5</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 79.

estritamente imitativa, uma crítica fermentada pelo ângulo que nos lançava a lente da sociedade fluminense.

O argumento osmaniano que nos interliga ao *cosmos* é a contravenção do regular, pois se tornou regular estilhaçar as fronteiras que separam o cultural do literário, o fragmento da totalidade, a escritura do sujeito e, às vezes, o discurso do contexto. Com o ornato estilístico, Osman ergue uma linguagem que fratura a coerência dessa totalidade menor e manifesta da realidade e remete-nos, com isso, para o que não é circunstancial: a criação. Machado opera, pela ironia, o seu apelo perante essa mesma instância; calcula, pelo reverso da paródia, do descaso e até mesmo do insulto, a satisfação de poder comungar com a audiência a totalidade de uma leitura ‘partida’ por capítulos, repleta de digressões, impropérios e artificios. Coisa verificável em “o senão do livro”, capítulo 71.

“Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...”. (ASSIS, 1991. p. 113).

Todavia, a intenção deste estudo não é a de confirmar a exuberância literária machadiana ou osmaniana, decerto que isso não seria preciso porque já é de todo sabido. Não seria esse o trabalho que dilataria o prestígio de suas narrativas. Antes, elas podem oferecer a inferência de uma certa importância maior do que a dimensão e pretensão exata dessa investigação. Contudo, a tentativa é de estabelecer uma relação a partir dos significantes históricos e mítico-culturais do próprio entendimento da literatura e do realismo abrigado em suas mediações retóricas da realidade, da linguagem e do pensamento.

## 1. OS DESDOBRAMENTOS DO ESPAÇO

“É primeiramente no espaço das representações que o romance introduz sua modificação essencial<sup>6</sup>”

(Michel Butor).

O espaço literário, antes dos eventuais desdobramentos de seus aspectos, encerra um problema imediato: não se trata de um lugar estático e formal dos eventos literários. Visa, antes, ao movimento contínuo de seu caráter comparativo<sup>7</sup> – com a força de ser sempre produto e produção da literatura de um outro lugar ou de um outro tempo. O espaço literário indica não somente a existência de espaços não literários, mas que interagem maciçamente em sua composição – circulação de livros, projeto intelectual, editoração, etc. –, como também postula possibilidades de estruturação imanente das relações organizacionais entre linguagem e sentido. Ou seja, os substratos de outros entendimentos anteriores comporão o espaço literário, dados os indicadores contextuais de re-interpretação e, ainda, sob a força própria de seus aspectos formais, condutores de uma tensão dramática mais ou menos elaborada do recorte referencial.

Então, o romance movimenta-se, relaciona-se, distingue-se, transforma-se na medida em que os tempos de outro tempo transbordam-se de novos significantes históricos e socioculturais. “Ao caráter fluvial – e não lacustre – da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou se imóvel, animado por uma força interior<sup>8</sup>”, visto que a linguagem não é invenção humana, mas a criação do humano. É o lugar em que convencionamos *ser* distanciados das propriedades inatas, circunscritas pela natureza. A linguagem anima o mundo: é sua *anima*. Dessa forma, a narrativa é

---

<sup>6</sup> BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 46 (Coleção Debates).

<sup>7</sup> Diz Antonio CÂNDIDO, “Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras”. CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 9. v. 2.

<sup>8</sup> LINS, Osman. Op. cit., 1976. p. 85.

uma especulação sobre o tempo, pois se inscreve na temporalidade da linguagem<sup>9</sup>. Há uma especificidade estranha à própria interação comunicativa que faz da literatura, em geral, uma área também específica do conhecimento humano; e do romance, por sua vez, uma especificidade literária entre outras possibilidades - uma trama espaço-temporal de estratificações através da linguagem ornada, numa estética para além do dito.

Une-se, então, às coordenadas espaciais, uma outra dimensão referente ao tempo, numa lógica inseparável, para dar cabo de uma leitura mais condizente com a movência própria da conduta literária. Também, como uma geometria diferencial<sup>1</sup>, faz-se diferencial a própria literatura. Compondo-se de relatividade; nada como o discurso literário para dinamizar o movimento fractal da escritura. Sabendo desse relativismo, Osman Lins aponta-nos a distinção entre *espaço* propriamente dito e *ambientação*: “Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa”<sup>2</sup>. Enquanto a *ambientação* responde a uma força de análise interna do romance, o *espaço*, no entanto, introduz níveis de interpretação contextual, através dos agentes de produção e recepção, marcando o corpo escrito da obra com leituras sempre latentes e, portanto, em movimento.

As obras de Machado de Assis e Osman Lins mostram, dentro dos estudos críticos, duas fases cuja fronteira entre uma e outra demarca uma ruptura em detrimento da cronologia dos títulos, de seus conteúdos e uma canonização por força do projeto autoral. Tal fronteira indicia,

---

<sup>9</sup> Evocamos a figura de Santo Agostinho, em *Confissões* precisamente, a partir da leitura feita por Jeanne Marie GAGNEBIN quando, sobre tempo, memória e linguagem, demonstra “que essa ligação entre tempo e linguagem será absolutamente decisiva para a própria possibilidade de uma definição do tempo – e da memória – por Agostinho [...] é somente através de uma reflexão sobre nossa temporalidade, em particular sobre a temporalidade inscrita em nossa linguagem”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 70. (Biblioteca Pierre Menard).

<sup>1</sup> Aproximamos o enunciado das teorias da Relatividade e do Hiperespaço, que vêem a temporalidade como uma coordenada fundamental para se pensar o espaço; contudo, elas não serão desdobradas aqui por força da preponderância de um estudo já devido.

<sup>2</sup> LINS, Osman. Op. cit., 1976. p. 77.



mas não separa, dois espaços de criação no seio da totalidade do conjunto de suas obras. A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em Machado de Assis, e *Nove, Novena*<sup>3</sup>, em Osman Lins, costuma-se perceber uma mudança conjectural da escritura que problematiza a “coerência” da unidade do conjunto estético. Mas, por isso mesmo, a espacialidade em questão flagra a deficiência da narrativa ser apenas compreendida como uma entidade autônoma, isolada das forças agentes que implicam sua produção, em seu sentido mais imediato, com relação à obra de um mesmo autor e à obra de seus contemporâneos; de outras épocas e de outras nações.

A identidade do romance só se evidencia com a alteridade de outras produções. Sandra Nitrini sublinha que “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”<sup>4</sup>. Esta consideração nos estimula a pensar sobre o *espaço original* do romance, discussão que redobra os cuidados da Literatura Comparada ao salientar o embate das *Fontes e Influências*.

Segue dizendo a autora: “a qualidade da digestão ‘da substância dos outros’ é que define os limites entre a originalidade e o plágio”<sup>14</sup>. O uso dos recursos estilísticos e das propriedades estéticas de um outro texto literário assume, na criação literária, tal ‘substância’ como fundante da alteridade. Decerto que a atividade intelectual, exercida nesta ou naquela nação, tomará os modelos de época num sentido tanto mais original, quanto mais pertinente com o ambiente político em que surge o evento literário.

Já em 1845, Marx nos convencia de que “a contradição produz-se não no interior dessa esfera nacional, mas entre a consciência nacional e a prática das outras nações, quer dizer, entre a consciência de uma determinada nação e sua consciência universal”<sup>15</sup>. Por isso, a comparação entre Machado de Assis e Osman Lins confere uma diferença espacial que singulariza a consciência universal de suas produções com relação à prática em outras nações. O nacionalismo que vigorava politicamente no período histórico do Segundo Reinado não teve vínculo de mesma relação externa que aquele empreendido no período do regime militar de 1964. Portanto,

---

<sup>3</sup> LINS, Osman. *Nove, Novena: narrativas*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>4</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 130.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 134 -135.

<sup>15</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Ciências Humanas, 1982. p 45.

*semelhança e diferença* assumem aqui uma tensão dialética por não serem categorias estanques e intangíveis, como se convinha fazer numa velha tradição da literatura comparada em que éramos sempre devedores da produção literária estrangeira.

Como Machado de Assis não é devedor de nenhuma estética europeia<sup>16</sup>, no sentido puro da imitação, Osman Lins não será devedor nem do *Novo Romance Francês*<sup>17</sup>, nem de Machado de Assis. Por ser móvel, o espaço literário desliza na história de suas atualizações, tornando impossível deixar de haver um diálogo com a tradição. As ressonâncias das práticas literárias europeias nos nossos autores são um fato, todavia, o uso formal deste ou daquele estilo assume outro paradigma estético e crítico no Brasil. Tanto as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quanto *A Rainha dos Cárceres da Grécia* são romances críticos, do viés literário e do social que, pretendendo a universalização através de recursos intertextuais e de elaboração da técnica narrativa, garantem, ao momento exato de suas localidades, a pulverização do pitoresco e o abandono do fotográfico pela renúncia à exaltação e à denúncia panfletária da cor local.

Como vemos, a estratificação do espaço romanesco abriga considerações de várias ordens que podem salientar desde a construção da ambientação na narrativa até questões de originalidade e plágio, conseqüentemente, sobre a identidade nacional. Para Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux, só “a partir de uma verdadeira interdisciplinaridade, a Literatura Comparada

---

<sup>16</sup> Sobre isto, Lúcia Miguel PEREIRA confirma que “a independência que tanto se buscara, só com este livro – M. P. B. C. – foi selada, independência que não significa auto-suficiência, mas estado de maturidade intelectual e social que permite a liberdade de concepção e de expressão [...] Machado foi universal sem deixar de ser brasileiro porque os ambientes e personagens - bem brasileiros – não eram pitorescos, quando sua consciência de nacionalidade não carecia de elementos decorativos”. PEREIRA, Lúcia Miguel. Pesquisas Psicológicas: Machado de Assis. In: *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 54. (Coleção reconquista do Brasil; 2. série; v. 131).

<sup>17</sup> “Os elementos narrativos – do discurso e da história – que se apresentam a um estudo paralelístico, sob o signo da similaridade entre *Nove Novena* e o Novo Romance, sempre apresentam em maior extensão, uma contrapartida diferenciadora ou se revelam objeto de uma visão equivocada [...] por trás das semelhanças que avizinham alguns componentes das duas poéticas em questão, detecta-se uma prática literária, voltada para o trabalho com a linguagem, com o objetivo de produzir uma literatura que assume sua identidade e se mostra descomprometida com a mimese”. NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo / Brasília: Hucitec / Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 268.

proporciona o diálogo não só entre a literatura e as culturas, mas também, entre os métodos de abordagem do facto literário, segundo a natureza da questão levantada pelo investigador”<sup>18</sup>.

Logo, ao desdobrarmos o aspecto espacial da narrativa, não só podemos, como também devemos ter em mente as implicações da natureza subjetiva do texto literário e sua relação com a temporalidade: a gaveta, a alcova, a sala, o privado, o público, o campo, a cidade, o local, o universal, o literário e o extraliterário abrigam a tensão complexa de suas adequações espaciais dentro do romance. À pertença geopolítica desses tópicos, associa-se seu uso efetivo, através das categorias representacionais e, portanto, da significação da obra. O horizonte discursivo, ao tensionar uma *teoria do lugar*<sup>19</sup> – de onde e como os enunciados são produzidos – não deve extrair de seu problema a subjetividade e seu laço social, porque a memória e o imemorial, a realidade e o real, o referente e sua transfiguração, a naturalização sígnica e a consciência do artifício, o simbólico, o imaginário e a irrepresentabilidade informam com ampla contundência sobre as propriedades do texto literário e a mobilidade de seus desdobramentos formais.

Pela força vital de sua potência de significação, a palavra cria o silêncio e o vazio por inscrever no objeto uma circunspeção própria, ao nomeá-lo: é uma rasura que se esboça no espaço, que se completa e se extrai de tudo o que possa ser identificado na linguagem. A linguagem, com efeito, cria o espaço, seja na descrição ou na narração, quando evoca do objeto os limites de sua inapreensão: o que está para além do dito e o que está aquém do livro; ou seja, aquilo que se é incapaz de dizer – mas que se mostra na linguagem – e o mínimo que se guarda de referência ao objeto descrito. “A obra faz aparecer o que desaparece no objeto”, é o que diz Maurice Blanchot<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> MACHADO, Álvaro; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria literária*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 17.

<sup>19</sup> Podemos verificar uma *teoria do lugar* mais desenvolvida em: HOORNEART, Eduardo et al. *História da igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo*. 3.ed. Petrópolis: Paulinas, 1992.

<sup>20</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 224.

### 1.1. Ser ou não ser na letra: uma questão teórica

Todo o conhecimento que se queira genuíno teria, a princípio, de se constituir em face de uma teoria que se revolucione. Em tese, fazendo sua própria vigilância. Predisposição, também, de ser objeto epistemológico para que outras teorias do conhecimento façam-lhe contraposição sobre as idéias mesmas em que gravita. Este é de fato um princípio fundamental para a interdisciplinaridade. Devendo, então, garantir que as *teorias* não se rivalizem com vistas à destituição total dos paradigmas de outras<sup>21</sup>.

O advento da modernidade concebeu uma operacionalização de sistemas delegada pelo modelo racional. A maturação da racionalidade objetivista prestou-se, todavia, a se fazer sérias considerações sobre o “apagado” nas amarras de seus pressupostos: crítica ao rigor de uma razão que se pretendia inauguralmente pura. Na realidade, toda a objetividade profetizada pela modernidade se reverteu na problematização do acúmulo quantitativo de informação gerada por essa mesma sociedade que se acreditava moderna. Demanda não só de qualidade mas, sobretudo, de critério mais apropriado frente às conseqüentes insatisfações geradas pelas utopias da modernização: princípio de que toda a binarização deveria ser relativizada por uma dialética inserida no centro das dicotomias. Assim, significante e significado, exterioridade e interioridade, racionalidade e transcendentalidade e, em particular, sujeito e objeto fariam parte de novas tomadas teóricas. Justamente aqui, cabe-nos refletir sobre as implicações teóricas relativas à performance do sujeito da escritura na obra literária.

Quando o chamado pós-estruturalismo minou o conforto científico, que tinha pressuposto afastar ileso o sujeito do objeto, apurou-se uma subjetividade focada nos *espaçamentos*

---

<sup>21</sup> Sobre isto, logo no início de “Crítica e Sociologia”, como ‘tentativa de esclarecimento’, enuncia Antonio CÂNDIDO: “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro.” CÂNDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. rev. São Paulo, Editora Nacional, 1976. p. 3.

*sublimados entre os significantes*<sup>22</sup>: confronto sistemático da posição racionalista com as subjacências que explodem em seu próprio recorte de realidade e abandono de toda a neutralidade científica garantida nas laudas de uma História Clássica, norteadora do pensamento ocidental.

O sujeito em literatura foi sempre uma categoria metamórfica, não como uma substância (re)formadora em si mesma, mas a partir do lugar de entendimento em que se fundam os sistemas de significação de uma dada sociedade. Este lugar, na realidade, é o da interpretação/representação do mundo, dos contatos dos átomos e dos corpos, dos significantes e das convenções e, inclusive, do engano e da dissidência. Algo que a psicanálise reforçou com a destituição do sujeito centrado no *ego* como marco do entendimento de um sujeito efetivamente na letra, na materialidade dos grafemas em atrito. Questão que Derrida nos trouxe num sentido forte de *desconstrução do signo metafísico* a partir do reconhecimento da *aporia* necessária. Foi também recusa de toda a verdade *logocêntrica* como presença, como pragmática de uma comunicação plena em sua mensagem.

Quando em Platão, no livro III da República (394 a.c)<sup>23</sup>, há a confiança de que “em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação [...] que é a tragédia e a comédia”, concebe-se revelar e atribuir uma função moralizante à mimesis artística como convicção de que “a natureza humana está fragmentada em partes ainda menores, de modo que é incapaz de imitar bem muitas coisas ou de executar bem aquelas mesmas de que as imitações são cópias”. O poeta, então, operaria um terceiro grau de imitação, pois imitando a obra do artesão resultaria, por sua vez, numa cópia da imitação de uma verdade anterior, originária do mundo das idéias. É nesse sentido que os poetas, como Homero, deveriam ser banidos da República pois, ao autonomizar as personagens, além de descaracterizar a *polis* como o registro empírico da teorização dos magistrados, corrompia-se também a hierarquização do pensamento platônico e, respectivamente, a das classes. Ou seja, desautorizava o sistema de castas estabelecido pela ‘inverdade’ que se lança na cópia da cópia.

---

<sup>22</sup> Usamos o termo com o sentido que lhe emprega Jacques DERRIDA em: DERRIDA, Jacques. O fim do livro e o começo da escritura. In: *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

<sup>23</sup> PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Coleção A Obra-prima de Cada Autor). p. 85-86.

Logo em seguida, veríamos que a ocupação de Aristóteles (*Poética*, mais ou menos, 367-347. a.C.) com a estética foi marcada por uma distinção entre realidade empírica e produção artística. Podemos considerar que foi um avanço em relação a Platão porque este não conseguiu antever uma lógica, qualquer que fosse, pertinente à obra de arte em sua formalidade. Entretanto, no modelo aristotélico, abre-se um hiato entre representação social e *mimesis*<sup>24</sup>: o fato literário se distancia da noção de que é atravessado por redes de representação que o constituem, numa leitura “estritamente” imanente. Lígia Militz<sup>25</sup> mostra-nos que, em Aristóteles, o critério do verossímil subordina duas faces da *mimesis*, a “externa – ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço”; e a “interna – referente à seleção e disposição estrutural do material verbal do mito”. Torna-se oportuno, então, perceber a verossimilhança também em externa e interna. Contudo, Aristóteles preocupou-se mais com a construção interna, acabando por perceber a verossimilhança interna como o critério fundamental de observação e registro teórico do fato literário, distinguindo-o de outros através dos ‘meios, modos e objetos’ que se compõem.

O sujeito platônico funda-se na imutabilidade de uma ordem entendida como natural, como um sema autônomo da prática social ou, ainda, um pensamento que se pensa conceber e organizar essa mesma prática. Hegemonia de uma dominação respaldada pela naturalização da palavra e por uma sociedade tripartida: a produção é atributo dos escravos e artesãos; os soldados têm a função de defesa e de guerra para com a cidade; e os magistrados devem prover a *polis* através do *eidōs*. O sujeito aristotélico, por sua vez, rompe com a apreensão platônica; seu foco garantia a diferenciação formal dos gêneros literários, mas enfatizava a realidade da arte suprimindo o mundo empírico, sem se dar conta das representações sociais que a disponibiliza enquanto arte. Assim, Platão impugnava o valor estético da obra literária porque para ele era, antes de tudo, uma ameaça à República ao passo que, para Aristóteles, a norma estética fechava-se numa verdade essencial e distanciada do mundo.

---

<sup>24</sup> Para Lígia MILITZ “O conceito aristotélico de *mimesis* não significa mera imitação ou reprodução da ‘realidade’; é uma reprodução que resulta de um processo específico de construção a partir de determinadas regras e visando a determinados efeitos”. MILITZ, Lígia. *A poética de Aristóteles: mimesis e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. p. 53. (Coleção Princípios).

<sup>25</sup> De fato, “Tudo é verossímil ou possível na *mimesis*, até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível ; o paralogsimo, como armação persuasiva falsa, exemplifica a afirmação”. *Ibid.*, p. 54.

Tal combate é abrigado no seio dos respectivos entendimentos de linguagem e representação. Enquanto, para Platão convinha pensar na linguagem como o espaço das reproduções (imitação) de um espaço ideal na alma, no *logos*; para Aristóteles, a mesma articulava um sistema inato que a distinguia do modelo de outras categorias em sua imanência.

O espaço literário mostra que, na história das representações, a concepção de linguagem coincide com a concepção de mundo. Por exemplo: “enquanto nosso panorama científico abrange apenas o corpo, e por isso apenas o espaço dos vivos, o panorama do mundo da Idade Média Cristã incluía ao mesmo tempo o espaço dos vivos e o dos mortos, como um relato para os vivos sobre a terra dos mortos; a *Divina Comédia* é o espaço supremo do espaço cristão da alma”<sup>26</sup>.

Na atualidade, não podemos pensar a literatura sem considerar o princípio dialógico de Mikhail Bakhtin, cuja relação alteritária é aspecto básico de toda a discursividade. A literatura, como remetente de uma realidade, seleciona, organiza e é endereçada a outras realidades diversas; todas com seus sistemas próprios de valores, no tempo e no espaço. No entanto, o que seja a especificidade da literatura não se pode confundir com sua autonomia, porque não existe especificidade nenhuma em si mesma. Todo o discurso é atravessado por outros que o compõem. É através das idiosincrasias do leitor que surge, portanto, a mediação alteritária entre obra e contexto.

O homem, na cultura, desenvolveu uma tendência a naturalizar a si e as coisas. A postura romântica, por exemplo, depositou uma autonomia em que o sujeito quase sempre se confundia com o indivíduo autor ou com as personagens, numa psicologia do gênio. A mimesis não era, então, mais um modelo fixo porque a supervalorização da individualidade compactou suas relevâncias na interioridade de uma existência singular. A obra era um monumento e um pretexto para, quase sempre, um biografismo. Seu contraponto fundou-se na sistematização dos estudos da obra literária: foi, a princípio, *documento* para os naturalistas, *fenômeno* para os hermeneutas e teóricos da recepção e *sistema de signos* para lingüistas e antropólogos.

A suspeição que rastreou a *diferença* na compreensão autista das estruturas, no seio do estruturalismo, foi decerto um sintoma de negatividade porque foi a renúncia de uma linguagem

---

<sup>26</sup> WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 34.

presa à idéia que representa como garantia de unidade de sentido<sup>27</sup>. O *ser* da coisa não se fixa à coisa em si mas, perante as possibilidades subliminares de significado, será sempre um efeito de significância.

O sujeito de uma escritura literária é fragmento de indeterminadas correlações dentro da esfera a que sujeita e a que é sujeitado, na medida em que o atrito dos grafemas faz um corte de realidade contratual, estabelecendo aí uma conexão indireta com o real. Ao fazer isto, colocamos sob vigilância o nosso próprio contrato de significação, porque “mesmo na ausência de qualquer marca de heterogeneidade mostrada, toda unidade de sentido, qualquer que seja seu tipo, pode estar inscrita numa relação essencial com outra, aquela do ou dos discursos em relação aos quais o discurso de que ela deriva define sua identidade”<sup>28</sup>.

Então, para uma teorização mais afinada com essas questões, no momento de convocar o sujeito da escritura, além da relação dialógica com o *Outro*, é preciso que essa mesma análise considere também o processo interdiscursivo dos textos. Não podemos apenas centrar o sujeito da escritura nos manuscritos do autor, quando este é senão mais um componente contextual da produção de sentidos que perpassam o texto. É coerente, então, aceitar que “a análise dos manuscritos literários demonstra a presença imperativa de um primeiro texto, massa informe de tradição cultural e sensações temporais, que dá início ao processo de escrita e sobre o qual se constitui o sujeito da escritura”<sup>29</sup>. Assim, é sobretudo constituído por outros sujeitos de escrituras sociais inscritas nos intercâmbios materiais e de valores, nas práticas humanas. O sujeito da escritura versa sobre este *real* que se indicia e que entre os significantes conseguimos bordejar. Não é atributo isolado do indivíduo da composição literária; este estabelece uma relação determinante com sua história e com a história da literatura e, ainda, com o seu entendimento destas. Por isso, os manuscritos não são mais importantes que a biblioteca do autor, ou que a sua predileção musical, plástica, imagética, ou mesmo sexual.

---

<sup>27</sup> Eis “que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade [...] Ser é a maneira como a sociedade concebe a realidade, o que aí ela recorta como passível de existência”. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 76.

<sup>28</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989. p. 120.

<sup>29</sup> WILLEMART, Philippe. Como se constitui o sujeito da escritura? In: *Insight*, a. X. São Paulo: set., 2000. p. 5.



Pensar em sujeito é pensar em algo remoto, anterior mesmo ao ato de sua presença na escrita, mesmo nos manuscritos. Contudo, esta reminiscência, segundo Freud, foi perdida como um *fantasma originário*. Seu efeito sintomático torna virtual uma potência de *ser* presente nos pronomes, nos dêiticos, ou ainda, no *Eu* biológico.

Hoje, o sujeito é objeto de sua própria recorrência nos estudos literários graças à sofisticação de uma subjetividade que o potencializou estruturado na linguagem (Lacan). Mas seus arremates comprovam, mesmo dentro das delimitações de corpus, um traço angustiante de insuficiência e inesgotabilidade sobre o qual, ainda assim, temos de gravitar: “O acesso ao simbólico é, portanto, a condição necessária para a construção do inconsciente e, evidentemente, também do consciente, se formam por efeito de um mesmo ato e não o segundo como um epifenômeno do primeiro. É a aquisição da linguagem que permite o acesso ao simbólico e a conseqüente clivagem da subjetividade”<sup>30</sup>.

Não podemos confundir o sujeito da escritura com o sujeito do inconsciente. São coisas distintas que se apóiam nas suas funções específicas de análise. O que busca o psicanalista não é o mesmo que o teórico ou o crítico da literatura. Segundo Philippe Willemart, a escritura seria constituída pela submissão à sintaxe, ao léxico, à tradição etc., porque através destas instâncias gramaticais revelam-se novos elementos que entram no simbólico, sem necessariamente perpassar pelo sujeito do inconsciente, que “salta de significante em significante”<sup>31</sup>. Os conceitos se aproximam, mas se distinguem pois, embora a constituição de ambos se resolva na materialidade da letra, a presença do sujeito da escritura se faz justamente no lugar em que o sujeito do inconsciente fica inerte.

Ao considerar a afirmação de que “o sujeito da escritura se constitui no decorrer das idas e voltas do escritor, da mente, pela mão, ao manuscrito”<sup>32</sup>, se não estivermos atentos, podemos elegê-lo como categoria exclusiva de uma crítica genética o que seria, *a priori* e aqui, sobretudo, mais um elemento do contexto da produção de sentido da obra que, dependendo da delimitação considerada e do foco teórico estabelecido, pode ou não tomar parte na análise. Ressaltamos que os manuscritos são, enquanto texto primeiro, de uma circunstância privada anterior à obra

---

<sup>30</sup> GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 176.

<sup>31</sup> WILLEMART. Op. cit., set. 2000. p. 8.

<sup>32</sup> Ibid., p. 5.

publicada, distribuída e mediada pela audiência e por um sistema que aponta o que é literatura e o que não é. Esta arqueologia pode ser importante e esclarecer pontos centrais da composição artística, porém o sujeito da escritura é uma demanda de sentidos manifestados por uma carência latente de percepção do real desdobrando-se, inclusive, na apreensão que uma dada sociedade faz da literatura, do artístico e, também, da interpretação.

Não podemos, contudo, definir o sujeito da escritura pelo momento da composição da obra, pois a questão autoral não basta. Quando, hoje, deparamo-nos com hegemonias relativas (ou sujeitos fragmentados e fronteiras estilhaçadas), é porque, mais do que outrora, devemos preocupar-nos com as delimitações de análise não só como medida prática, mas como suporte teórico também. Afinal, se tomarmos a *memória* como fator constituinte da obra literária, com relação às redes de representações sociais manifestas nas escrituras da tradição e da cultura, deveremos ter o cuidado de afastar daí o sentido de resgate histórico, resgate popular, ou simplesmente resgate artístico como uma presença que retorna. É por esse motivo “que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”<sup>33</sup>.

Ao entender que a tradição literária dialoga também com essas redes de representação social, salientamos que o ato de composição artística é um ato interpretativo, assim como o ato de leitura é um ato de representação e ambos se constroem, como vê Derrida, enquanto escritura. É o espaço móvel de alteridade da significação. Qualquer atitude de análise deve, no entanto, concentrar-se no recorte simbólico que o texto faz da realidade. Pois, como nos lembra Philippe Willemart, “os autores são efeitos da escritura”<sup>34</sup>, entretanto a escritura é um dado material das relações materiais dos seres dotados de *potência de significação* (Derrida) e de *reserva de sentido* (Foucault) ou seja, os homens estabelecem na *práxis* (Marx) e na cultura suas formas de significar.

---

<sup>33</sup> PÊCHEUX, Michel. Papel da memória In: *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999. p. 56.

<sup>34</sup> WILLEMART. Op. cit., set. 2000. p. 9.

O sujeito da escritura não pode apagar as particularidades em detrimento de uma generalização ou vice-versa. Mas surge exatamente nos *espaçamentos sublimados* de um histórico remanescente, anterior aos manuscritos. Dessa forma, o sujeito da escritura de determinado corpo histórico e de determinado corpo artístico conflui para uma origem que só pode existir dentro de uma delimitação prevista. Mesmo uma arqueologia da origem pode esgotar suas forças na busca de um significante perdido para sempre.

Pode ser num romance ou nas obras de um mesmo autor, nos cânones de uma época ou em sua contraposição, em estilos distintos de época, na antiguidade ou na modernidade; mesmo no século dezenove ou no século vinte existem diferenças gramaticais, discursivas, sociais e estéticas pertinentes ao sujeito da escritura. Uma comparação deve estar atenta às ressonâncias e dissonâncias. Devido à sua composição heterogênea, o sujeito da escritura é ambíguo e até múltiplo, mesmo quando sob efeito literal. Porém, nem todos os contrastes são pertinentes porque a multiplicidade do sujeito da escritura conta a partir de uma delimitação imprescindível, que é exigida pelo próprio objeto de estudo. Recorte necessário que oblitera a identificação desse sujeito que só se compreenderá na totalidade das implicações constituintes. Inscrição primeira de um sujeito marcado na letra do autor efetivo; elo entre subjetividade, tradição literária, sistema de representação social, espaço discursivo e tudo o mais que a obra permite desenhar.

Conseqüentemente, podemos entender que para os românticos, a concepção de um sujeito limitado ao universo ou do autor, ou das personagens, fez sentido numa época sedenta de identidade em seu lato senso e, de singularidade, em seu estrito senso. Podemos hoje, contudo, antever que a compreensão do sujeito venha a considerar a formatação do texto artístico (indícios de uma inteligência artificial) e falar inclusive em co-autoria: uma autoria afetiva e, outra, suporte. O que ainda não podemos descartar é a consciência de que toda *heterogeneidade discursiva* (Maingueneau) é depositária de uma relação *alteritária e dialógica* (Bakhtin). Estas considerações são indispensáveis para refletir o sujeito da escritura na atualidade. É preciso, justamente, salvaguardar uma delimitação suficientemente precisa das considerações que temos que prestar da obra literária porque, mesmo na letra, não existe uma unidade de sujeito nem plena que não se relacione, nem constante que não mude. O efeito dos grafos em atrito é sempre a convenção de um lugar de entendimento.

## 1.2. A narrativa do mundo e o mundo da narrativa

O contato com as narrativas machadiana e osmaniana – em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – pressupõe uma consciência crítica da escrita e do fazer romanesco. O narrador é quem nos dá as cartas. A partir da narração, percebemos uma interferência crítica no enredo dado que é fundamental para a problematização da verossimilhança: no jogo imagético estabelecido entre o referente e a realização crítica e autocrítica, na narrativa. São escritas que afastam o referente, subvertendo-o mas, ao se distanciar, devolvem ao modelo referenciado uma articulação esclarecedora sobre suas experiências até então inquestionáveis.

É nesse sentido que “a crítica trazida por toda obra que se manifesta uma invenção verdadeira concerne não só àquilo que se chama tradicionalmente a literatura ou as belas-artes, mas à sociedade toda”<sup>35</sup>. Evidente ser na linguagem onde se funda o espaço crítico literário, mas o próprio contato com as narrativas em debate mostra que o espírito crítico da modernidade é fundado no modelo liberal burguês, com o Estado em seu benefício e suas leis subjetivas e universais de igualdade perante os homens. Articulação de uma objetividade de jugo e de valor que não corresponde efetivamente à ordem de uso, mas à de troca. Suas interpretações são restritas àqueles que sabem fazer uso delas. Mas, para além dessa competência interpretativa, está a razão crítica do romance.

No prólogo de *Dom Quixote*<sup>36</sup>, Miguel de Cervantes, argutamente, adverte o leitor: “eu, que, ainda que pareço pai, não sou contudo senão padrao de *Dom Quixote*, não quero deixar-me ir com a corrente do uso, nem pedir-te, quase com as lágrimas nos olhos, como por aí fazem muitos, que tu, leitor caríssimo, me perdoes ou desculpes as faltas que encontrares e descobrires

---

<sup>35</sup> BUTOR, Michel. Op. cit., 1974. p. 195.

<sup>36</sup> Segundo Michel FOUCAULT “*Dom Quixote* é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desenhar infinitamente dos signos a similitude: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação”. FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 63-64. (Coleção Ensino Superior).

neste meu filho; e porque não és seu parente nem seu amigo, e tens a tua alma no teu corpo, e a liberdade de julgar muito à larga e a teu gosto, e estás em tua casa, onde és senhor dela como el-rei das suas alcavalas, e sabes comumente se diz ‘que debaixo do meu manto ao rei mato’; isto tudo te isenta de todo respeito e obrigação e podes do mesmo modo dizer desta história tudo quanto te lembrar sem teres medo que te caluniem pelo mal, nem que te premiem pelo bem que dela disseres”<sup>37</sup>.

Cervantes aponta para o *mundo da narrativa* quando, na verdade, subjaz no enunciado uma desautorização da *narrativa do mundo*. Fala do mundo de el-rei (em minúsculo) ao dirigir a audiência para uma tomada efetiva da realidade. Os moinhos de Dom Quixote enfatizam o impossível, a loucura e o delírio para rastrear no mundo de el-rei as marcas da grande edificação. Cervantes mostra com esse livro as correntes que amarram o homem a toda a realidade e tradição preestabelecida, como o código de uma ética sacra por uma narrativa edificante do mundo, devendo ser preservada e, por isso, intocada.

Jacques Rancière quando questiona, por exemplo – “como pode o homem do atraso cavaleiresco ser o herói da modernidade?”<sup>38</sup> – recebe do romance, gênero moderno por excelência, a pergunta/resposta retroativa e capciosa desse arcaico mundo cavaleiresco deslocado semanticamente para a florescência do Humanismo. Ele desarma a integridade de uma verdade que se sonha evoluir com o homem, através da concepção antropocêntrica do mundo. O arcaico que desmonta o moderno é o mesmo recurso que revela os pressupostos dessa modernização.

Bakhtin evidencia que “o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna”<sup>39</sup>. Enquanto a épica, através de uma genealogia divina, garante o engessamento de uma edificação da nação; enquanto se canta a prodigalidade de uma hereditariedade olímpica ascendida dos Deuses ou do Espírito Santo de forma sempre regular, com *Dom Quixote de la Mancha*, a princípio, e com o romance, especificamente, a realidade mais manifesta torna-se a linguagem e não mais a fixidez de um pretérito glorioso e transcendental. O inacabamento do romance, produto da modernidade, assume um paradigma cujas variações e

---

<sup>37</sup> CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 12.

<sup>38</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 62. (Coleção Trans).

<sup>39</sup> BAKHTIN, M. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*: São Paulo: Hucitec, 1993. p. 400.

exceções nulificam sempre a regra de um gênero definido, porque “o homem moderno se vê lançado para o futuro com a mesma violência que o cristão se via lançado para o céu ou para o inferno”<sup>40</sup>. Indeterminação de um discurso sempre em construção. Devir de uma expectativa a preencher as lacunas do agora, mas que, no entanto, nunca vedará os buracos dessa falta constituinte. A *narrativa do mundo* moderno é mais próxima do *mundo da narrativa*, quando averigüamos a consciência do contrato social através do *pacto verbal* (Octavio Paz) e em tudo o que o verbo suscita, com vistas até ao imponderável.

Dessa forma, ao contrapor os espaços físicos e sociais que emolduram os acontecimentos dos romances, salientamos um percurso histórico com base no contexto em que foram concebidas as obras e seus respectivos envolvimento sobre os interesses típicos de época. Elas norteiam, a saber, a transformação do campo discursivo da década de setenta do séc. XIX para o da década de setenta do século XX. Por uma parte, nos movimentos republicanos e abolicionistas em direção à afirmação de uma identidade nacional, vide o lema positivista “Ordem e Progresso” que consta até hoje em nossa Bandeira Nacional, como reflexo dessas mesmas especulações; por outra parte, na repressão política e censura a certo tipo de significação produzido pela resistência no período do regime militar, que também pautava um Brasil em rumo ao Progresso.

A inserção social das obras consideradas aponta para fronteiras geográficas e culturais, na medida em que a técnica narrativa distribui os atributos espaciais dessa mesma oposição/composição. As disparidades sóciopolítica e econômica do Segundo Reinado encontram estratégias de significação que rendem ao Brasil a ufanía de suas aparências<sup>41</sup>; o regime militar, por sua vez, elege uma possibilidade explícita de significação, a sua verdade totalitária, abafando

---

<sup>40</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 51.

<sup>41</sup> Roberto SCHWARZ demonstra que “Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da economia política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato ‘impolítico e abominável’ da escravidão. Resumo de um panfleto liberal, contemporâneo de Machado de Assis, que põe fora o Brasil do sistema das ciências. Considerando-se que as ciências eram as Luzes, o Progresso, a Humanidade etc. Reflexo das disparidades entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu. É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobriam o essencial – a exploração do trabalho. Éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado europeu”. SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 13-14.

outras possibilidades de significarem através da censura e da castração empreendidas pela ditadura.

No âmbito de nossa história literária, Flora Sussekind nota que correm simultaneamente dois tipos de repetição – a *circular* e ideológica e a *labiríntica* e diferencial – em três momentos de propensão naturalista<sup>42</sup>: no final do século XIX, as ciências biológicas e naturais fizeram do romance um documento para explicar o fato social através de um entendimento genético e hereditário; com a Revolução de 1930, o romance viria explicar o fato social a partir das ciências econômicas; e, por último, na década de setenta, o romance reagiria à ditadura militar como uma espécie de flagrante, corroborado pelas ciências da comunicação<sup>43</sup>.

Estas correntes naturalistas apoiadas cada qual por uma manifestação científica foram projetos literários que pensaram operar uma transformação e, conseqüentemente, a conquista de uma identidade nacional imune aos estrangeirismos. Pensaram, pois, que ao estabelecer uma “linguagem metonímica”, conseguiriam impor seu modo peculiar de nacionalidade através da denúncia, em uma empresa literária. Machado de Assis e Osman Lins, entretanto, penetraram no universo das ciências biológicas e da comunicação com agudeza crítica e concepção diferenciada de linguagem em relação a outros romancistas de seu tempo. Penetraram nas articulações das sociedades que se disponibilizaram criticar.

As tensões que resultam da tentativa de uma afirmação nacionalista é, por muitas vezes, totalizadora e silenciadora das diferenças, não vêem que a identidade nacional é uma questão de representação, bem como os excluídos serem passíveis de se representarem na sublimação dos espaçamentos entre os significantes históricos. Ou seja, resistência é uma maneira de significar também em seu recalque.

---

<sup>42</sup> “Se poderia dizer a respeito do naturalismo que ele também se repete na história da literatura brasileira. E acrescentar a primeira vez como estudos de temperamentos, a segunda vez como ciclos romanescos memorialistas, a terceira como romances-reportagens. Ou a primeira vez nas últimas décadas do século passado (XIX), a segunda na década de trinta, a terceira nos anos setenta”. SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história – o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 40.

<sup>43</sup> “O naturalismo do século XIX se munuiu do ‘microscópio’ para observar organismos individuais e nacionais e dar diagnósticos; o naturalismo de Trinta pensou possuir um espectro tão grande, campo tão extenso a se observar que só um ‘telescópio’ o poderia fazer; o de Setenta, o que se deseja é o instantâneo e só o ‘raio-x’ daria conta do flagrante”. *Ibid.*, p. 105-107.

Em 1870, mais de 70% da população concentrava-se no campo. As cidades, principalmente as litorâneas, só inverteram estes estatísticos cem anos mais tarde, nos meados de 1970. Podemos assim entender que há uma construção de identidade nas circulações de mercadorias e costumes, marcadamente nos deslocamentos migratórios.

No percurso das representações formadoras da identidade nacional, podemos afirmar que houve grande ímpeto na campanha de uma literatura que se pretendeu nacional desde seu aparecimento em terras brasileiras. Tal busca não se legitima apenas por uma coloração geográfica típica, mas um tipo de relação humana e um tipo humano que eram diferentes da metrópole. Mesmo a língua portuguesa foi uma imposição autoritária, quando Portugal nos proibiu de falar nossa língua chamada, então, *geral* (espécie de síntese de nossa natividade), oferecendo-nos essa outra estranha.

Havia decerto, no Brasil, esta predisposição a se emancipar. Esses impulsos surgiram, muitas vezes, solitariamente ou localizadamente enquanto ainda éramos colônia do império português; depois numa monarquia ideologicamente disfarçada de emancipada da metrópole portuguesa; em seguida, numa República, a princípio, flagrantemente dependente do capital estrangeiro por causa da exportação de seus produtos agrícolas.

Na medida em que essa *identidade* primou por uma urbanização e industrialização que nos emancipassem do capital estrangeiro, postulava, então, uma homogeneização um tanto quanto normativa de nacionalismo. Os pressupostos eram: branco, carioca, alfabetizado e burguês, na tentativa de se afirmar através das *semelhanças* e no que o europeu tinha de erudito, belo e moderno. Recalcamos nossas *diferenças* alienando-as de nossa própria identidade. Respalhada nessa estrutura de dependência, foi fundada, no modelo francês, por ufanistas e literatos republicanos, a *Academia Brasileira de Letras* cujo presidente, em 1987, foi proclamado Machado de Assis, pessoa tão controversa quanto sua literatura.

Com o espírito da galhofa, Machado já fazia críticas ao modelo burguês presente no espaço urbano do Rio de Janeiro. Mas foi o regionalismo<sup>44</sup> do romance de 30, contrapondo-se de

---

<sup>44</sup> “Sem o perceber, o nativismo mais sincero arrisca tornar-se manifestação ideológica do mesmo colonialismo cultural que o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, e que manifesta uma situação de subdesenvolvimento



maneira radical àquele tipo de nacionalização assimilada das semelhanças européias, que fomentou a denúncia dos espaços inóspitos da exclusão modernizadora, sobretudo no sertão nordestino. Esse foi um segundo momento de nossa literatura que tentou naturalizar o fato social através do romance. Houve, porém, exceção em casos ímpares como a obra de Graciliano Ramos. O fato é que o projeto estético desse regionalismo ofereceu-nos uma outra forma ideológica de nacionalidade. O romance de 30 fez uma oposição panfletária na tentativa de cindir a nação em dois tipos de Brasil, o regional e o metropolitano, opondo, quase sempre, a “feudalização” do sertão à modernização capitalista da metrópole. Essa dicotomia apaga a multiplicidade das exclusões<sup>45</sup> sem questionar a penetração ideológica do capitalismo nessa esfera exclusiva.

Segundo Antonio Cândido<sup>46</sup>, no “romance do Nordeste” como também ficou conhecido o romance de 30, havia uma “pré-consciência do subdesenvolvimento” pautada por uma “superação do patriótico” e por um “pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista”, voltando-se, em contrapartida, “contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma conseqüência da espoliação econômica”. Essa passagem garantiu a urgência de cambiar a “consciência de país novo” para a “consciência de país subdesenvolvido”. Em seu desenrolar, as tendências regionalistas, marcadas pelo descritivismo da cor local, foram reavaliadas dentro do próprio realismo social e atingiram o nível de obras de grande porte literário, havendo, com isso, o resultado de um *super-regionalismo*<sup>47</sup>.

---

e conseqüente dependência”. CÂNDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 358.

<sup>45</sup> “A representação medieval do mundo sertanejo é um dos elementos dessa ideologia. Esta representação nobilita e romantiza a situação sem saída das massas miseráveis. Ela dispensa o intelectual de um confronto com o sistema capitalista que está na origem desta situação e no qual ele pertence ao lado beneficiado. Se tal situação é medieval e feudal, ela está historicamente errada e deve ser superada. Mas se admite que ela é capitalista e burguesa, como sair do impasse criado pela própria reflexão? Só a superação desse sistema poderia abrir uma perspectiva de mudança; e quem ousa dizê-lo, sequer pensá-lo?”. GALVÃO, Walnice Nogueira. Insidiosa presença. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p.41.

<sup>46</sup> CÂNDIDO, Antonio Op. cit., 1979. p. 360.

<sup>47</sup> Termo usado por Cândido para designar um realismo sublimado pela transfiguração, sem deixar de ser crítico; “deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que se poderia chamar de universalidade da região”. Ibid., p. 362.

O enfoque do nacionalismo tornou-se cada vez mais heterogêneo. Nas brechas das teorias marxistas sobre a opressão do trabalhador surgiram outras formas de teorizar tantas outras possibilidades de opressão. Quando se concebeu a mulher oprimida enquanto gênero; a luta pela nova emancipação, já na segunda metade do século XX, ampliou o horizonte dos estudantes, dos negros, dos presos, dos homossexuais, dos expatriados e dos pobres de significarem também em sua pertença sócio-nacional. Hoje, ouvimos falar em direitos humanos, delegacia da mulher, direitos da criança e do adolescente, código do consumidor e tantos outros códigos e leis e direitos que abundam uma certa supremacia dos indivíduos sobre as coletividades. Contradição dessa planetarização que condensa e estilhaça culturas heterogêneas, ao fulminar suas fronteiras, muitas vezes, apropriando-se do que lhes é mais inerente (vide a imagem de Che Guevara nas camisetas de grife) como forma de pulverizar suas particularidades, numa espécie atualizada do capitalismo ideológico.

O contraponto que se operou para aquele nacionalismo positivista do final do século XIX é o contraponto que se transformou, no final do século XX, na tensão entre ser um cidadão de direito e ter essa cidadania de fato. As ressonâncias machadianas que podemos observar em Osman Lins marcam, sobretudo, essa diferença. Não é uma simples questão intertextual de superfície mas, antes, uma transformação. Na época de Machado, buscava-se a identidade da massa coletiva a dar unidade à nação; na de Osman, a identidade vai se desenhando na diferença das minorias, dentro do modelo coletivo de nação que oprime as marcas heterogêneas das individualidades.

O acesso à Literatura Comparada, em suas especificidades, que são amplas, mas que não acolhem todos os contrastes, estão dentro das relações de “espaços e fronteiras” nas perspectivas *supranacionais* e *infranacionais* como parâmetro de análise, numa ligação que vem condensar uma coerência entre Machado de Assis e Osman Lins. No entanto, a postura autoral deve ser observada pela condução dramática da própria linguagem porque corresponde a projetos literários distintos e até mesmo dissonantes em algumas considerações. Não será, portanto, o decalque das estruturas de um sobre o outro autor mas, sobretudo, um espaço móvel a ser percorrido pela dramaturgia da escrita que suscitará a comparação.

Há, não obstante, a consciência de que “a vitalidade do romance contemporâneo, cujos enredos têm o dom de educar o leitor para a dúvida e não mais para a certeza”<sup>48</sup>, já estava presente em Machado, cuja digressão fundava no romance um espaço crítico. Ao relativizar a supervalorização dos enredos ou das exaustivas descrições naturalistas, este autor lançava sobre sua própria escrita a noção de que o delírio pode vir como índice de descontinuidade: o que se transfigura não reduplica o referente mas, distanciando-se, retorna como desconstrução do verossímil. Tanto para Osman quanto para Machado não é a qualidade com que encerram o romance em um modelo acabado, mas é o próprio *mundo da narrativa*, a consciência do caráter inacabado do romance a atritar outras possibilidades de se bordejar o *real* através de um referente próprio, capaz de se infiltrar no estrato social por uma pulsão da linguagem, por mecanismos que promovem a circulação do sentido como elo entre produção, obra, recepção, tradição e referente numa tensão com a *narrativa do mundo*. É descobrir no romance que a realidade capta artifícios para sua organização à ordem preponderante de uma linguagem que se vela e revela à recorrência de sua própria artificialidade.

---

<sup>48</sup> “No romance atual, o relativo destronou o absoluto”. DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 56. (Série Princípios).

## 2. O ESPAÇO CRÍTICO

“O romance, fôrma extremamente apreciada e já cultivada com alguma extensão, é um dos titulos da presente geração litteraria. Nem todos os livros, repito, deixam de se prestar a uma critica minuciosa e severa, e, se a houvessemos em condições regulares, creio que os defeitos se corrigiriam e as boas qualidades adquiririam maior realce. Ha geralmente viva imaginação, instinto do bello, igenua admiração da natureza, amor as cousas patrias, e, além de tudo isto, agudeza e observação. Boa e fecunda terra, já deu fructos excellentes e os ha de dar em muito maior escala”.

(Machado de Assis).

“O seu modelo seria o Dom Quixote, defensor dos pobres e ofendidos, leitor exaltado, sonhador de perfeições, franco no alar e no agir, ingênuo, vilipendiado – e nem sequer lhe faltaram, aproximando-o ainda mais do modelo, o celibato e a loucura. Ainda, incansável, pelas ruas do Rio de Janeiro, convicto de que existe alguma força na sua fragilidade e arremate sem desânimo contra a estultícia, a arrogância, a insensibilidade, a grosseria, a violência, a opressão. Não: contra os estultos, os arrogantes, os insensíveis, os grosseiros, os opressores, os violentos”.

(Osman Lins).

## 2.1. A razão crítica do romance e o espírito crítico da modernidade

“É verossímil que muitas coisas se produzam também contra o verossímil”<sup>49</sup>.

(Aristóteles).

A leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* faz-nos refletir sobre a incapacidade totalizante de unidade nacional. Qualquer projeto intelectual, nessa direção, esbarra em fronteiras cada vez mais complexas na malha social.

“Enquanto o texto das leis não for um livro familiar como um catecismo, enquanto elas forem redigidas em língua morta e não conhecida do povo, e enquanto forem de maneira solene, mantidas como oráculos misteriosos, o cidadão que não puder aquilatar por si próprio as conseqüências que devem ter os atos que pratica sobre a sua liberdade e os seus bens, estará dependendo de pequeno número de homens, que são depositários e interpretes das leis”. (LINS, 1976. p. 93).

Isso ocorre porque o Estado é uma entidade abstrata, normativa e inibidora de toda a subjetividade. Sua capacidade de universalizar as relações humanas, tangenciadas por sua suposta imparcialidade, mascara a real prática dos homens na cultura, de modo a se caracterizar como o simulacro máximo de todas as representações sociais. Fazendo-nos concluir, em contrapartida, que é a lei do Estado burguês a ferramenta do espírito crítico burguês, sua maneira de perceber o mundo e de mantê-lo ao alcance de seus interesses.

Daí, o narrador das *Memórias Póstumas* a indagar.

“Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem?”. (ASSIS, 1991. p. 23).

---

<sup>49</sup> Neste trecho o autor mostra a condição da obra, enquanto crítica à ordem verossímil, que se assujeita e endereça, evidenciando o duplo movimento da verossimilhança: o que reduplica e o que problematiza. ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 59. c. 25.

Tanto o nacionalismo da época de Machado quanto aquele do período da ditadura militar, no momento literário de Osman Lins, sustentam suas ufânias na direção de sistematizar uma composição nacional sem a alteridade devida, cuja identidade pretendida convocaria da ‘diferença’ sua mediação. Coisa que a atividade romanesca desses dois livros deixa explícita. Em Osman, observamos que a lei é para o cidadão uma forma de exclusão e de subserviência, mas é sua de direito e legítima; para Machado, toda bandeira panfletária, ostensiva como nos mostra, carrega outras bandeiras mais modestas, como forma de sustentação de um ideal que não favorece os interesses dos modestos, mas lhes sobrevive como forma de hastear a bandeira do outro modelo político que surge: da Monarquia à República, o povo está agregado aos interesses da classe dominante de um Brasil ainda agrário.

Essas ambigüidades do lastro social mostram que o ato mimético da modernidade não prevê a cultura como extensão da *physis* como na antigüidade. O *artificio* é a consciência discursiva de sua prática. Não obstante, os dois livros abrigam a consciência crítica de suas práticas.

“...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 regela, e é todavia, mais do que passatempo e menos do que apostolado”. (ASSIS, 1991. p. 23).

“Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio? Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas”. (LINS, 1976. p. 2).

Tratam, ambos, de narradores escritores. O primeiro escreve “uma filosofia desigual” e o segundo quer dedicar “um estudo ao livro” de sua amante falecida. Tomar essas considerações em seu sentido literal, é não estar atento ao que se parodia enquanto artifício crítico, nos dois romances. É não estar atento à ambigüidade romanesca que é a própria ambigüidade da verossimilhança. Na modernidade foi fundada a desconfiança de uma tradição arquetípica, seu modelo confirma seu próprio paradoxo. Não é arbitrário que Antoine Compagnon selecione cinco paradoxos constituintes da modernidade: “a superstição do novo”, “a religião do futuro”, “a mania teórica”, “o apelo à cultura de massa” e “a paixão da negação”<sup>50</sup>. “A idéia de modernidade,

---

<sup>50</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido às pessoas”<sup>51</sup>. Afinal, “para o pensamento científico moderno a realidade objetiva é uma imagem da consciência e o mais perfeito de seus produtos [...] Enquanto o Estado se funda na liberdade de exame e no exercício do espírito crítico: negar esses princípios seria negar sua legitimidade histórica e sua própria existência”<sup>52</sup>.

O romance é ambíguo porque não corresponde ao modelo imemorial o qual se pretendia preservar como forma arquetípica, pela Epopéia. O epos romanesco deseroiciza o modelo fixo e edificante de uma sociedade que esteve sempre em favor de uma legitimação divina e conservadora; imutável e castiça. O romance traz à tona o paradoxo da realidade. Ele é a “Épica de uma sociedade que se funda na crítica... é uma pergunta sobre a realidade da realidade”<sup>53</sup>.

Para Mikhail Bakhtin “o romance apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico”<sup>54</sup>. É o principal personagem do mundo moderno, sua linguagem de caráter inacabado nos dá o vazio constitutivo para preenchermos criticamente as lacunas do espírito crítico da modernidade. Ou seja, o romance não pretende atualizar uma forma imutável de valor sócio-histórico; ao contrário, lança uma dúvida sobre a legitimidade dos campos discursivos; questiona a produção dos sentidos no seio de sua coerência social; no dos discursos, muitas vezes, politicamente corretos; indaga o homem moderno, o burguês, e sua lógica arquitetada numa retórica da objetivação inquestionável; mostra, enfim, que a realidade da realidade moderna é um espaço de interesses e de construção de verdades que pretende excluir a dúvida, a ambigüidade e a crítica efetiva de dentro de seu sistema. No âmbito do espírito crítico da modernidade funda-se, edipianamente, o espaço crítico da razão romanesca.

A arquitetura romanesca – machadiana e osmaniana – sublinha que, de maneira crítica, o romance assunta o insuspeitado: justamente o que nunca daríamos à confiança de uma narratividade. As Luzes setecentistas para Machado de Assis e o sistema semiológico, operante

---

<sup>51</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 17.

<sup>52</sup> PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 64. (Coleção Debates).

<sup>53</sup> Ibid., p. 71.

<sup>54</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. 1998. p. 403.

nas academias brasileiras na década de setenta, para Osman Lins tonificam, enquanto sumário estilístico, uma pretensa objetividade parodiada das ciências ilustradas e estruturais, respectivamente. Artificio, construção objetiva do pensamento, ponderação, avaliação e quebra da expectativa levam os narradores ao inacabamento de seus projetos, como massa crítica estendida à realidade.

“Entre a morte do Quincas Borba e a minha, mediaram os sucessos narrados da primeira parte do livro. O principal deles foi a invenção do Emplasto Brás Cubas, que morreu comigo por causa da moléstia que apanhei. Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar acima dos homens, da ciência e da riqueza... não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de comprar o pão com o suor do meu rosto... – não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”. (ASSIS, 1976. p. 193).

Em *Memória Póstumas*, essas ‘negativas’ são a negação dos valores biologistas, da construção de uma nacionalidade pela via da hereditariedade; elas são a negação da homogeneidade do saber científico, do positivismo e do determinismo social atuantes durante o final do Segundo Reinado. O arcaísmo estilístico setecentista das Luzes é atualizado como fermento crítico nessas Memórias e utilizado de forma moderna. Para Roberto Schwarz, “ao dividir e subdividir o seu assunto, ao enumerar os termos que o constituem, ao marcar-lhes a oposição e o contraste, tudo abarcado numa só frase ou num só movimento, esta maneira de expor logiciza o real: apresenta-o como campo dominado pelo espírito, e dispõe ou pseudodispõe dela na totalidade sobre a qual triunfou o essencial – a inteligência”<sup>55</sup>. É dessa forma que o exercício da volubilidade depende dos paradoxos da própria condição da produção dos sentidos no Brasil do século XIX. “Das negativas” é o capítulo final e aterrador de uma conclusão: da impossível objetivação sem impasses. Traduzindo-se em forma romanesca, o próprio impasse que se funda entre o local e o universal também é, na modernidade, o impasse entre o novo e antigo.

---

<sup>55</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000. p. 27. (Coleção Espírito Crítico).



Então, “a volubilidade desmancha a vigência cronológica, dos esquemas seqüenciais convencionados, da ordenação indispensável à vida ativa, porque o tempo ressurge no interior mesmo da volubilidade, numa temporalidade diferenciada e complexa”<sup>56</sup>. Sua verossimilhança não consiste numa reduplicação mimética mas, através da paródia, consegue, sob o efeito de uma verossimilhança crítica, devolver uma imagem, produto dessa articulação, consciente das demandas sociais. Essa duplicidade mostra que o espírito científico da modernidade tem sua relativização dentro do próprio universo burguês, apontando-nos pelos desbastes com que nos são dados os enunciados rasgados por uma razão binária – fruto da modernidade e herança das Luzes setecentistas – marcados por “alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades, etc”<sup>57</sup>. A negação dos esquemas retóricos do espírito crítico da modernidade é feita por sua paródia, por seu esgotamento interno, dentro do formato romanesco.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o discurso de objetivação vai tomando forma de ensaio.

“Parte do mês de Junho e metade das férias escolares fazendo e refazendo planos para o meu ensaio, sem me decidir por nenhum: todos com suas chaves e subdivisões imitam esses esquemas... todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto”. (LINS, 1976. p. 7).

Essa convenção que firma autoridade é a das ciências estruturais e a da própria ideologia perversa do regime militar. Uma imanência dos estudos literários que assume, em seu rigor científico, a alienação sobre as condições vigentes de sua própria atuação nas academias.

“Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde, abdicando do tempo, e, em conseqüência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal”. (Ibid. p. 8).

“Patente a minha desvantagem em um confronto com os fictícios autores de diários imaginados por Goethe (Werther), por Machado de Assis (Memorial de Aires), por Gide (Sinfonia Pastoral). Ocupavam-se todos de Mulheres – de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes – enquanto meu herói é só um livro”. (Ibid.).

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 29.

<sup>57</sup> Ibid., p. 26.

Essa é sua dissimulação primeira, negar a mulher morta que lhe desassossega, Júlia Marquezim Enone, pois quer dar tom de neutralidade a seu estudo.

“Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais”. (LINS, 1976. p. 8).

Ora, um diário e um ensaio são textos que, sob um modelo rigoroso, anular-se-iam pela força interna de seus pressupostos. O livro não pode ser o herói porque não se trata efetivamente de um ensaio, quem se direcionar por essa via estará ingenuamente seguindo a astúcia de uma narração que pretende minar esse mesmo modelo neutro do estudo literário.

Outro disparate se confirma neste romance.

“A Rainha dos Cárceres da Grécia remete-nos constantemente a princípios de quiromancia, cada um dos seus cinco capítulos correspondendo a um dos cinco dedos”. (Ibid. p. 44).

Esta será a lógica de uma análise fraturada em seu método.

“como o romance, portanto, também a quiromancia, ao relacionar mãos e estrelas, altera a ordem dos dedos”. (Ibid.).

De fato, a pista falsa que se compõe como amarração semiológica parodia o esquema frágil das estruturas profundas porque se fecha no signo metafísico de uma verdade tautológica de instrumentação imanente.

“Manipula a romancista o universo instrumental fechado, havendo-se apenas com o que Claude Levi-Strauss chama de meios-limites, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e materiais”. (Ibid. p. 45-46).

Mas a pista nos fica clara quando, em sua análise sobre o livro de sua amante, assegura:

“Projetar no seu livro alguns princípios básicos da leitura das mãos pode ser uma paródia de certas estruturas caprichosas, familiares ao romance do século XX, embora com inumeráveis precedentes na poesia medieval”. (Ibid. p. 46).

Este narrador coloca sob suspeita a própria pertinência de sua análise ao perceber uma questão formal dentro do romance analisado:

“Como um narrador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar, o que no romance é uno. Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser sua própria análise”. (LINS, 1976. p. 48).

Coisa que, em caráter de duplicidade, tem muita pertinência, pois ao falar do romance de sua amante deixa, também, marcas de leituras possíveis do livro que encerra, sobre as possibilidades de classificação.

“A Rainha dos Cárceres da Grécia segue este último modelo, indo mais longe no sentido de uma enunciação confessadamente imaginária; o discurso apresenta-se como não escrito e sempre construído no presente do indicativo. [...] freqüente no mundo moderno procura eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, ou apresentar a geometria de um mundo eterno, sem tempo [...] a voz do presente nesse caso constitui um aprofundamento no rumo da ficção [...] fazendo coincidirem ação e verbalização, parece sugerir constantemente que seu discurso é falso [...] Júlia Marquês Enone leva mais longe o seu propósito de acentuar o caráter literário de sua ficção. Seu ‘dispositivo de mediação’, centrado na primeira pessoa, amplia-se muitas vezes numa ‘onisciência’ ilógica, atributo convencional do narrador anônimo, angélico, exterior ao romance”. (Ibid. p. 69-70).

Como vemos, a paródia vai se consubstanciando sob pretensa organização de rigor imanente. Nas estruturas do romance vão se inserindo categorias estranhas como a do “narrador anônimo, angélico, exterior ao romance”. Levando em consideração o que este narrador assegura na página 49, quando enuncia: “A escrita, sendo imutável, representaria a morte”, podemos lhe conferir um trabalho árduo que sobre o signo da morte vai desmoronar toda a racionalização pretendida. O ensaio científico, a partir de seu diário, dará vazão ao inacabamento de sua meta, incapaz de recuperar a amante morta. Inacabamento próprio do romance, como vimos anteriormente, que será suscitado pelo delírio do próprio narrador, nesses signos aleatórios, ao reatualizar a própria inadequação lingüística da personagem Maria de França, quando invadido e tomado pela grandiosidade dessa personagem. O foco narrativo muda na medida em que o poético, o aleatório, o delírio e o romance envolvem, aos poucos e completamente, aquela mediação distanciada de ensaio crítico.

“Lê-ô-lá! É noite e é dia, é aqui e é lá, sou eu e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o quê? Vamos gente! Guardo Maria de França, quero Maria de França, acedo Maria de França, diminuo os vultos dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro de minha sombra lúcida. Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem, e sou ele e também tu, mana, maninha, sendo quem és, continuas sendo aquela, somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutra lugar numinioso...” (LINS, 1976. p. 217).

O narrador osmaniano nos indica suas intenções, quando pretende trazer à tona, sob a análise da materialidade lingüística de sua finada amante, a mulher morta que ainda ama: através dos rascunhos, cartas, recortes de jornal, fragmentos de uma conversa gravada e pelo próprio romance, que não foi publicado, mas que teve mimeografado sessenta e cinco exemplares. Só que o passado está perdido para este narrador. Não se pode restaurar, sob um efeito de presença, a palavra alheia, sobretudo quando essa é atravessada por nossa própria subjetividade. Seu resgate é sua falência, pois o que resta é o rastro dessa imprecisão. Incitado através do estudo dessa obra, o narrador vê que as letras não lhe trouxeram a mulher, antes, o vazio, o colapso, o delírio e o fracasso. E, dessa forma, indagamo-nos sobre o febril temperamento das letras. Salientamos saber que elas estão para além do dito, a habitar os confins da enunciação. Nas erratas possíveis de uma classificação tipológica sobre esse romance, somos advertidos em suas páginas sobre o que se transfigura em todo o ato nominativo.

“Para o mundo esclarecido, uma doença infecciosa é um conceito trivial: por trás dele, superior a ele, está o sofrimento, a dor, a deterioração do ser, o mal. O mesmo se aplica à loucura. Há, não devemos ignorar, um pensamento voltado para o essencial, um pensamento ciente – não científico – e ante o qual a precisão nada precisa: é desfiguração da verdade, máscara, equívoco, ilusão”. (Ibid. p.71).

Não muito diferente, a racionalização esquemática sobre assuntos “irrelevantes” vão tomando força e *status* de importante categoria nas *Memórias Póstumas*. No trecho que segue, vemos como um *fiel compêndio de trivialidade e presunção* acentua a ironia em relação a assuntos em debate, no contexto:

“Fiquei prostrado. E contudo era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidade e presunção [...] o olhar a opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência”. (ASSIS, 1991. p. 61).

O disparate, aqui, assume o tom da galhofa, diferentemente do que acontece com o narrador osmaniano porque, neste, surge da pretensão assumida pela postura de uma verdade racível, pela via da análise, seu fim é o delírio e a desconexão do mundo; para Machado, é a pachorra com que assume postura crítica perante a vida e a morte, a inveja, a herança, a gorjeta enfim, tudo elevado à seriedade, possibilitando o mesmo nível de interpretação analítica das questões mais em voga, como a Nação, por exemplo.

Ora, o contexto machadiano privilegiava a escamoteação dos interesses reais da classe dominante, a partir do controle, ou de sua tentativa, das aparências de um país que deveria apresentar-se industrializado, quando agrário, na verdade. Para tanto, Roberto Schwarz confirma em seu artigo, “As idéias fora do lugar”<sup>58</sup>, que as aparências sequer coincidiam em seu enunciado com a ideologia presente, só a partir da enunciação é que percebemos, dialeticamente, a lógica do capitalismo penetrar em nosso espaço sóciopolítico. O paradoxo do romance machadiano é o paradoxo do seu contexto. Privilegiavam-se as utopias modernas da libertação dos escravos, da industrialização, do trabalho assalariado, da igualdade perante as raças etc.

O contexto osmaniano, por sua vez, em 1976 precisamente, ano de publicação de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, tem uma lógica política bem visível e bipolarizada: de um lado estavam a família e os bons costumes, a ordem militar e os interesses estrangeiros e capitalistas dos Estados Unidos, sobretudo; do outro, os comunistas – e tudo o que não fosse de filiação à direita militar era reduzido a essa nomenclatura. Por isso, o processo de significação das resistências se fazia significar às avessas. Enquanto as aparências eram estruturadas sob a égide do Progresso, cujo anacronismo salienta-se no romance machadiano, só assumiria força por sua via indireta, no contexto osmaniano, pois sua aplicação pressupunha a força do silenciamento militar perante toda a resistência significativa. O cárcere em seu enunciado remonta a Grécia antiga mas, nota-se que o cárcere se chama Brasil. Nesse sentido é que, para Hugo Almeida, Osman Lins desenvolve

---

<sup>58</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., 2000.

com essa obra um “texto exílio, ambientado, sobretudo, no Recife. Contrário à corrente estruturalista, que despreza, na análise da obra, a opinião do autor, informações sobre ele e sua relação com o meio, ‘amputação das conexões histórico-sociais’ (Antônio Candido)”<sup>59</sup>. A literatura osmaniana nos coloca dentro desse questionamento: o cárcere do sujeito à letra é também, no romance, o cárcere de uma resistência que se fazia significar, às avessas, como contra-discurso de um saber instituído e resistência, *a priori*, à forma como a literatura era engabetada nos escritórios das repetições, repartições acadêmicas que sublinhavam a hegemonia de uma ditadura militar e sua ideologia perversa, quando não atentas aos interlocutores contextuais.

Vimos, portanto, como os textos dialogam necessariamente com seu contexto de produção num movimento dialético entre *mimesis* e sociedade. Durante a época de Machado de Assis salientava-se uma naturalização do texto literário como produto de um estudo patologizante das esferas sociais: a literatura era capturada como documento referencial. Durante a época de Osman Lins, embora estudos mostrem a tendência naturalista dessa época pela via do romance-reportagem, o que fica mais impresso na nossa cultura do saber, na época da ditadura, é que as disciplinas estruturais – Lingüística, Teoria da Comunicação e Semiologia – construíram o mito de que exaurindo as articulações das estruturas profundas através de uma Narratologia do fato literário conseguiriam a “verdade” interna (imane) do romance, assim como o naturalismo pensou capturar a “verdade” documental (natural) do objeto referenciado através do exercício da descrição minuciosa.

Ambas as atuações investigativas do romance pensaram fazer crítica onde se estabelecia um discurso de “verdade”. Ao contrário, o que percebemos é que a *verdade* do romance é a *crítica*, muito embora alguns se sirvam de mais tensão dramática do que outros. O que dá a uns massa crítica mais consistente; a outros, incorporação de valores ideológicos das trocas simbólicas. Sendo assim, o espírito crítico da modernidade assume várias faces para a legitimação dos seus interesses de dominação: é, todavia, a *fé* o instrumento de uma discursividade controladora na Idade Média, tanto quanto certa pretensa cientificidade torna-se a conquista inapelável do

---

<sup>59</sup> ALMEIDA, Hugo. O Cárcere Brasil. In: *Cult*, a. 5. São Paulo, jul., 2001. p. 53.

‘verdadeiro saber’ na modernidade. A razão romanesca convoca a realidade da realidade, seus conflitos e paradoxos e suas freqüentes disparidades.

Para Luiz Costa Lima, “O problema criado pelo desprezo do lastro referencial parece então estar em que assim se retorna a uma concepção imanentista da arte”<sup>60</sup>. Isto é, segundo o autor, uma oposição radical frente ao objeto literário, pois a *mimesis* como não pode ser pensada como a imagem-reflexo de um referente, também não pode ser o simulacro de uma verdade *em-si*, na obra de arte. Portanto, a verossimilhança postula sua identificação em duplo movimento: pode a evidência mais objetiva ser inverossímil, em termos de propostas e conquistas concretas, concatenadas em um discurso retórico e articulista de seus interesses, como também pode o catalogadamente inverossímil (o ‘impossível’ para Aristóteles) articular-se de maneira crítica sobre os preâmbulos desse mesmo discurso e da realidade de forma mais ampla. Esse é o dramático movimento da linguagem nessa empresa, machadiana e osmaniana, porque “a verossimilhança é um fenômeno de conseqüências ambíguas”<sup>61</sup>, sendo redundância, reduplica a *Verdade crítica*; em seu formato divergente é produtora de uma *Crítica da verdade*.

---

<sup>60</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 54.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 65.

### 3. O ESPAÇO DIALÉTICO

“Aqui, o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a côr local. A substancia não menos que os accessorios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus differentes aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do paiz e, em parte, os de algumas cidades, muitos mais chegados á influencia européia, trazem já uma feição mixta e ademanes differentes. Por outro lado, penetrando no tempo colonial, vamos achar uma sociedade differente, e dos livros em que ella é tratada, algumas ha de merito real”.

(Machado de Assis).

“Voltando-se para a obra literária, procurando incansavelmente, através dos séculos, discipliná-la, a Censura presta uma homenagem involuntária ao escritor e ao livro. Com o pretexto de abafar as vozes que se opõem ou parecem opor-se à ordem – e que são, afinal, a expressão ou tentativa de expressão da consciência coletiva, por muitos motivos silenciosa, manifestando-se através do poema, do ensaio, do romance – estimula muitas vezes, naqueles cujo silêncio, do mesmo modo que a comunidade, seria desejável, a confiança em seu instrumento próprio”.

(Osman Lins).



### 3.1. Topologia da diferença

“A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas das mãos, escrito nos ângulos, das ruas, nas janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada seguimento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”<sup>62</sup>.

(Ítalo Calvino).

Sem muitas delongas, sabemos que toda subjetividade territorializada é efetivamente intersubjetiva, como também sabemos que toda autonomia é relativa. Quando estabelecemos uma interlocução, o campo discursivo torna-se por excelência o espaço semântico fronteiro das relações alteritárias. O que singulariza o Mesmo do Outro (estrutura formal da alteridade) é, pois, a resposta da imagem especular que percebemos no discurso alheio. Ou seja, é na linguagem do Outro que nos encontramos, sobretudo, no que em nós se devolve de sua imagem, sublinhando aí as semelhanças e, conseqüentemente, as diferenças. Esse movimento fundante da significação contrapõe os espaços físicos e sociais que emolduram os acontecimentos dentro das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

É no seio da modernidade que percebemos, com Octavio Paz<sup>63</sup>, o paradoxo da *ruptura* se estabelecer como *tradição*. Este entendimento crítico não seria possível sem uma refinada consideração subjetiva das tensões que regem esse mesmo paradoxo. O que é anacrônico em seu enunciado é de extrema pertinência quando notamos que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é a narrativa fundante de nossa modernidade literária, considerando, pois, a ruptura interna de nossos projetos estéticos. Se a ruptura se faz tradição com a modernidade, com essa obra, Machado de Assis nos coloca no centro da desconstrução dos valores edificantes de sua época. O nacionalismo inserido seja no Romantismo, seja a partir das correntes científicas, positivista e determinista do Segundo Reinado, não constituíram uma ruptura efetiva dentro dos movimentos literários que se precipitaram, inauguralmente, a dar uma unidade à Nação. De fato, não havia

---

<sup>62</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 14.

<sup>63</sup> PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”. Op. cit., 1984.

com o que romper em nosso sistema estético, a não ser, é claro, com o *Outro* europeu. Essas *Memórias* fazem nossa literatura gravitar sem dívidas aos empréstimos estéticos, através da própria alteridade construída pela lógica rompante da modernidade, em que sua tradição é constituinte dessa mesma dialética, pela ruptura.

Por sua vez, a reflexão estética feita por Osman Lins garante, para Anatol Rosenfeld<sup>64</sup>, uma experiência mais profunda, que se veio organizando desde suas obras mais tradicionais em “conseqüência, de reflexões ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e de sua relação com o universo, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional” pois, já tendo em vista o leitor, elabora-se a obra com a necessidade de novas tomadas não apenas temáticas, mas de assimilação estética e participação na estrutura da obra, pela audiência. Rosenfeld afirma que o trabalho dele pode ser filiado à chamada “literatura do Nordeste”, mas que “seria, todavia, inadequado considerar a obra de Osman Lins como regionalista”<sup>65</sup>.

O novo homem, o novo romance e o novo Brasil desenvolveram estratégias específicas de significação no lastro social, no ambiente de um novo regime, que se instaurara, então, em direção ao progresso da nação. A obediência à hierarquia militar transbordou a doutrina interna dos QGs, firmando-se no campo discursivo das práticas sociais uma ordem explícita de controle das significações: a censura. As ONGs tinham começado a surgir dando mais visibilidade às chamadas minorias. Momento em que o novo homem começa também a ter consciência de sua individualidade e do movimento dessa transformação. A aparente contradição formal do novo Brasil resultou da assimilação de um país não mais bipartido em ‘regional e metropolitano’, como antes previram as Ciências Sociais. O romance novo de Osman Lins assume sua pertença regionalista pela produção latente da negatividade produzida pela condição social de migração e sociabilidade que se equaciona, então, do campo para cidade. Seu ‘localismo’ permeia o formato de uma postura não panfletária, numa estratégia labiríntica com a linguagem e através de uma metaficção sem gratuidade, universalizando o projeto estético entre intertextos da tradição conjugados a outros menos conhecidos e até ‘duvidosos’, frente ao rigor analítico de uma obra

---

<sup>64</sup> ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leitura*. São Paulo / Campinas: Perspectiva / Editora da Universidade de Campinas, 1994. p. 164. (Coleção Debates).

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

dada ser considerada, por exemplo, pela quiromancia, como vimos no capítulo anterior. Um localismo que vem denotar uma especulação sobre como se articulam as propriedades desse ‘regional’.

Osman Lins confirmou, com sua obra, que o *sujeito da escritura* versa sobre uma *escritura social*. Antes, a tradição do romance se apoiava nas amarras de um enredo social, na denúncia do romance de 30 ou no flagrante do romance-reportagem; ora, para ele, seria o modo como as inadequações da linguagem, seus vazios e excessos, enfatizam que “nunca é apenas a invenção no plano do enredo que revela o verdadeiro ficcionista”<sup>66</sup>, mas a peleja autoral a dar sentido às carências da língua, trazendo, para a prática discursiva diária, elementos de comunhão com o cosmos, através da crítica: a ligação intersubjetiva dos protocolos, da burocracia, das convenções mais enrijecidas com as inflamações do espírito; conflitos entre os novos espaços construídos na alma, nas letras e na nação.

Anteriormente, num certo retrospecto, a descoberta das Américas providenciara uma sociedade mais expandida<sup>67</sup>, cujas *ciudades* seriam, então, os estandartes da nascedoura civilização moderna. Esse movimento operou-se por duas vias de tensão a caminhar para a mesma modernização: na Europa havia a cidade e sua História enquanto, na colônia, foi da *natura* que se precipitou à construção de uma História própria. Assim, a cidade assumiria seu andamento *positivo* na perspectiva de uma ocidentalização, para o europeu e, de *negação*, para os americanos. Era, sobretudo, um fenômeno arbitrário, num sentido mais manifesto, estranho às culturas locais.

O sentido dessa alteridade fez-se especular na contundência de uma cidade atípica nas Américas mas, sobretudo, que já não era européia. Sob os estranhos traçados dessa mesma inevitabilidade deu-se nossa modernização, como negação à impropriedade dessa mesma pertinência modernizadora – isso tanto para o europeu quanto para o americano. Os movimentos por independência conheceram, em sua conquista, que era preciso construir uma Tradição e uma História para esse país emergente. As cidades européias eram a encarnação física dessa potência. Aqui, só através da alteridade desse efeito é que se poderia aderir nessa direção.

---

<sup>66</sup> LINS, Osman. Op. cit., 1976. p. 84.

<sup>67</sup> GORELIK, Adrián. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 55.

O nosso empenho liberal e republicano foi tomando força e forma na medida em que os interesses de mercado industrial (Revolução Industrial) iam exigindo reformas sociais sobre nossa condição escravagista de realidade agrícola. República e abolição terminaram por confirmar os interesses capitalistas e foram a autenticação de nossa dependência internacional.

Estariam por vir República e Abolição e o Brasil continuaria dependendo do ambiente internacional, por conta de sua produção agrária e de comércio de importação e exportação, especialmente pela monocultura do café. Embora a cidade fosse ganhando contornos de metrópole na literatura machadiana, sua ligação entre o *Ser* cidadão era despropósito de uma narração que só correspondia à realidade pela negatividade que se encontrava entre o *Ser* e o *Parecer* do Rio de Janeiro. Às avessas de uma *objetividade* sintática e *arcaísmo* estético que Machado de Assis usava enquanto *artifício* de composição de estilo e paradoxo, perante o que estava sendo narrado (Antonio Cândido).

O *Parecer* da cidade brasileira torna-se evidente, por exemplo, quando sabemos que “a transformação arquitetônica era superficial: sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus, ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização”<sup>68</sup>. Fingimento – segue dizendo Roberto Schwarz – “que chegaria ao disparate de motivos greco-romanos sugerindo uma ambientação neoclássica com técnicas e materiais locais”. *Parecer* industrializada dava à classe dominante a mesma condição de aparência das cidades. O favor, que era *moeda* legitimada no contexto, servia para escamotear os interesses de controle sobre a classe supostamente livre, a dos agregados. Nesse sentido, as idéias estariam fora do lugar porque a ideologia capitalista sequer coincidia com nossa realidade de país agrário. No entanto, era a única de que dispúnhamos.

Tanto para Machado quanto para Osman houve a necessidade de se criar estratégias de universalização da obra romanesca para coibir, dentro da estrutura formal da narrativa, a possibilidade de uma filiação ufanista, sectária ou partidária. Ou o Rio de Janeiro ou Recife, ambas as cidades se configuram alegoricamente como espaços de atuação do simbólico

---

<sup>68</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., 2000. p. 22.

endereçados às cidades referentes, mas sobrepondo o que subjaz em seus enunciados: a localidade para além do pitoresco e a universalidade latente na cidade.

Percebemos, portanto, que as formações de fronteiras *supranacionais* são indispensáveis para o nosso estudo prioritário: as representações do campo e sua confluência alteritária com a cidade. As fronteiras *infranacionais* entre cidade e campo coabitam numa relação de formação de identidade que se engendra dentro da nação mas, sumariamente, pelo que as outras nações fazem representar de suas identidades nacionais.

Ao mesmo tempo em que uma cidade como a do Rio de Janeiro (espaço central do romance machadiano) foi constituída como tal (sinônimo de progresso e modernização), é porque, sobretudo naquela época, passa pelo simulacro daquilo que o campo não é. Maingueneau nos lembra que “um enunciado de uma formação discursiva pode ser lido em seu ‘direito’ e em seu ‘avesso’: em uma face significa que pertence a seu próprio discurso, na outra, marca a distância constitutiva que o separa de um, ou vários discursos [...] Assim, quando uma formação discursiva faz penetrar seu Outro em seu próprio interior, [...] ela está apenas ‘traduzindo’ o enunciado deste Outro, interpretando-o através de suas próprias categorias”<sup>69</sup>.

Machado de Assis oferece-nos uma rica obra em ambigüidades. Sua ironia e seu humor, muitas vezes mordazes, deram a seu texto um caráter de duplicidade. Sua palavra não correspondia à ideologia porque era despreendida de sua face significada, não tendia à naturalização do referente. A consciência da *memória*, no ato narrativo destas *Memórias Póstumas*, é a fratura do propósito de dar unidade à nação. Ele, então, coloca sob suspeita a questão da nacionalidade brasileira ao eleger um narrador que “colhe suas referências em todos os cantos do planeta e da história”<sup>70</sup>.

De outra forma também, na alegorização do espaço recifense, nos relevos entre o *real* e o *imaginário*, Osman Lins coloca sob suspeita a própria verdade do regionalismo, da literatura e da crítica literária, quando seu narrador evidencia que o único realismo que podemos tomar do mundo é que o mesmo é produto da linguagem: através da memorização nostálgica que ele, enquanto protagonista, tem de sua finada amante, Júlia Marquezim Enone, pelos rascunhos,

---

<sup>69</sup> MAINGUENEAU, Dominique. Op. cit., 1989. p. 122.

<sup>70</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., 2000. p. 201.

recortes de jornal, cartas e, principalmente, pelo romance escrito por ela. Entretanto, sendo o mundo um produto da linguagem, seu fim é tão somente a desconexão com o próprio mundo: na loucura da personagem Maria de França como flagrante do não acesso às estruturas ideológicas da normalização, em seu delírio, esse derrame de signos aleatórios, como lugar de exclusão.

O delírio, tão presente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, é capaz de reavaliar os próprios limites do *realismo* colocando a dúvida como cerne crítico da naturalização signica, no caso de Machado de Assis, e do imanentismo das estruturas do texto literário, no caso de Osman Lins. Eis que o narrador machadiano compara o seu próprio estilo ao andar de um ébrio e que o narrador osmaniano destaca ‘um livro’ como herói de seu romance e, numa certa altura, chega a se “confundir” na tipologia textual, quando demonstra mesmo “desconhecer” (?) o gênero literário que está representando.

Por essas diretrizes, as relações de fronteiras *infranacionais* entre cidade e campo marcam a divisão entre o trabalho material e o intelectual. Dentro de um ambiente deficitário, Brás Cubas mostra-nos que a cisão entre campo e cidade é também uma fronteira imaginária proveniente de suas representações, sublinhando as práticas materiais com relação ao que era propriedade e produtividade no espaço urbano. Assim, em contexto, o campo designava atraso, colonialismo, por isso mesmo, aparece recalcado nestas *Memórias*, fazendo-se representar nas subjacências das formações discursivas da cidade como o avesso do que era denotativo de moderno.

No capítulo intitulado “Genealogia”, observamos como o recalque campesino se enuncia. A supervalorização do trabalho intelectual, o desprestígio do trabalho material e o favorecimento dos indivíduos através das influências e amizades. Todos atrelados à necessidade de se adaptar aos moldes europeus. Representações de um capitalismo diferenciado, mas depositário do liberalismo.

“O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando um grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós – dos avós que minha família sempre confessou, porque o Damião Cubas estudou em

Coimbra, primou no Estado e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha”. (ASSIS, 1991. p.21).

O prestígio da intelectualidade sobre a produtividade mostra-se nesse trecho em que para os Cubas a profissão de tanoeiro é inconfessável. Ainda mais quando só através do lavradio se originou a prosperidade dessa família. A origem foi apagada da genealogia dos Cubas, pois é metáfora do apagamento da condição agrária e dependente do Brasil de então<sup>71</sup>. Chegou-se mesmo a falsear uma genealogia mais fidalga. Para Raymond Williams a vida agrícola quando se torna uma metáfora, “há sempre uma situação histórica para um tipo específico de ser: ativo, físico, inconsciente. O corpo em oposição à mente, inseparável dos processos da natureza”<sup>72</sup>. Segue dizendo Brás Cubas.

“Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um calembour. Era um bom caráter, meu pai, [...] Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o Capitão-mor Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas”. (Ibid.)

Se o campo estava ligado à força braçal e ao atraso é porque na cidade aspirava-se ao sucesso e à fortuna, dispensando-lhe daí a prática de um trabalho mesmo que propicie o enriquecimento. As relações entre campo e cidade eram mascaradas por um discurso dominante que pretendia a

---

<sup>71</sup> Lucette PETIT enuncia que “O artifício das *Memórias Póstumas* escritas por Brás Cubas autoriza um retorno sintético sobre a história de seus ancestrais que se confunde com aquela do país”. (Tradução nossa). PETIT, Lucette. Rio: La ville allégorique de la fiction machadienne. In: *La ville dans l’histoire et dans l’imaginaire: études de littérature portugaise et brésilienne*. Anne-Marie Quint (org.). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian et Institut Camões et du Conseil Scientifique de l’Université de Paris III, 1996. p. 52. (cahier n° 3).

<sup>72</sup> WILLIAMS, Raymond. De novo a fronteira. In. *O Campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 358.

adaptação dos princípios do liberalismo em nossas terras: o que tornava conveniente enriquecer através de fabulação genealógica ou teorias mirabolantes.

“Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então, redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo”. (ASSIS, 1991. p.20).

O recalque das condições campesinas é condição irônica do contexto machadiano, pois a modernização desejada era sustentada pela circulação do capital demandado da produção cafeeira e escravagista. Raymundo Faoro aponta um fato interessante que demonstra estar tão absolvido no contexto, esse silenciamento, que é flagrante na própria composição factual dos dados históricos que assinalam a obra. Indaga ele: “Um artesão amealha recursos para iniciar uma lavoura, junto ao Rio de Janeiro. Que plantou, colheu e permutou o tanoeiro? Café não seria – Damião Cubas floresceu na primeira metade do século XVIII, quando o café ainda não aparecera no sul. Necessariamente cultivou cana, anil, arroz ou cereais [...] O romancista (continua Faoro) confunde a repercussão econômica do fato com um fato político. O café – só ele – trouxe a prosperidade rápida, com grossos cabedais; Damião Cubas não o cultivou, mas o enriquecimento alude ao café [...] A prosperidade de Damião Cubas deve-se ao café, num tempo em que não havia café”<sup>73</sup>.

Também é fato notar, no romance, a Tijuca representar um *locus amoenus*; lugar aprazível, próximo ao setor urbano, mas com todo o aconchego e ritmo de vida campestre. Luciano Trigo lembra que “é lá que Cubas reencontra sua antiga amante Virgília”; foi também lá que “conheceu e quase se apaixonou por Eugênia” e lá, ainda, que “ele decide se recolher após perder a mãe”<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> FAORO, Raymundo. Cidade e campo: relações entre o capital e a produção. In: *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2001. p. 218.

<sup>74</sup> TRIGO, Luciano. *O viajante imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 207.



Lembremos, mais, que é lá que se dá o delírio de Brás Cubas, capaz de desconstruir o senso comum da história e a linearidade do enredo e, assim, a narratividade de modo mais amplo.

Para Trigo, a Tijuca é um lugar de *idílio*, com suas festas, “...quando a vi pela última vez numa festa de São João na Tijuca” (ASSIS, 1991. p.25), com suas chácaras, criações de patos e estradas e passeios a cavalo, “apeei-me, bati-lhe na anca e mandei-o pastar” (Ibid. p. 46). E ainda lembremos que foi uma chácara que serviu como cenário do descanso e conseqüente falecimento do nosso protagonista. Mas esse lugar ameno está fadado às representações do setor urbano, porque todos os afortunados do cenário urbano têm uma chácara na aprazível Tijuca, assim como as charnecas de Sintra nos romances queirozianos. Contudo, a própria urbanidade se encarregava de usar termos típicos do campo em sentido adverso ao seu uso efetivo.

“Desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, eu 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 mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequin”. (Ibid. p. 31).

Notamos que essas *formas várias de um mal* trazem nessas coordenadas aditivas as palavras *enxada* e *suor* com ranço de negativismo; fragmento não de crítica, mas de melancolia e de reflexão. Exclui-se daí a ironia. É justamente através do apagamento do campo que surge sua maneira de significar, às avessas, no espaço discursivo do *Outro*. Nesse fragmento, passa através do narrador dessas *Memórias* uma das formas que a ideologia encontra para estabelecer sua hegemonia, a de apagar as diferenças. Ao longo do livro, sob seu estilo ébrio, Machado consegue impor críticas contundentes e coerentes à burguesia de sua época, quando extrai do centro dessas representações um narrador também assíduo desses mesmos apagamentos. *Enxada* e *suor* são palavras usadas no conjunto de uma representação maldita, não alheia aos modos como a sociedade de sua época deveria certamente representá-las. Portanto, a ambigüidade de sua obra prima na maneira como consegue denunciar, através da forma pela qual o protagonista dessas *Memórias* corrobora com o sistema de apagamento das diferenças entre o campo e a cidade.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a cidade assume uma presença opressora perante as condições de sobrevivência do indivíduo. A desarticulação da produtividade faz com que os camponeses migrem para os setores urbanos, quase sempre sem a infra-estrutura necessária capaz de promover o bem-estar mínimo na área metropolitana do Recife.

“Maria de França, filha de lavradores, perde o pai com pouco mais de cinco anos; a viúva, de origem urbana, e que odeia trabalhar na terra, muda-se para o Recife. Espera ganhar mais que no cabo da enxada e sonha desde a infância com uma capital guarneçada “de quartel e de pontes”. Vão, com ela, Maria de França e os irmãos [...] No Recife, aluga um quarto suburbano onde todos se amontoam. Lava e engoma para casas de família. (LINS, 1976. p. 11).

O trabalho da mãe de Maria de França carece de um outro espaço e de um outro tempo, conseqüentemente, para sua execução. Essa mudança de ares, além de guardar reminiscências da vida no campo, configura em Maria de França a cognição infantil mas, precisa, de que o trabalho braçal de seus pais, no campo e agora na cidade, depende de forças externas, arbitrarias ao próprio desejo de trabalhar e organizar o tempo de dedicação à própria casa, em que os desígnios das forças externas - patrão, clima, acesso ao novo simbólico citadino – desorganizam o controle das situações de dentro da casa.

“Maria, havendo ingressado na escola primária, falta à aula quando quer, não aprende nada e, perdida entre irmãos, fica definitivamente em casa. Seu maior prazer, observar a transformação da roupa suja: sob as mãos da viúva, lençóis e camisas ficam limpos, lisos, ‘com um cheiro que a gente nunca sabe se é de capim ou de tijolo novo’. Observa que as chuvas e o bom tempo, tão importantes no cultivo da terra, continuam a afetar, na cidade, o trabalho de limpar a roupa que os donos encardem. Os dias de sol, agora principalmente quando sopra o vento, são mais bem recebidos que as chuvas oportunas na lavoura, mas a coincidência induz Maria de França a uma reflexão: ‘dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar’. Não só isto. Entrevê um laço incompreensível entre a operação que executam as mãos da mãe e o mundo. A associação evoca o nexo entre as diligentes mãos do lavrador e, por exemplo, as nuvens” (LINS, 1976. p. 11).

As *diligentes mãos do lavrador* são associadas a um certo tipo de labor que não empreende a situação de seu desempenho, ao contrário, sempre ligado à dependência das chamadas *coisas alheias, que não podemos dominar*; instaura-se um *laço incompreensível* entre as mãos, metonímia da força de trabalho da mãe, e o mundo, alegoria de uma totalidade antagônica capaz de exercer os obstáculos perante a operação que se executa. À condição climática juntam-se as regras da condição de trabalho que se opera na cidade para estes retirantes que, num momento rompedor, reprimem os anseios de origens porque precisam criar mecanismos de adesão às mesmas conjecturas que os comprimem na exclusão, como uma força de trabalho reserva no cadastro imperativo da cidade.

“Queixando-se do aparelho genital, amortecido o lado esquerdo do corpo, vai a mãe para segundo plano; deixa no centro do palco, com dez anos completos, a heroína do drama. A transmissão opera-se de modo coerente: declinando as forças da mulher (surgem também distúrbios renais), Maria de França, apesar da idade, emprega-se como doméstica, a troco de comida, cama e ordenado insignificante”. (Ibid., p. 12).

As leis de atuação de trabalho na cidade são tão agressivas que se afastam inclusive as possibilidades de retorno ao lavradio. Com o êxodo rural, o campo torna-se cada vez mais inóspito e abandonado. A condição na cidade é limitada ao mínimo de ‘benefício’ que se possa oferecer para se perpetuar a exploração e evitar o regresso do retirante ao local de origem.

“Muitos do que saem do campo, sabe-se ao campo voltariam, se pudessem, tão difícil para eles a vida na cidade. Aí engrossam o contingente dos que formam ‘a cultura da pobreza’, assinalada pela desproporção entre a estrutura mental dos indivíduos e a complexidade dos centros onde vão tentar a vida, com que o fracasso é inevitável. ‘Para mim só há um lugar – disse um ex lavrador desesperado. É sete palmos embaixo do chão’. Mesmo assim, aumenta o êxodo rural, gerando favelas como a do Coque – 60 hectares, no Recife, de terra pantanosa aterrada com lixo –, onde vivem 10.000 pessoas, onde 90% das quais sem ocupação certa e que se alimentam de mariscos apanhados na lama”. (LINS, 1976. p.12).

*A desproporção entre a estrutura mental dos indivíduos e a complexidade dos centros* é a base da análise desse romance-ensaio, cuja personagem Maria de França – “heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por

determinado benefício” (Ibid. p.9) – faz a síntese da inadequação lingüística dos retirantes do campo para com a cidade. A dificuldade de penetrar nos códigos que regem tamanha burocracia assume uma inquietação kafkiana, como em *O Castelo*, quando uma entidade abstrata, de poder, de jugo, de vigilância enfim, de diagnóstico, detém todas as regras do jogo social – podendo oferecer e retirar todos os desígnios que se encontrar pela frente. Esse controle maçante faz Maria de França entrar em contato com um mundo hermético e labiríntico, um mundo “malévolo e desesperador -, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio” (Ibid. p.16). Um mundo cifrado que a coloca no centro das inadequações. O diagnóstico neurológico evidencia o esmagamento da arqueologia de sua história pessoal, preferindo-se a certeza de uma ‘análise profunda’ das estruturas da mente – assim como o texto literário era abordado de forma imanente pelo estruturalismo – do que pressupor sua conseqüência social.

“O decreto 72.771, de 6 – 9 – 1973, publicado em suplemento ao nº 173 do Dário Oficial da União, 10 – 9 – 1973, estabelecendo no artº 41 a carência de 12 contribuições mensais para que o sistema previdenciário estude a concessão de:

Auxílio doença,

Aposentadoria por invalidez,

Pensão por morte,

Auxílio reclusão,

Auxílio natalidade.

A exigência não abrange todos os benefícios. Dela independe, por exemplo (artº 42), a aposentadoria nos seguintes casos:

De lepra

De tuberculose ativa,

De cegueira,

De alienação mental,

De paralisia irreversível.

O direito à assistência médica precária é obtido a partir da primeira contribuição. Garantindo, igualmente, o auxílio para enterro”. (LINS, 1976. p. 17-18).

Essa organização é a fonte do caos em que se insere a personagem, numa ordem não coincidente com um diálogo entre as partes nos trâmites de um benefício não vitalício, visto que “as repetições e as variações transformam em pesadelo as aventuras de Maria de França” (Ibid.): ‘repetições’ marcadas na inadequação e no conseqüente fracasso perante a conquista de seu benefício; ‘variações’ que não correspondem a uma mudança, mas ratificam a inconquista de seus direitos.

Enquanto Machado nos exhibe uma cidade de oportunidades (Rio de Janeiro), onde as representações sociais flutuam sobre a classe mais afortunada, depreendendo do código social uma adequação aos preceitos próprios de quem estabelece as regras para perpetuação dos valores, dos bens e da riqueza. Uma forma de engessar o estrato social através de heranças, valorização apenas do trabalho intelectual, casamentos arranjados, cargos, comissão, amizades, promoção, prestígio, política e tudo o mais que possa assegurar os interesses da classe que representa Brás Cubas. Por outra via, Osman, numa narrativa de idas e vindas, ao uso econômico de uma linguagem que se dobra sobre si, revela uma cidade inchada, não promissora (Recife), onde se exilam os miseráveis do campo, onde a pobreza é massa de trabalho em cadastro de reserva, onde os supostos direitos do cidadão dimensionam o tamanho *cavalinho de pau* que nos oferece o Estado. Nas *Memórias Póstumas* as classes se enrijecem para assegurar a aparência da prosperidade do acúmulo de bens; na *Rainha dos Cárceres* vemos o contrário, a fragmentação do sujeito levada ao diagnóstico da doença para, como cidadão, vingar através de um benefício que deveria ser seu, pleno e de direito. No primeiro, as classes inferiores são silenciadas como metáfora do apagamento das suas representações, na direção da prosperidade apenas pelo viés das teorias e não do trabalho e do esforço; no segundo, a inserção social torna-se uma batalha de *ofendidos* e *humilhados* e o campo, silenciado no primeiro, ganha o estatuto das inadequações, ou das adequações discutíveis: “Maria de França, representante das migrações agrárias na periferia urbana – setor particularmente desfavorecido da população brasileira – integra-se apesar de pobre, na condição de vítima”. (LINS, 1976. p.45).

Portanto, uma *fronteira* não pode ser entendida verticalmente na superfície do enunciado, no jogo pronominal do *eu* com o *outro*. Não é assunto que grave totalmente, em se tratando de

literatura, no campo da cartografia ou da topografia porque é preciso compreender que suas marcas distintivas “não compõem fronteiras estáveis cujo ultrapasse nos jogasse de imediato no outro território”<sup>75</sup>. Ao contrário, para se tomar a literatura como o espaço fronteiriço entre o *Mesmo* e o *Outro*, temos de estar cientes das necessidades da demarcação das identidades, no campo das relações humanas, suas filiações e pertencas, o que se recorta e o que se extrai delas. Mas é próprio que tomemos o devido cuidado com as trocas simbólicas e imaginárias que carecem as partes no movimento da alteridade. Só uma topologia, ou seja, uma lógica espacial da subjetividade é que abrigará seriamente o assunto, através do que borbulha em sua enunciação.

Dessa forma, as *fronteiras* fisgam da outridade um espaço para a nossa atuação, mas ao atuarmos lá, prepondera uma outra lógica que já não é a mesma ascendida. Todavia, quando nos afastamos de nossas origens, traduzimo-nos nesse espaço inosso, mas também reconfiguramos a lógica do *Outro* a que nos submetemos. O campo não se submete passivamente nos romances aqui expostos, mas dialetiza com o setor urbano a discursividade que se precipita no jogo da alteridade.

A literatura procura, no movimento intersubjetivo das fronteiras, a sua força dialética para que os discursos não nos sejam oferecidos sobrepujados como antíteses: campo e cidade, civilização e barbárie, modernos e atrasados, desenvolvidos e subdesenvolvidos, centro e periferia, metrópole e colônia, masculino e feminino... Mesmo e Outro são tensões fundadas na *práxis*, mas é na discursividade, aliás, na *interdiscursividade*, como o entende Dominique Maingueneau, que se suscita propriedade para a possibilidade de uma articulação considerável: o etos, diz ele, “implica um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social”<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> LIMA, Luiz Costa. História e Literatura. In: *Terra Ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 139.

<sup>76</sup> MAINGUENEAU, Dominique. O cenário de enunciação: o etos. In: *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 139.

#### 4. O ESPAÇO TRANSFIGURADO

“Evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas “Memórias”, trabalhando cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra”.

(Machado de Assis).

“Não que o texto se desfizesse e volvesse, por assim dizer, às coisas que nomeia. Sem deixar de ser o que é, oferecia-se também enquanto mundo e eu nele me movia, entre carnal e verbal”.

(Osman Lins).

#### 4.1. Entre o fetiche da letra e a parcialidade do objeto

“É preciso que o homem aprenda segundo a regra seguinte: ele está afastado da realidade... por convenção existe o doce e por convenção existe o amargo, por convenção o quente, por convenção o frio, por convenção a cor; na realidade, porém, átomos e vazio... Em realidade não conhecemos nada de preciso, mas em mudança, a opinião de cada um depende da disposição do corpo e das coisas que nele penetram e chocam, afluência dos átomos”<sup>77</sup>.

(Demócrito).

Se para Machado a escrita revela-se pela força condicional de uma linguagem incontida, pela dramatização de uma “retórica da verossimilhança”<sup>78</sup>, faz descolar a retina, assim, perante o sistema referencial endurecido para dar vazão à *obscuridade* esclarecedora do *estilo ébrio* desse *defunto autor*, quando “suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento” (ASSIS, 1991. p.18), estas *Memórias Póstumas* começam pelo “Óbito do autor”. Escrever para Osman Lins requer, por sua vez, travar uma *Guerra sem testemunhas*: comungar com o Cosmos a escrita do corpo, somando ao fato deste desbravamento solitário a cruel consciência da inapreensão das coisas pela letra.

A impossibilidade de metonimizar o referente veio desmistificar a memória, o enredo e a narratividade de modo mais contundente. Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a escritura lança um olhar sobre o processo de escrita – letra circunscrita em sua própria impressão – porque da

---

<sup>77</sup> CHAUI, Marilena de Souza. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 102. v. 1. 2.

<sup>78</sup> Capítulo que desdobra a astúcia retórica com que Machado desconstrói o verossímil em *Dom Casmurro*, mas que verificaremos também nas *Memórias Póstumas* em: SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.



coisa que está sendo contada só resta o rastro de sua incerteza. No momento em que a maturidade pulveriza a importância máxima dos eventos narrados, o autor centra-se no processo criativo, fonte de sua libido intelectual. O que para muitos seria a garantia de um bom romance ou seja, o enredo, para ele reverbera ainda mais a operação subjacente dada através do fato narrado, indiscutivelmente, na inscrição da letra.

Neste mesmo sentido, em 1881, Machado de Assis, certo desta irrecuperância, lançava-nos tamanha desconfiança. O ano da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* já foi tempo de reflexão e maturação dessas questões.

“Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?”

“Ah! Indiscreta! Ah! Iguorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é este poder de restaurar o passado, para tocar as instabilidades de nossas impressões e a vaidade de nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não: é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes”. (ASSIS, 1991. p. 66-67).

Há na memória, em seu apelo narrativo, a confiança de descontinuidades capazes de inserir o novo no lugar onde o lapso mnêmico oferece o vazio constitutivo da ordem ficcional, estruturando-se na linguagem o *ornato* necessário para a desconstrução do verossímil. Pelo arremate irônico: “...prestigiara o meu ensaio com um vistoso simulacro de erudição, ornato indispensável ao gênero” (LINS, 1976. p. 42).

No romance osmaniano, a diegese funde o sujeito da escritura ao objeto dessa mesma recorrência, consumindo-se como o combustível do projeto autoral. A letra é objeto e sujeito que se autoerotiza<sup>79</sup>, na mediada em que exhibe a impossível plenitude de um gozo metaficcional. Esta é a consciência de seu ato criativo: através do grafo chega-se ao gozo.

---

<sup>79</sup> Sobre o trabalho intelectual, para Freud, “é inequívoco que a concentração da atenção numa tarefa intelectual em geral, têm por consequência produzir em muitas pessoas, tanto jovens quanto adultas, uma excitação sexual concomitante”. FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 98.

A narração se revela numa logicidade diferente da cronologia dos fatos narrados. Não será o calendário do qual depreenderá uma ordem, mas o ato enunciativo de uma referência sempre irrecuperável e, portanto, móvel e transmutada de sentido, focalizando os *espaçamentos sublimados entre os significantes*: nos fracassos da representação, nas disjunções da memória, nos vazios pragmáticos da comunicação enfim, no erro e no desamparo.

A certeza do engano relativiza a presença do *ser*, quando percebemos a relação com o objeto eleito como parcial. Acreditamos sintomaticamente completarmo-nos neste ímpeto como efeito de uma presença que nos completa. Na cosmogonia, atribuímos ao mito do *Andrógino*<sup>80</sup> e em sua cisão originária a busca de uma plenitude através de um objeto incontestável. No entanto, a metaficção está para além de se remeter apenas a si mesma.

“Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão -, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos. Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria. Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las – significar que a ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações?” (LINS, 1976. p. 43).

As proporções da significação, com a escrita, atendem a uma coerência múltipla. Aqui, observamos que o traço no *topos* geográfico assume uma dimensão de previsibilidade de leitura – uma pré-história de uma teoria da recepção – que só à distância e no futuro conseguiríamos formar a harmonia total desses traçados, destas *letras* inscritas na terra. Mas, ao termos a noção dessa artificialidade, no momento exato de sua apreensão, faltou-nos algo de remoto, de arqueológico mesmo; que retroativamente faria com que percorrêssemos a história de suas associações religiosas e mítico-culturais. Inserimos nossos significantes sobre uma significação sempre em movimento. Por isso, o sujeito da escritura pressupõe um traço de união entre os agentes de transmissão e recepção. Ligadura indispensável para a atividade literária, todavia,

---

<sup>80</sup> É FREUD quem nos lembra que “a teoria popular sobre a pulsão sexual tem seu mais belo equivalente na fábula poética da divisão do ser humano em duas metades – homem e mulher – que aspiram a unir-se de novo no amor”, *Ibid.*, p. 14.

como uma anamorfose estética repleta de lacunas, dissonâncias, artifícios, labirintos, passagens secretas, intenções e fracassos.

“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. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil 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 nele 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”.

“Mas eu ainda espero ganhar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir de um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisa, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias”. (ASSIS, 1991. p. 17).

As advertências *ao leitor* se seguem durante toda a obra num modelo capcioso de argumentação. Afinal, trata-se de uma obra *difusa* em que o prólogo deve fugir ao *explícito*, lugar inclusive onde se deve evitar contar o *processo extraordinário* que se empregou na composição da obra. Ora, escrever para Machado, no caso deste narrador, não é uma questão de mistério, de adiar o desenlace da história porque, com o capítulo, insere-se em nossa literatura a descontinuidade do enredo, sua desrealização. Para ele, o processo de composição, antes do que está sendo narrado, é que se erige em sua escrita. “O capítulo adultera os padrões rígidos do mundo linearizado pela moral dos códigos formais, introduzindo a outridade irreduzível, enquanto comportamento não-legislado, lábil, a qual, como efeito desse desgarrar do referente no texto, é inaferrável e não pode ser indigitada pelo dedo moralista”<sup>81</sup>. O capítulo firma um lugar onde a significação flutua entre os significantes, não sendo correlata, pois sua aderência é o seu fracasso.

---

<sup>81</sup> CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos: Machado, Oswald, Graciliano, Cabral, Augusto de Campos. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1983. p. 184.

É nesse sentido que o *palíndromo* tornou-se “detalhe freqüente na narrativa osmaniana e, de certa forma, expressão da obra moderna que pressupõe uma leitura e outra oposta”<sup>82</sup>. Podemos apontar esse movimento contrário como sendo a marca do investimento para desprender o velho sentido fixo do signo, em que um significado seria correlato a um significante. Se na imanência das estruturas só conseguimos ler seu mesmo sentido enunciado, é noutra lugar de entendimento que percebemos sua lógica adversa. O romance se faz ensaio não para deixar de ser romance, mas para parodiar aquela semiologia de interpretação sígnica (como foi visto), dominante nos estudos literários das academias brasileiras durante a década de setenta.

É só através do simbólico que chegamos à metáfora do cárcere no romance. Esse aprisionamento do sujeito à linguagem é condição fundamental para deparar-nos com a inacessibilidade nominativa. Osman Lins, de certa forma, veio indagar em 1976, com a publicação desse romance, que há um modo refratário de silenciamento na cultura desenvolvido sintomaticamente pelos excluídos. Produto da compreensão de que “ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos ao contrário, pensar a linguagem como excesso”<sup>83</sup>. Às vezes elegemos um sentido para que outros não venham à tona, seja na censura militar, ou em um efeito retórico e coerente do *logos*; tendemos sempre à naturalização do signo e ao conseqüente apagamento das diferenças. Vemos no romance a marca diferencial dessa repetição – letra que se pretende naturalizar através do ensaio – mostrar que as inadequações lingüísticas transbordam o *reservatório de sentido*, cuja palavra cárcere permite o elo com seu contexto de produção.

Todavia, a confluência dessa duplicidade simula toda a geometria do romance. Assim como os labirintos de Creta eram espaços construídos para o armazenamento, cujas colunas eram estratégia arquitetônica para a circulação de ar tornar sempre fresco o azeite, as palavras para Osman Lins são como colunas – significantes – cujos espaçamentos sublimados no contrato ficcional servem para a circulação do sentido. Palavra que, ao se escrever, torna presente em sua ausência uma inscrição de poder *vir-a-ser*, no mesmo momento em que se move em direção ao arquitexto. Sublinhando, ainda assim, que a *origem* é um mero efeito de presença. Em seu rastro só conseguimos entrever o que se indicia de sua Gênese, anterior mesmo aos manuscritos: há

---

<sup>82</sup> ALMEIDA, Hugo. Op. cit., 2001. p.54.

<sup>83</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. p. 33.

uma escritura que paira sobre a tradição literária e com a qual o autor sempre dialoga, a saber, uma escritura da escritura que nos lança o texto literário. Filogênese que nos remete ao campo do real e à sua conseqüente irrepresentabilidade em face ao fado de uma arqueologia originária e radical. Nesse horizonte, o lavradio da escritura estabelece fraturas na cronologia serial dos fatos porque faz contato com a lógica de sua irrepresentabilidade sempre recorrente. Tanto quanto para Joyce, é o processo de atravessar o rio, que propriamente o de chegar ao outro lado, que funda em Osman Lins esta *terceira margem* sobre sua escrita. Para além da consciência de uma história a ser narrada e de toda a sua face significada.

Através de um diário, o narrador osmaniano autentica o processo mnêmico no ensejo da escrita, marcado pela falta que o imprime na letra. Longe de sua região e de suas origens, sua busca resvala em identificações mais íntimas, em seus vazios enfim, são nesses acolhimentos fantasmáticos que transbordam os significantes a fazerem duplo jogo: ao erotizar o processo de criação, as palavras literalizam o referente em enredo, sob o efeito sintomático dos significantes que pontuam a infalível desventura da memória. Isso porque o sujeito da escritura não instaura a ordem de um saber linear, mas um *saber* sobre um *não-saber* potencializado. Um caos de possibilidades a atravessar todos os significantes, sendo a força do romance o truque do ensaio.

O grande desejo do narrador osmaniano é pescar em sua memória os fragmentos de uma vida, a sua. Fragmentos implicados no espaço das cidades fundidas, Recife/Olinda, nos relevos entre o real e o imaginário. Há postulado neste narrador retirante o querer voltar para a terra natal. Desejo de um objeto perdido nas lembranças, condensado em deslocamentos contínuos por uma inadequação lingüística, sintomaticamente no delírio, no final do romance.

“...vamos por aí, ela e eu, o Báçira, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero”. (LINS, 1976. p. 218).

O ensaio se desestrutura aos poucos com a força dos grafemas que se repetem e fraturam a precisão do mesmo. Este trecho mostra um deslizamento de significante itinerando toda a obra, culminando na repetição do delírio. Em seu diário, o narrador começa a busca do objeto

perdido<sup>84</sup>: através da rememoração nostálgica de sua finada amante, Julia Marquezim Enone, até ser tomado pelo delírio da personagem Maria de França. Na verdade, seu desejo a princípio concentra-se na recriação desta mulher – Julia Enone. Através da materialidade lingüística de seus escritos começa a procura de um objeto sempre faltoso.

“Sei quase de cor os seus apontamentos, nem sempre inteligíveis, e um diálogo nosso gravado. As conversas diárias, estas se perderam; delas com uma aguda noção do irrecuperável, só fragmentos consigo reconstruir”. (LINS, 1976. p. 1).

“A idéia persiste e se define. Em vez de escrever sobre a mulher, porque não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio? Mais razoável a alternativa e mais proveitosa. Afinal muito do que eu possa dizer sobre Júlia Enone, terá valor para mim, unicamente, como as fotografias de família. Privado, apesar da atração que sobre mim exerce o novelesco, da habilidade e da energia indispensável à arte de narrar, correria o risco de palidamente sugerir o perfil de minha amiga. Mesmo se, cauteloso, sem qualquer veleidade de incursão no imaginário, ativesse-me à biografia”. (Ibid. p. 2).

A figura da personagem Maria de França protagoniza o romance de Júlia Marquezim Enone; romance tomado como objeto de estudo dentro do próprio romance osmaniano. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* especulariza-se nas construções parafrásticas, na apropriação do discurso do Outro, por duas vias: através do romance que se faz ensaio para se legitimar como discurso ficcional; e através desta personagem que tenta vingar socialmente na reprodução do discurso alheio e arbitrário das instituições. É, então, a ascensão à necessitada competência lingüística que a faria conseguir seu benefício por alienação mental. O que seria irônico e até humorado se não fosse o caráter trágico deste “desentendimento”. A repetição do delírio, no cabo da leitura do romance, é *ponto de estofo*<sup>85</sup> de toda a relação imaginária que o narrador demanda desta

---

<sup>84</sup> Noutro contexto, este processo de busca do objeto perdido via deslizamento do significante constitui base formal da construção ficcional em *Nove, Novena*, como podemos confirmar em: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *Nove, Novena: em busca do significante perdido*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1975. (Dissertação de Mestrado).

<sup>85</sup> Termo usado por Lacan para designar um enlace metafórico; pontuação que dá sentido ao discurso do sujeito, que, retroativamente, mostra todo percurso deslizado na cadeia metonímica. LACAN, Jacques. *As Psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Seminário)

personagem confabulada por sua finada amante. Retroativamente, indica toda a cadeia significativa, naquilo que José Genésio Fernandes denominou “O jogo do *Eu*”<sup>86</sup>. Porém, para além de uma *ontopresença* assumida pelo EU pronominal, Lacan, em seu seminário 4, sobre as relações de objeto, norteia-nos de que é “através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se procura”<sup>87</sup>.

É a partir de um lapso de memória observado ao longo da narrativa que o narrador deixa de marcar definitivamente os dias em seu diário. Após “23 de setembro”, surgem questionamentos e lamentações sobre as contingências da memória.

“O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfalecimento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante”. (LINS, 1976. p. 92).

“Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se nele, a Criação, o Entendimento e a Direção, o Rumo”. (Ibid. p. 193).

A memória, lugar num certo sentido privilegiado da Criação, assim com “C” maiúscula como coloca Osman Lins; ela envolve *Topos* variados e deslocados de sua representação lógica. Portanto, o discurso científico é contra-atacado pelo seu oposto, o discurso ficcional. Levado às últimas conseqüências, contrapõe-se no delírio. De fato, misturam-se memória e delírio, ao passo que se fundem São Paulo e Recife/Olinda. Nas divagações sobre a cidade paulistana, num fluxo de descrições no ato da escrita, surge o enunciado: “...de repente vejo luzes à distância, um navio, as luzes se refletem, é o mar” (Ibid. p. 215). Para logo em seguida se reportar para as cidades pernambucanas: “Rua do sol, Amparo, S. Francisco, um farol gira no ar, lê-ô-lê, lê-ô-lá...” (Ibid. p. 216). O protagonista passa, desse modo, a delirar um delírio que assume uma significação especial na narrativa. Não é mera repetição do delírio da personagem Maria de França, mas uma simbiose identificada pelo significante de excludência que ela representa nesta obra: retirante

---

<sup>86</sup> FERNANDES, José Genésio. *O romance como paródia: o jogo do eu em A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Recife: UFPE, 1984. (Dissertação de Mestrado).

<sup>87</sup> LACAN, Jacques. *As relações de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p.13.

sertaneja que volta para a cidade fazendo o percurso contrário ao da mãe, instala-se na favela, trabalha como doméstica, é analfabeta, prostituída e violentada pelo gigolô, diagnosticada louca; torna-se uma espécie de andarilha urbana que, quando não está internada no manicômio como alienada mental, trava uma luta brutal entre o IPSEP e o INPS e cujo maior empecilho é sua realidade geográfico-cultural, guardada em seu discurso fragmentado e mimético, incapaz de conseguir o seu grande desejo, o benefício previdenciário.

Essa exclusão social e geográfica é a fonte do processo intersubjetivo, cujo narrador, recluso em São Paulo, funde-se nesses signos delirantes, *perdido* não só de sua amante morta, mas da própria terra natal que não mais salvaguarda sua identidade de origem, ao contrário, surge como um espaço móvel na memória, em condensações e deslocamentos. Nessa encruzilhada, mostra-se a intersecção que pelega o sujeito para com seu objeto: a letra é elo deficitário, mas está ali, no lugar de recriação e recreação estética.

Osman Lins, por assim dizer, tem uma aproximação identitária flagrante com esse professor de Ciências Naturais residente em São Paulo, que é estudioso de Literatura e elege um “livro” como o herói desta empreitada. Ora, podemos já também afirmar que Maria de França é um *alter ego* de sua criadora Júlia Marquês Enone, por ter sido interna mais de uma vez em manicômios e por nunca ter publicado um livro por vias mercadológicas. Vetada em, talvez, sua grande possibilidade de dizer e falar; de significar e dar significação à sua própria excludência que também partiu do pressuposto de uma alienação mental.

Ocasiona que a intersubjetividade sublinhada pelo delírio é a única solução encontrada pelo autor para, sob o signo da morte, minar a intenção pretendida pelo narrador de fazer um estudo do romance de Júlia Marquês Enone. É-nos apresentado numa estrutura parafrástica porque a diferença em um discurso metonímico é por vezes marcada pela insistência de suas estruturas. Isso quer dizer que “a repetição, por sua natureza se opõe à reminiscência. Ela é sempre como tal impossível de se saciar”<sup>88</sup>. Então, podemos tomar este deslocamento metonímico como a reivindicação do objeto perdido que, como tal, nunca existiu porque seria a dinâmica de nossa falta constituinte, a saber, a falta deste objeto é que nos vem fazer o que somos e significamos na cultura, quando buscamos no outro fechar o hiato que nos compõe.

---

<sup>88</sup> Ibid., p.14.



O narrador desloca este objeto de sua amante morta para o seu livro. Depois, particulariza sua análise sobre a heroína parda, *alter ego* da autora. Firma sua análise sobre as instâncias excludentes, nos labirintos da burocracia. Flagra o Estado como uma entidade abstrata, normativa e inibidora de toda a subjetividade. Para, enfim, assumir os signos delirantes desse personagem *Outro* e defrontar-se com o seu grande desejo de sentir, ver, cheirar as cidades espacialmente e fundidas - Recife/Olinda. Espaço que também funda sua natividade neste romance e, por assim dizer, vem transformá-lo numa personagem traduzida, ao deslocar-se para lecionar no Sudeste.

É importante lembrar que esse narrador projeta-se através de sua escrita. Em seu libelo, apela para um recurso preciosista de análise crítica conferida nos métodos rigorosos do estruturalismo. Os espaçamentos sublimados entre o rigor metodológico e a fetichização da letra focalizam, a saber, sua ligadura indispensável. A palavra só remete a um turbilhão de outras palavras. Esta é a conduta de uma busca incessante por um significante (objeto de satisfação) que lhe devolva a integralidade de uma temporalidade mítica e absoluta, anterior àquela cisão originária. O que implica, na obra, ser a escritura a tentativa de um sujeito/objeto total. No entanto, termina eximindo-se no delírio a consciência do fracasso. Afinal, O que procuramos no Outro são espasmos de nós mesmos. Porque “Júlia Marquês Enone traz para o Recife, condenando-os a uma vida sem glória e inteiramente anônima, heróis (quem sabe até que ponto reais?) da História do Brasil”. (LINS, .1976. p. 168). Metáfora de uma elocução no vazio: o escritor sem edição; a obra sem público.

“A mensagem da heroína, emissão no vazio, evoca o drama do escritor, muitos dos quais vivem e morrem sem conhecer a alegria da resposta. Como o romancista e, ainda mais, o poeta, desnuda-se a figura central do livro, submete ao mundo indiferente o que por norma se esconde”. (Ibid. p. 83).

A História, nas *Memórias Póstumas*, desempenha papel importante, cujas primeiras páginas informam um catatau de nomes, lugares, livros, literários ou não, reportados devidamente em notas de rodapé às referências feitas em curso narrativo. Assim, Stendhal, Sterne, Xavier de Maistre, o *Pentateuco* (os cinco livros oficiais do Antigo Testamento), o Ilisso (região da Grécia Antiga), Capitão-mor Brás Cubas (colonizador e sertanista português), Cavour (estadista italiano), Bismarck (estadista Prussiano), Suetônio (historiador latino), Lucrecia (membro da família Bórgia), Cromwell (estadista inglês), Ezequias (rei de Judá), Caim (filho mais velho de

Adão), Buffon (naturalista Francês) e tantos outros nomes, lugares e pessoas de expressão na história da humanidade que a narrativa aparenta ter filiação verossímil com a história. Porém, chegamos ao capítulo VII, “O Delírio”, e o que parecia se edificar coerentemente através do discurso reportado, revolve-se na reflexão sobre o uso do factual como técnica narrativa. “Ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá” (ASSIS, 1991. p. 27). Uma auto-descrição do delírio não deve decerto servir de nada à ciência mas, se é preciso dar ouvidos a esse relato de *insano* é porque há de fato uma reavaliação dos próprios paradigmas da ciência vigentes nessa época. Assim, sobre a grande edificação histórica dos fatos, o narrador enuncia: “não era possível que os séculos, irritados com lhes devassarem a origem, me esmagassem entre as unhas, que deviam ser tão seculares como eles” (Ibid. p. 28).

“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 a 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”.(Ibid. p. 28-29).

Num capítulo que se chama “Delírio”, temos um *vulto*, uma *vastidão de formas selváticas* encarnadas numa figura de mulher, em que *tudo escapava a compreensão do olhar humano, porque os contornos se perdiam no ambiente...* Ora, enquanto o objeto de estudo científico clarifica-se com a compreensão de um olhar também científico, Machado toma essa figura de mulher para dar conta do imponderável, do que não se verifica, do que é *muita vez diáfano*. Ou seja, a mulher representa uma ruptura nesse discurso edificante da História, cujo positivismo social e o naturalismo determinista do segundo reinado evocavam.

“- Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga”.

“Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas”. (ASSIS, 1991. p. 29).

Esse narrador delirante se indaga mais adiante, “mas a natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga” (Ibid. p. 29); enquanto a ciência usa o fato social para perpetuar os dados genéticos, através do diagnóstico, de toda uma sociedade homogeneizada, Machado utiliza-se do que é próprio ao humano, a natureza diabólica e acolhedora amalgamada na figura de Pandora, mãe e inimiga. Essa não é uma contradição porque vemos na história da figura materna todo o montante de associações ao divino, retirando da mãe a capacidade de vingança, de excessos, de erro, de desamparo e mesmo de ódio. Machado usa a figura da mulher para, sob *o efeito de um tufão*, quebrar-se *a mudez das coisas externas*, ou seja, das coisas do mundo das convenções. O relato de descontinuidades instaura, através do signo feminino<sup>89</sup>, uma instância dialética entre o Mesmo e o Outro que revira as possibilidades de sentido entre o fatídico e o ficcional: entre um discurso masculino, assim dizendo, que se perpetua através das grandes edificações e um outro feminino, transgressor e agente lacunar onde se instaura o Mesmo.

“Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A História do homem e da terra tinha assim uma intensidade que não lhe podiam dar nem a imaginação, nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga enquanto o que eu ali via era a condensação 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”. (Ibid.. p. 30-31).

O estatuto universal mostrado por Pandora a Brás Cubas revela-lhe o encoberto, num relâmpago. Um turbilhão de história perpassa-lhe diante dos olhos, condensados todos os tempos num só instante. O terror incapaz de ser classificado pela ciência e de ser criado pela imaginação. Tudo o que o simbólico não cessa de bordejar mas, sempre como tal, é insuficiente para nomear. A palavra para Machado é artifício, discurso de possibilidades. Associam-se umas às outras na tarefa de trazerem à tona algo do campo do real que norteie o horizonte de possibilidades

---

<sup>89</sup> Para Maria Inês FRANÇA, “É em Antígona que vamos construir no campo do Outro a marca do destino humano. Porque é sobre esta repetição do Mesmo, da qual o trágico é inseparável, que Antígona se torna a própria representante do desejo na sua origem”. FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 104.

inexpressas, encobertas ou extraviadas. A história do homem está além de uma ciência filtrada pelos pressupostos da naturalização sîgnica e aquém, num lugar remoto e obscuro, de uma imaginação criativa e criadora, na linguagem. Este teatro, em que se arquiteta o simbólico, dá-se no discurso de suas pertenças também históricas.

“Cada século trazia a sua porção de sombra e luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde. 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, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, 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”. (ASSIS, 1976. p. 32).

A consciência, notemos no trecho acima, convencionou-se através dos séculos edificando, inclusive, o que tomamos por certo ou errado – fantasia e realidade são instâncias que se engendram na linguagem e não em si mesmas. A regularidade do calendário constrói a história da civilização, mas Machado utiliza o “Delírio”, a possibilidade de condensação de todos os tempos, para desprender do sentido fixo do homem, este que nascera nu e desarmado, o arranjo linear e naturalista que lhe ornavam as ciências dos fins do século XIX. Contudo, essas não são considerações que se devam empenhar sobre as contingências de entretenimento ou necessidades humanas como considera o protagonista destas *Memórias*, pois é muito mais que isso: se algo é inerente à condição humana, é a capacidade de dar sentido às coisas, por isso, o simbólico mais o desejo se estendem através do percurso em que vem enunciar o sujeito da escritura. Para este astuto narrador, a análise fria da condição humana não lhe revela a sua própria, a do seu século, Embora subjacente, podemos entrever em seu enunciado, às regras sociais de acolhimento e exclusão. Os séculos passados e os vindouros se amontoam num oráculo delirante cujo feminino, diabolicamente, revela-lhe a conjectura do artifício, também, através dos séculos; desde o mecânico ao filósofo, todos atados ao discurso ideológico das teorias e dos discursos como produto íntimo e direto do que se pretende naturalizar.

Mas, à recepção cabe argüir sobre o que se mostra e afunda nesse espaço movediço que são estas *Memórias* porque este narrador, o Brás Cubas, não faz idéia do que flameja em seu próprio enunciado<sup>90</sup>. Sem crédito diante da audiência, monta um teatro de amabilidades e ofensas para conduzir o leitor ao que defende como o enclave moral de sua classe burguesa. Com efeito, abandona de imediato o que antes atestava para dar vazão à outra; e depois à outra teoria fantástica e às vezes sem escrúpulo<sup>91</sup>.

“Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares. Minha mãe doutrinava-me ao seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações; mas eu sentia que, mais do que as orações, me governavam os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar uma vã fórmula”. (ASSIS, 1991. p. 36-37).

O delírio, fonte das desconstruções do verossímil, tanto nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quanto em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, revela-se como uma ferramenta importante para, dentro do historicismo, no caso de Machado, e do ensaístico e teórico, no caso de Osman, fermentar a dúvida dentro desses paradigmas. Como vimos, ambos os autores procuram costurar suas narrativas com a segurança de uma objetividade discursiva eleita e aceita socialmente. Contar as *Memórias* reforçaria o apogeu do historicismo caso não fosse o despropósito das conclusões de Brás Cubas, de sua condição de defunto; por outro lado, fazer um estudo da obra

---

<sup>90</sup> para Roberto SCHWARZ “Cria-se entre autor e leitor uma relação *de facto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca em que um procura rebaixar o outro... O único dado de realidade externa ocorre ser um inverossímil – a condição de defunto – o que lhe retira a índole factual. Portanto, ao configurar-se a ilusão da objetividade, o leitor não tem por onde segurá-lo e lhe fica entregue, cuja última palavra é sempre a do narrador, embora privada de autoridade”. SCHWARZ, Roberto. Op. cit. 1990. p. 24.

<sup>91</sup> Esta conduta é conceituada por Roberto SCHWARZ como sendo a de um “narrador volúvel”, o autor verifica que “Machado não cria a técnica, mas se apropria com discernimento, pois estivera ligada na Europa às Luzes e à luta; trazida para cá ela permitiu um *close up* de uma liberdade nada esclarecedora, cuja volubilidade incidia sobre o fato de que o estatuto do indivíduo, a lei, o espírito científico, a tradição beletrista e os argumentos filosóficos gravitavam fora do eixo consagrado, mas, conforme a disciplina de uma formação social, em que a cor local é um passo da própria relativização do universalismo burguês, cujas presunções, na periferia do Capital, garantiam sua própria verdade”. Ibid., p. 216 – 217.

apanhado por recursos semiologistas, ao invés de narrar as memórias da amante para não soar por demais biográfico, firmaria a filiação necessária como endosso da política analítica que separa o sujeito da escritura de sua atuação enunciativa.

O descontrole do “racível” faz então do *non sense* o enlace com o referente problematizado pela trama narrativa, considerando o desajuste da *memória*, esta que é a mais épica de todas as faculdades<sup>92</sup>. Mesmo o despropósito tem sua proporção na medida em que se elege a figura feminina nos dois romances para descentrar o sujeito de sua fixidez contextual, que por se ter estático, destitui absolutamente os critérios de análise dos modelos antecedentes: o sujeito do *gênio* romântico, por ser impressionista demais para os naturalistas e o sujeito sócio-histórico, por ser extraliterário demais para os estruturalistas.

Então, entendemos haver um fetiche da literatura com a letra sendo, na verdade, o fundamento de sua dinâmica primária, mas sobressalta-se nesse remetente uma profusão de endereços que pairam sob a escrita, tangencialmente a essa relação especular, na enunciação, na alteridade e na dialética: ‘meta’, prefixo grego que denota mudança, além, transcendência, reflexão crítica sobre algo. Portanto, a metaficção tão explícita nos romances dados não designa uma captura narcísea entretanto, prisma-lhes outras pertinências que logicizam o gozo real dessa *plenitude* literária a que se aspira, porque “a querência se estabelece sempre na relação: é já, instância do desejo – entre o sujeito e mundo, entre o falante e seu auditor, entre o escrevente e o texto”<sup>93</sup>. Da cosmogonia à cosmologia, ou vice versa, a letra, na palavra, atrai e expõe, evoca e convoca outras tantas possibilidades de percepção do manifesto (sensível ou inteligível) que habitam o mundo narrado, entre a memória e a linguagem. Lugar onde pleonasticamente se

---

<sup>92</sup> Para Walter BENJAMIM “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém, esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo do que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”. BENJAMIM, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 201. (Obras escolhidas, v. 1).

<sup>93</sup> HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 63. (Criação e Crítica).

indicia ela mesma e, ao fazê-lo, mostra-se a alma: a falta constituinte que estimula todo o ato nominativo imprimir sua arbitrariedade. O referente é sempre parcial em literatura, nunca isento.

## 5. O ESPAÇO TEXTUAL

“Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a do legislador; mas para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar á multidão”

(Machado de Assis).

“As noções de simetria, de equilíbrio, de nexos, tudo isto favorece-nos. Resta saber se, ao olharmos de perto as manifestações, artificiais ou não, onde prevaleçam os ameaçadores contrários daquelas mesmas noções, não estamos devassando a real natureza do universo, expressa justamente no desordenado, no ilegível”.

(Osman Lins).



## 5.1. A geometria de uma tradição diferencial: a ruptura

“Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”<sup>94</sup>.

(Walter Benjamim).

A experiência do mundo desencantado de Dom Quixote coincidia com os germes da burguesia e da crença imediata, até o século XIX, num realismo que garantisse a homogeneidade dos sistemas lingüísticos de representação. Logo em seguida, surgiriam nas narrativas de viagens as conseqüentes exigências de fidedignidade. Hoje, a função do narrador desloca as coordenadas da narração para o paradoxo de descentrar o enredo por uma quase exclusão dos paradigmas romanescos, quando a forma narrativa ainda exige a narração como propriedade fundamental.

A posição do narrador no romance contemporâneo<sup>95</sup> é ambígua: desvincula-se do *realismo*, foge da objetividade descritiva e firma-se numa subjetividade argumentativa ou mesmo lacunar. Assim, “do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e a indústria cultural subtraíram muito ao romance”<sup>96</sup>. Adorno empenha que “na transcendência estética reflete-se o mundo desencantado”<sup>97</sup>, pois surge o momento *anti-realista* com uma dimensão *metafísica*, produzindo-se ele próprio como objeto real. Coisa verificável em ambos os romances aqui expostos, embora o romance machadiano experimentasse com antecedência – antes de uma indústria cultural madura – ser ele próprio, em sua evidência, o objeto da narrativa que encerra, ainda que a dimensão metafísica fosse tratada ironicamente. De qualquer forma, o novo romance trouxe a especulação de uma sociedade em que os homens se dispõem “separados uns dos outros e de si mesmo”.

---

<sup>94</sup> BENJAMIM, Walter. Op. cit., 1985. p. 205.

<sup>95</sup> Este é o título que Theodor Adorno usa para problematizar a ambigüidade do narrador na contemporaneidade. ADORNO, Theodor. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. Benjamin, Walter. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

<sup>96</sup> “O romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta”. Ibid., p. 269.

<sup>97</sup> Ibid., p. 270.

No momento em que o fantástico<sup>98</sup> camufla o realismo, rompe-se com o simulacro do *real* e a mediação do narrador transubstancia a realidade com a dramatização da linguagem. O romancista encurta o distanciamento épico entre leitor e obra, e esta não é mais captada como o reflexo da realidade, mas como uma transfiguração capaz de mediar pela ironia, pela paródia e pelo fantástico a evidência de um espaço textual entre mundo e leitor, aos desígnios da figura do narrador.

Esses aspectos garantem a suplementação de leituras possíveis, quebrando-se os horizontes rígidos de expectativas lançadas sobre a obra e as condições de produção e recepção, onde antes havia ou o monumento, com a crítica impressionista, ou o documento, com a crítica das fontes ou, ainda, o sistema lingüístico, com a crítica estruturalista, como parâmetro unívoco de percepção da materialidade literária.

O etos estético da atualidade antevê o fabrico da autoridade pela credibilidade dada à fala do lugar de onde se enuncia, através dos autores reverenciados na sociedade. Hoje, temos a noção de que o *lugar da fala*, dependendo da credibilidade dada à fala deste lugar, insufla os cânones e a conseqüente tradição. Em *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino empenha que “se leio a *Odisséia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações”<sup>99</sup>. Dessa maneira, o *principio dialógico*<sup>100</sup> fecunda, no século XX, um suporte teórico cuja prática discursiva do pensamento literário, até então, não tinha desconfiado. Por isso, não podemos esquecer nem reproduzir a tradição já que ela se atualiza no presente inacabado, em construção,

---

<sup>98</sup> “No momento em que o romance parecia ter esgotado todas as possibilidades de inovar, estoura o romance latino-americano, e alcançam notoriedade mundial Julio Cortazar, García Márquez, Vargas Llosa, Miguel Angel Astúrias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Guimarães Rosa”. SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 8.

<sup>99</sup> “Lendo Kafka, não posso deixar de comprovar ou rechaçar a legitimidade do adjetivo *kafkiano*” CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11.

<sup>100</sup> “...só se pode fazer entender a voz individual, integrando-se ao coro complexo de outras vozes já presentes. Não somente na literatura, mas em todo discurso [...] O romance é por excelência o gênero que favorece essa polifonia” (Tradução nossa). TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. p. 8.

de sua convocação e em tudo o que suscita o verbo, no acúmulo das vozes que se estratificam nessa mesma massa de tradição.

Esse fato reforça o que Baudelaire já confirmara quando chegou à conclusão de que “a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável”<sup>101</sup>. Portanto, a tradição se alimenta de tradição. A dualidade da arte, na verdade humana, fabrica na modernidade aquilo que Octavio Paz verificou como sendo uma *tradição da ruptura*. Essa noção emerge quando a “primeira dificuldade que enfrentamos é a natureza esquiva e mutável da palavra: o moderno é por natureza transitório e o contemporâneo é uma qualidade que se desvanece tão logo a enunciamos”<sup>102</sup>. Assim, haverá tantas modernidades quantas épocas e sociedades existam na história da civilização.

Partindo desse contingente, vemos a escolha dos romances em questão se subdividirem ritmicamente em dez sílabas poéticas: *Me / mó / ri / as / Pós / tu / mas / de / Brás / Cubas* e *A / Ra / i / nha / dos / Cár / ce / res / da / Grécia*, em que ambos os títulos são decassílabos. Não podemos, no entanto, afirmar se essa foi uma escolha proposital, mas já podemos inferir que é um diálogo direto com a tradição rítmica do verso. Tradição que insufla a vontade de tradição. Contudo, se a tradição moderna opera-se pela ruptura, entendemos que há uma predisposição romanesca de se alterar inclusive a fixidez do gênero que encerra. Como autocrítica, o romance desrealiza-se através da propriedade formal de se afirmar pela negação: as negativas em *Memórias Póstumas* e o delírio representando a morte do sentido rigoroso através da desconexão com o mundo, em *A Rainha dos Cárceres*, por exemplo.

Os romances ainda rompem com a linearidade dos motivos, com a fidedignidade do signo, com o enfoque nacionalista, com as personagens planas, com a espacialidade e temporalidade apenas físicas, com a sintaxe, com a semântica enfim, com a morfologia do romance quando, movimentando o próprio sentido gramatical da língua, instaura furos na norma padrão. Fazendo, assim, como diria Derrida, um arrombamento na Língua, o romance inaugura a *outridade* e dá voz às excludências do *Mesmo* na literatura: o feminino, a periferia, o marginal, etc.

---

<sup>101</sup> BAUDELAIRE, Charles. a modernidade. In: *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra; 1996. p. 25. (Coleção Leitura).

<sup>102</sup> PAZ, Octavio. Ruptura e convergência: modernidade e romantismo. In: *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 33.

Como vimos antes, *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* fundam nossa modernidade pela ruptura, ao romper com os paradigmas edificados pela sociedade de sua época. Sociedade que se pensava romper com o *Outro* europeu pela via da nacionalização ou assimilação dos costumes vindos de lá. Decerto, haver um movimento alteritário sob o uso de nossas *impropriedades* como re-elaboração da *substancia* dos Outros, mas é Machado quem nos aponta primeiramente esse nosso desprendimento do mundo deficitário que era manifesto, aqui, em sua época. O instinto nacionalista não incluía o que era próprio à nação: não tínhamos um montante histórico para essa sustentação, na medida em que não enxergávamos nem nossa própria formação. Enquanto as *Memórias* promovem uma *filosofia sem igual*, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* parte de um ensaio como uso retórico das conquistas de um verossímil científico produzir-se nas estruturas profundas do romance, como paródia. Então, a filosofia, a história e a ciência são discursos deslegitimados nas narrativas pela verdade que encerra. *A Rainha dos Cárceres* rompe com o vigor do romance-reportagem e o da análise imanente, radicalizando por duas vias, escolhendo o formato ensaístico como retórica de uma verossimilhança, suplantada pelo crédito de análise que se tinha em sua época de publicação e pelo uso do *aleatório* levado às conseqüências do delírio.

As duas obras trazem suas singularidades dentro de nossa literatura podendo, elas, até ser vistas como inaugurais, com base em suas especificidades de técnica e de composição narrativa, inclusive, imprevistas em nossa literatura. A narração da primeira chama a atenção muito mais para a digressão do que para o fato narrado; estabelece diálogos com a audiência remetendo-lhe sempre para sua composição; é desenvolvida por um defunto que ao final da obra constata melancolicamente a improdutividade de uma vida inteira numa derradeira negativa: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MPBC – p.193). A outra obra gemina diário e análise numa narrativa que presentifica a narração – traz para o presente as conseqüências do ato de narrar –, sua medida obsessiva inscreve no manejo das letras o que tenta criteriosamente vedar, os buracos da linguagem, sobre o que empreende o romance de sua finada amante. A desconexão do mundo surge do resgate tomado dessa irrecuperância fantasmática, por ser morta a amante escritora e não o romance, que simula atualizá-la, como efeito de uma presença na letra.

Esse retrospecto serve para assinalar que a geometria da arquitetura romanesca insere pela ruptura a tradição em nossa cultura literária, pelo itinerário que se firma entre as duas obras. Há

marcas de tradição inclusive na ruptura, sublinhando que a necessidade desse cotejo surge de aspectos internos dos romances que chamamos, então, de ressonâncias: são romances narrados em primeira pessoa com abundância de capítulos e, inclusive, os denominados pelos autores de *desnecessários*; crítica social e literária embasadas em uma composição narrativa “caprichosa” e suplementada em notas de rodapé por referências filosóficas, científicas, míticas, históricas, literárias entre outras, aproximando-se, assim, do discurso científico no sentido em que afirma Roberto Schwarz ao assinalar que o “tom professoral não é simpático, mas a citação documenta o trabalho do observador diante de um fenômeno novo”<sup>103</sup>; digressões persuasivas que vão sendo estabelecidas, ao mesmo tempo, como técnica narrativa e jogo de sedução com a audiência; e no campo da história, notamos aí, depois de quase um século (1881-1976), a questão da mulher mediando ainda as implicações sociais de um triângulo amoroso; mesmo o delírio, a morte e o pessimismo estão presentes nas duas narrativas.

Para Marisa Lajolo, “O descompasso resultante - a partir de uma certa altura da obra de Machado, exatamente estas Memórias Póstumas - se interioriza no texto, gerando uma obra que, na ironia com que desnuda estereótipos: desbasta clichês, satiriza expectativas e pede inteligência do leitor”<sup>104</sup>. Mas que de fato, sob um certo olhar, em Osman Lins, notamos tal evidência numa citação estilística da página 68 em que pronuncia: “... nada perderão se forem espairecer, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proponho retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam”. Numa alusão ao capítulo VII, “O delírio”, de *Memórias Póstumas*, em que escreve Machado: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração”.

Então, é no espaço textual que se desdobram as ações. Mas, nesses romances é justamente a categoria da ação que é lançada para o inenarrável. Sobre *Avalovara*, especificamente, diz Donaldo Schüller<sup>105</sup>, “Osman Lins mistura espaço mimético e espaço não-mimético. Pelo espaço mimético, a ação se desenrola na Europa, no Recife e em São Paulo. O espaço não mimético estende a espiral cortada por quadrados. Girando em espiral, a ação não conhece começo nem

---

<sup>103</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., 1990. p. 154.

<sup>104</sup> LAJOLO, Marisa. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991. p. 11.

<sup>105</sup> SCHÜLER, Donaldo. Op. cit. 1989. p. 71-72.

fim. Descendo pela espiral as personagens buscam a origem; subindo por ela, giram em círculos cada vez mais amplos... o princípio e o fim como etapas do contínuo fluir da vida”.

Muito importante o entendimento prático do espaço no romance. Porém, o que implica ainda na atualidade de sua correspondência formal é saber que não há linguagem desprovida de mimesis. Mesmo a verossimilhança guarda sua ambigüidade quando a relação interage como produção de sentido na cultura e na literatura; na literatura do mundo ou na cultura do livro. Contudo, Schüler vê que esse desdobramento espacial refrata sobre a consagração do viver, como uma ligação direta entre as origens e o apogeu, em que o “fluir da vida” corresponde ao fluir da escrita, aspecto fundamental também da obra machadiana. Há, também nela, uma geometria entre a eternidade e o transitório, pairando sobre a concepção da escrita – concepção do mundo.

Segue dizendo Schüler<sup>106</sup>, “o romance brasileiro, empenhado em definir a nossa identidade<sup>107</sup>, suportou a ameaça do localismo redutor. Disso o salvaram ficcionistas do porte de Machado, Guimarães Rosa, Osman Lins. Estes, embora atentos ao lugar em que nos inserimos no mundo, indicaram o caminho pelo qual a imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata e mantém aberto o caminho com outros homens e outras culturas, condição indispensável à renovação salutar. O que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre articulação com os horizontes espaciais e textuais que o cercam”.

Na linguagem arquitetada em texto, surge o espaço entre o manifesto e a totalidade do *Cosmos*: averiguação crítica da *Verdade*. O espaço textual carrega as conseqüências desse artifício, ao descortinar os processos de significação que a cultura modela, sobre os que se imprimem no romance, como política de homogeneização.

“Tratei-os como tratei a história e a Jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, ornamentação... Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das

---

<sup>106</sup> Ibid., p.72.

<sup>107</sup> “Silviano SANTIAGO, em *Uma literatura nos trópicos*, examina o conflito Europa-América na formação da prosa romanesca, atribuindo a Machado de Assis papel decisivo. No romance machadiano o sangue autóctone que se infiltra nas veias do europeu percorre caminho inverso ao do colonizador. A mancha racial subverte os valores culturais e raciais do alienígena. Ao contaminar a pureza e desviar do normal, a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental. Em Machado de Assis, importam mais as correntes autóctones que atravessam seus textos e borram a limpidez européia do que o sangue que lhe corria nas veias”. Apud. SCHÜLER. Ibid. p. 65-66.

cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz a consciência”. (ASSIS, 1976. p. 61).

“Sim, talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome – quando muito, um nome encantatório. Iria então, o narrador século após século, cumprir esta lei? ‘A dança reverenciava os deuses; hoje exalta o corpo adestrado e vibrátil do propósito bailarino’ – sentencia Marquerol Quarez<sup>108</sup>. Júlia Marquezim Enone, portadora da inquietude e do espírito de investigação vitais, hoje mais do que ontem, à atitude criadora, criar um espaço nada trivial e que amplia a significação de seu livro”. (LINS, 1976. p. 107).

Machado revela a retórica que existe nas *fraseologias* porque o *olhar da opinião* se impõe como o espaço de onde se fala, a que feudo pertence, que manual encabeça e que dogma faz instituir. Ele diz que *o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a se calar*. Tal enunciado remete-nos às considerações tomadas, em face da posição da palavra, pela filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, quando confirma ser ela “a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios”<sup>109</sup>.

O espaço textual, a página do livro, não é entretenimento. Podendo até o ser, todavia, traz um horizonte de ‘problemas’ socioculturais a se perceber. Para Osman Lins, é o uso com que desdobram códigos de outras áreas do conhecimento humano, tais como a quiromancia, a história, a mitologia, a ciência e a dança, numa semiologia sígnica dentro da movência espacial, no texto. Geometria e palíndromo, portanto, na ampliação de novos contatos com o espaço de outros discursos e outras performances artísticas, inscritas na dilatação do experimento com o corpo espacial do romance, empreendem nova concepção de mundo.

---

<sup>108</sup> Vide nota 31 em: LINS, 1976. p. 107. “Quarez, coreógrafo e leitor constante do *Canzonere*, faz nessa mesma obra um confronto muito claro entre os gestos ordinários e os movimentos da dança: ‘vai entre eles a distância que a muitos surpreende, entre a linguagem útil e o poema. Poema e dança operam-se num grau de elevação cuja intensidade o cotidiano repele. Mas essa altitude permanece na comunidade turva dos homens, como uma memória. Recordemos a presença estelar de Laura na vida de Petrarca”.

<sup>109</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1979. p. 4

“arma virumque cano

A

Arma virumque cano

arma virumque cano

arma virumque

arma virumque cano

virumque

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o ‘virumque’ que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever virumque, – e sai-me ‘Virgílio’, então continuei:

Vir

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio” (ASSIS, 1991. p. 65).

O capítulo 26 das *Memórias Póstumas*, “O autor hesita”, demonstra que as letras possuem uma atração que encadeia suas associações em sentidos efetivos. Novamente, esse erudito narrador convoca a tradição através da língua ‘morta’ latina, com a força épica que sustentou o poeta Virgílio em *A Eneida*. Aqui, há uma desconstrução do épico e do regular através do aleatório, componente afastado das construções feitas com base na grandiloquência. Os grafemas se convocam, fazendo deslizar os significantes para outros sentidos, já deslocados e ascendidos do espaço incógnito do pré-verbal para o nominativo: de virumque chegamos a Virgílio; e porque não pensar em Virumque, Virgílio, Virgília... Vigília feita no velar do “sono delirante” de Brás Cubas, em seu leito de morte, numa chácara da Tijuca.

A morte é signo recorrente e o *epos* expressa-a através da fixidez de seus paradigmas enrijecidos de pretérito, dando norma ao sentido histórico, numa eterna perpetuação circular, cujos mitos se repetem e a genealogia é garantida. Por sua vez, a morte de Cubas é criadora. E sob o delírio, a morte simbólica do racível, atua o inexplicável, a condensação dos séculos, num



instante, num movimento. Garantia inteligível do controle discursivo dramatizado pela retórica de suas filiações e pertencas.

Outro capítulo, o 55, “O velho diálogo de Adão e Eva”, utiliza-se de recurso dramático formal para situar a inadequação entre o que se pode falar em público e o que é pertinente ao espaço privado. Há, de fato, uma adequação temática à sua adequação espacial, onde a fala é dramatizada por pontinhos, exclamações e interrogações, carregando de sentido estético e hiper-simbolizando a imagem dessa situação pois, ao quarto ficam reservados o particular e o confidencial.

“Brás Cubas

. . . ?

Virgília

. . .

Brás Cubas

. . . . .

. . . . .

Virgília

. . . . .

. . . . . i” (ASSIS, 1991. p. 95).

Nessa situação, o silêncio executa-se sobre a página do livro. Os recursos gráficos acentuam o deslocamento do público para o privado. Em outro capítulo, o 125, Machado insere literalmente um “epitáfio” e no capítulo 139, “De como não fui ministro d’Estado”, o espaço textual enfileira cinco linhas de pontinhos dramatizando o espaço da página até as conseqüências do descrédito desta narração, fazendo o leitor desconfiar o tempo todo do narrador; fazendo com que a audiência fique num vaivém, percorrendo o livro em idas e vindas com a leitura. No capítulo 138, “A um crítico”, Brás Cubas enuncia.

“Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: ‘já se vai sentindo que meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias’. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo”. (ASSIS, 1991. p. 176).

O narrador das *Memórias* postula um espaço ordenado em capítulos que, ao romper com a linearidade do enredo, faz tensão entre a eternidade do presente e a fugacidade do pretérito; dinamiza o ato da leitura num processo em que se remete a páginas anteriores; invalida outras tantas e vem logo em seguida acentuar a marcação de um outro despropósito; ficcionaliza a audiência, dando-lhe a alcunha de crítico para poder, assim, embaralhar a própria dimensão espacial que aprendêramos a perceber no romance de forma regular. Poderíamos, quem sabe, indagar-nos sobre seu caráter utilitário mas, antes disso, pontua-o – “utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo?” (Ibid. p. 181).

O romance de Osman Lins, então, segue a cadência de duas leituras justapostas que podemos ler em sentido direito e em avesso, também como um palíndromo; de um lado, segue-se a leitura de um ensaio verdadeiro sobre um livro que não foi publicado mas, para tanto, temos de dar crédito a um ensaísta que delira ao cabo de seu estudo; do outro, surge o romance que autentica os desdobramentos do espaço no ato de sua cognição, sob o signo da dúvida.

“Não estará meu depoimento desde já condenado à parcialidade, ao malogro, tendo eu de incidir, devido à minha antiga condição, em ‘reações estereotipadas’ de admiração ou de confiança”. (Ibid. p. 5).

“Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: Como se não houvesse *Julia Marquezim Enone* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia”.

“Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? Mas fujo do meu traçado. O que pretendia era

só acautelar-me, sufocar um pouco em mim o demônio das separações”. (LINS, 1976. p. 48).

Lança-se, com carga disseminadora, a *dívida*<sup>110</sup> como ponto crucial entre o real e o imaginário. Coloca-se a incidência da via de acesso ao sentido como o contraponto que amplia a dinâmica discursiva do espaço textual para o da cognição de sua leitura, mediando-se o arcabouço de realismo através da audiência, que já produz também o sentido. O espaço do texto apropria-se de outros discursos, outros formatos textuais, dialogando com os escritos de outros tempos e outras culturas. ‘Confundindo’, inclusive, a tipologia textual que encerra. Mas, sob a análise do narrador temos os índices para a nossa.

“A Rainha dos Cárceres, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa da análise da psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade”. (Ibid. p. 55).

“Não contestaria ser a obra literária uma articulação verbal, efetuada em torno de um pretexto: o tema ou os temas. O léxico e a ordenação desse arsenal, os desvios de sentido, os ritmos, aí está a sua essência, admitindo-se ainda – mas com prestígio menor e creio, declinante –, em campo tão seletivo, a arte de dispor os eventos, de sugerir o tempo ou de jogar com planos cronológicos, de regular o crescendo etc. daí toda uma família do romance ciosa da pesquisa formal, desdenhosa em relação às idéias e às fábulas. Outra, estamos vendo, a concepção de Julia Marquês Enone. (Toda obra de Arte configura a sua própria teoria). Apesar de tudo, subsiste a indagação que hoje afronto. O mundo, mais do que

---

<sup>110</sup> De acordo com a leitura desse romance feita por José Paulo PAES “essas duplicidades paradoxais vão-se resolver todas no final de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, quando, com a eliminação das datas que vinham encabeçando as entradas do diário-ensaio, o tempo real é abolido, subvertendo-se do mesmo passo as delimitações de espaço. Já não vige mais tampouco a diferença entre a escrita analítica do ensaio e a escrita figurativa do romance: esta invade aquela. Desaparecem as aspas gráficas das citações do texto de Júlia Marquês Enone. E mais que isso: anulam-se as aspas mentais a separar o mundo da realidade – o aqui e agora da vida do elocutor – do mundo imaginário do romance sobre o qual ele obsessivamente se debruça”. PAES, José Paulo. O Mundo sem aspas. In: *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995. p. 39.

nunca, estende-nos laços e redes. Sei disso, sei disso e vivo em guarda. Eis porque, suspicaz, não muito refinado, pergunto se o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou se acaso penetra-o, insinuante, algum sopro emanado do poder. Tocamos aí talvez numa zona cambiante, onde os matizes e as reverberações também pensam”. (LINS, 1976. p. 57).

“Quanto ao meu livro, qual será o seu assunto?” (Ibid. p. 59).

O romance é inacabado por *ser-em-construção* e relacionar-se com a tradição que a modernidade operou através da ruptura. Geriu, ele, a autocrítica necessária para que se revolucione em suas categorias formais. Assim, toda a obra de arte configura sua própria teoria. De fato, nos dois autores, o tema é um grande pretexto narrativo para que se efetue o distanciamento crítico da realidade e o encurtamento épico entre o leitor e a obra.

Enquanto para Machado de Assis a *dúvida* é condição fundamental de realismo, naquele *estilo ébrio* de Brás Cubas que, ironicamente, exhibe as inadequações de um nacionalismo, pretendido em fronteiras erguidas pelas semelhanças, revolvendo-nos, pois, aos conseqüentes silenciamentos das diferenças (incluindo-os, muitas vezes, em sua própria ambigüidade); para Osman Lins, o próprio realismo é condição de contradição e de diferença, cujas fronteiras não são simplesmente questão de espaço nacional ou internacional, mas uma questão disjuntiva fundada na linguagem, na alteridade e na representação. Dessa maneira, o espaço textual move-se no tempo da intromissão feita com a palavra, pois é ela que cava o ângulo de sua leitura.

## 6. O ESPAÇO CANÔNICO

“Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. A palavra, porém não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila”

(Osman Lins).

“Quinta-feira à tarde, pouco mais de três horas, vi uma coisa tão interessante, que determinei logo de começar por ela esta crônica. Agora, porém, no momento de pegar na pena, receio achar no leitor, menor gosto que eu para um espetáculo, que lhe parecerá vulgar, e porventura torpe. Releve-me a impertinência; os gostos não são iguais”.

(Machado de Assis).

## 6.1. A crítica e o cânone

“Todo romancista, todo poeta, quaisquer que sejam os rodeios que possa fazer a teoria literária, deve falar de objetos, e fenômenos mesmo que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura”<sup>111</sup>.

(Roland Barthes).

Tudo o que se afirma e o que se confirma também; tudo o que soma à apreciação do texto artístico, rubricando opiniões, refutando idéias, celebrando a novidade enfim, o comentário da crítica faz a manutenção da obra e do autor. O autor, quando se ergue em sua figura a preponderância do corpo escrito da obra; a obra, por sua vez, quando a tensão dramática do texto tira-nos do lugar comum das leituras regulares e coloca-nos ante a materialidade da palavra, como uma irrupção mediante a estranheza que se eleva sobre o evento literário, remetendo-nos à relação que se constitui entre o avesso e a certeza. Política de uma escrita que dissemina seu aspecto essencial: “escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a lama que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma”<sup>112</sup>.

A experiência da escrita é política porque reúne nela uma incursão através do *Outro* que nos apresenta o grafema. O que demonstra ser a escrita um processo de construção da alteridade; o romance é o gênero que melhor revela esse gerúndio. Para Butor, “seria preciso, aliás, nunca ter escrito para acreditar que possa existir um acabamento absoluto”<sup>113</sup>. Quando Barthes declara que “a escrita é uma realidade ambígua: por um lado, nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e a sociedade; por outro lado, por uma espécie de transferência mágica, remete o

---

<sup>111</sup> BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 160.

<sup>112</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., 1995. p. 7.

<sup>113</sup> BUTOR, Michel. Op. cit., 1974. p. 199.

escritor dessa finalidade social para as fontes instrumentais de sua criação”<sup>114</sup>. A criação romanesca não se define nem se classifica de forma acabada porque os seus aspectos formais estão sempre num presente contínuo, armando-se de novas leituras, as quais vão se somando, através do tempo, sobre sua própria potência de significação. Já a crítica é datada; confiscada pelo tempo, resume-se a seus inquéritos. Mas, de maneira geral, a escrita artística sobrevive às indagações que lhe lançam os críticos de sua época e os vindouros, com a força de se avolumar à tradição sobre o mito da *obra-prima*; manutenção exercida pela crítica sobre o corpo escrito do texto e sobre o ofício de escrever.

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* lança, na verdade, uma primeira edição em 1880, através da *Revista Brasileira*. A investigação das edições deste livro é assunto que trata Regina Zilberman em título sugestivo “Abrindo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”<sup>115</sup>. Investiga, compara e certifica-se de que “reformulada, a obra aparece em livro pela Tipografia Nacional, em 1881”. Em comparação, segue averiguando: “entre uma e outra versão, o autor introduz alterações, que apontam para o seu trabalho de escrita, facultando o conhecimento de sua poética. O exame do primeiro capítulo, em suas duas variantes, fornece sugestões dignas de interesse”<sup>116</sup>.

Este interesse pela obra e por seu autor é conseqüência de uma demanda de leituras que se inflacionaram no decorrer do tempo. Toda a arqueologia pressupõe o presente, mas o presente do livro reserva, na cultura literária, o assombro da tradição. Osman Lins, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, costurando por via diferente, escolhe um narrador que pretende exercer o estudo de uma obra – ‘ao invés de um estudo da autora, que renderia relações estereotipadas’ –, do livro escrito por sua finada amante, ou seja, por uma pessoa próxima – não mais – e querida. Não escolheu, portanto, um cânone literário, mas uma obra cuja proximidade entre os amantes, o

---

<sup>114</sup> BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 21.

<sup>115</sup> ZILBERMAN, Regina et. al.. *Abrindo Memórias Póstuma de Brás Cubas*. In: *Subjetividade e Escrita*. Bauru / Santa Maria: EDUSC / UFSM, 2000. p. 13-31.

<sup>116</sup> A autora comenta uma alteração de ordem estilística, no campo da pontuação, que “sublinha, por meio do recurso estilístico, o teor de inclinação sádica com que ele mesmo vê as reações motivadas por seu falecimento”. Uma segunda alteração no mesmo capítulo tem ‘dimensão superior’ pelo acréscimo de quatro períodos, redesenhando a cena que “destaca a reação de Virgília, atribuindo-lhe profundo sofrimento pela perda do, saberemos depois, ex-amante, sofrimento que ela não deveria aparentar, dada a circunstância de terem tais amores sido adúlteros e clandestinos”. Alterações feitas na terceira e última edição de *Memórias Póstuma de Brás Cubas*. Ibid.

ensaísta e a romancista, fecunda um descrédito corrosivo para essa empreitada. Quando, ainda mais, tal obra, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, teve sessenta e cinco cópias mimeografadas e ofertadas a pessoas próximas pela amizade e por partilharem de uma mesma inclinação literária.

Podemos afirmar que Osman Lins trabalha analogamente o cânone literário<sup>117</sup>, ao eleger um livro de perfil inadequado àqueles que se notabilizaram como tal. A discussão do cânone serve para reavaliação e percepção notória dos títulos que são indicadores dessa postura seletiva, que se repele tantos outros títulos façam o contingente dos inadequados, dos insuficientes, dos malditos e ruptores da lógica canônica.

Machado teve um opositor intelectual, fervoroso de seus princípios, no momento de suas publicações, transcorrendo toda a sua carreira como adversário que relevava o componente nacional enquanto categoria gerada e gerida pela nação. Sílvio Romero, em título *Machado de Assis*<sup>118</sup>, redige um trabalho sobre a estética e o compromisso ético com a nação, os quais se evidenciam na performance das obras do mesmo autor e sob título investigativo. Sua postura de estudo comparativo assegura uma dependência direta das publicações européias, uma exigência de realismo e de humor que Machado, como máscara, postulava com a distribuição dos capítulos, a “imitar”, por exemplo, um Sterne. Por tais motivos Romero pede<sup>119</sup>: “Oh! Sr. de Assis volte a uma arte mais de acordo com a verdade e a sua própria índole”. Ora, o crédito dado à essência de

---

<sup>117</sup> Flávio KOTHE aponta que “só desconstruindo o gesto semântico da estrutura profunda do cânone dominante é que se percebe o sentido da manipulação ideológica articulada pelas obras, e por trechos antológicos de obras, que funcionam como signos de uma sentença jamais claramente formulada pela historiografia que é canonizada porque canoniza o cânone”. KOTHE, Flávio. O gesto semântico da estrutura profunda. In: *O Cânone Colonial: ensaios*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. p. 12.

<sup>118</sup> “...seu tipo mais complicado, e que poderia iludir é o lúcido Brás Cubas, que não passa de uma espécie de *Primo Basílio*, cuja Luísa é uma Virgília muito reles, cujo paraíso é uma casinha na Gamboa, cujas entrevistas com a amante adúltera não têm graça, nem poesia, nem aquela frágua de realismo que se nos deparam nas páginas do romance português, evidentemente imitado pelo sem necessidade autor brasileiro”. ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 167.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 164.



uma verdade própria, de uma índole literária, não era acunhado pela literatura machadiana porque se contrapunha efetivamente a essa corrente positiva das representações<sup>120</sup>.

É por isso que para Flávio Kothe<sup>121</sup> é preciso “decifrar o esquema subjacente à canonização”: desdobrar a ética da canonização que faz de certos estilos, certos autores, certas obras e certos trechos de obras o dogma de uma mesma repetição canônica. De fato, é preciso “ver por que motivos determinados textos e interpretações são consagrados, já que em geral, não fazem mais que incensar as obras, sem colocar as questões mais fundamentais relativas a elas.” Neste ponto, podemos entender que se somam ao cânone as interpretações, as leituras e as respostas dos agentes de recepção. A própria crítica coloca uma carapaça sobre o título a ser considerado, fazendo com que as mesmas coisas sejam re-arranjadas de forma a repetir as assertivas da mesma ordem canônica. Não que devemos jogar os clássicos na fogueira, mas que deles, sobretudo, neles, procuremos examiná-los, levando em consideração “o questionamento dos pressupostos da tradição metafísica, considerando, ao elaborar a relação entre fator formal e fator social, suas conseqüências para a formação e a estrutura do cânone”<sup>122</sup>.

Muitos autores, na tradição crítica brasileira, escreveram capítulos e até livros inteiros sobre as obras de Machado de Assis e Osman Lins. Embora, muitas vezes, fazendo da pessoa do autor o trampolim de suas análises literárias. O signo metafísico acompanha o traçado de certas construções ideológicas, cuja direção edifica muito mais o dogma disciplinar do que propriamente o incentivo crítico ante a obra e estendido à cultura.

---

<sup>120</sup> Alfredo BOSI apresenta que “o texto machadiano postulou-se como ‘desajustado’ e realizou-se como ‘excêntrico’ porque, na relação com o que eram os modelos e as convenções, engendrou-se como paródia, sátira, humor e ironia; submeteu o aparato político e ideológico das formas de dominação ao crivo de uma análise e produção subversivas que as puseram a nu e revelaram seu caráter arbitrário e fraudulento”. BOSI, Alfredo [et. al.]. In: *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 31-32. (Coleção escritores brasileiros: Antologias e estudos).

<sup>121</sup> KOTHE, F. Op. cit., 1997, p. 112-113.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 125.

Tomemos primeiramente Machado de Assis. Como entender o título desse capítulo que enuncia “Machado de Assis, Historiador”<sup>123</sup>, ao processarmos os seguintes enunciados.

“Ao escrever as Memórias Póstumas, Machado poderia ter de fato construído uma alegoria que não simplesmente apresentava uma História do Brasil (Brás), ou de uma representação do Brasil a partir de um olhar particular das classes proprietárias, mas ainda dialogava com toda uma produção historiográfica já estabelecida, e com a qual Machado deve está familiarizado. E, nesse sentido, encetava um debate com os historiadores contemporâneos a respeito do caráter que deveria assumir uma história nacional”. (CANO, 1998. p. 38).

“Machado, um exemplo vivo de um indivíduo que fazia de sua própria identidade uma alegoria da identidade da nação, ambas nascidas sob o signo de um império tropical”. (Ibid., p. 40).

Jefferson Cano propõe um estudo que alega o caráter historiográfico da produção literária machadiana, ao mesmo tempo em que se confunde a identidade do autor com a da nação. Essa conjunção sublinha a postura historiadora do próprio Machado como também nulifica, ou afasta, a condição literária que se consome enquanto propriedade do projeto autoral. Flora Süssekind<sup>124</sup> nega essa reflexão de contigüidade em *Tal Brasil, Qual Romance?* Pois enxerga que “o corte machadiano é mais profundo”, quando o próprio “joga por terra a seriedade científica do positivismo, do spencerismo e do biologismo convertidos ironicamente em humanismo”. A autora percebe que o *humour* incomodava a “seriedade” dos “estudos” naturalistas brasileiros.

Assim, Cano investe num estudo sobre Machado, o autor, através de dadas narrativas, para incidir sobre o perfil de historiador que Machado desempenha, dialogando com os historiadores contemporâneos do Segundo Reinado, cujo traço de união seria um debate sobre o *caráter que deveria assumir uma ‘história nacional’*. No primeiro momento, podemos perceber, em tal afirmação, um certo ultrapasse do historiográfico sobre o literário porque os pressupostos de uma pertença literária foram transubstanciados para a reivindicação de uma história nacional. Se a literatura machadiana pode iluminar as averiguações historiográficas, todavia, não é

---

<sup>123</sup> CANO, Jefferson. “Machado de Assis, Historiador” In. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 35-65.

<sup>124</sup> SUSSEKIND, Flora. Op. cit., 1984. p. 136.

absolutamente documentação factual. As premissas literárias não têm na verdade dos fatos o pilar de sua pertinência. Dessa maneira, notamos que Cano, ao afirmar que *Machado é um exemplo vivo de um indivíduo que fazia de sua própria identidade a alegoria da identidade da nação*, confundiu os sujeitos dos enunciados, pois sua conclusão regimenta a constituição de ambas as identidades *sob o signo de um império tropical*.

Então, o crítico toma Machado como historiador para, logo em seguida, desnudar a congruência de uma historiografia machadiana que, decerto, nunca existiu. Não houve sequer debate, nesse sentido de diálogo, com os contemporâneos, pois não havia a leitura instrumental necessária para deslindar as inflamações de caráter social que assume a obra machadiana. As implicações foram sempre ideológicas, por serem cegas ante ao fato de uma nacionalidade, podendo se dizer, dialógica e não monológica ou purista como queriam os opositores da visão do autor das *Memórias Póstumas*. Esta oposição deu-se em conta de uma defesa crédula de suas próprias teorias do que propriamente sobre a *falsidade* das categorias entendidas na ‘história nacional’, levantadas por Machado. Cano toma o *signo do império tropical* para apontar a identidade de Machado de Assis, quando este desmistifica o tempo todo a identidade da própria nação sob o signo da volubilidade.

Tendo em vista o que muito se afirmou sobre Machado de Assis, relevemos o que consideramos próprio à manutenção do cânone. Um caso basilar é *Dom Casmurro*, quando podemos perceber a crítica machadiana com Silviano Santiago<sup>125</sup>, ao demonstrar que “os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter uma verdade sobre Capitu quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro” pois, ao não definir se Capitu trai ou não trai seu marido, este que conduz a narrativa com a sua versão e dúvidas próprias de Bacharel e ex-seminarista, não deixa simplesmente o julgamento para a audiência. Os leitores mais atentos sentirão falta de outras versões. Fica, antes disso, a noção de que a própria realidade é relativa ao lugar de onde são produzidos os seus sentidos.

Pela pista falsa vão se arquitetando várias considerações sobre o autor, a obra e o ofício de escrever que se articulam com as mesmas exigências teóricas que se impõem no contexto das avaliações, muito mais do que nos textos. Vai se desenhando um conjunto de traços que montam

---

<sup>125</sup> SANTIAGO, Silviano. Op. cit., 1978. p. 32.

as bases da canonização, como fermento e sustentação do próprio empenho crítico, seja pela via de se dar crédito através de critério infundado; ou de tirá-lo, por falta de critério; ou, ainda, quando o critério é a própria destituição. Agripino Grieco, podemos assim perceber, assume este último perfil; enquanto Miguel Reale, o primeiro. Grieco<sup>126</sup> fundamenta seus argumentos na conquista de uma arte pura, brasileira.

“Brás Cubas é livro de fama usurpada, falsa obra-prima. Os simples contos de Machado de Assis valem mais que este irritante manual de sarcasmo, onde há artifício, artimanha e raramente arte pura... Quanta coisa charadística! É um amontoado livresco, nos inúmeros nomes famosos e situações literárias evocados implícita ou explicitamente, a dar antes idéia de crítica ou ensaio que de trabalho de ficção... Embora em freqüentes lances ele iguale os europeus que imita, vê-se estar em jogo um mosaico de muitos autores e no qual o menor é o autor brasileiro” (GRIECO, 1960. p. 47).

O purismo é o crédito em que uma cultura literária se empenha como fonte da análise crítica dos traços que se pensam intocados e imutáveis. Nesse sentido, seríamos sempre devedores da cultura ‘superior’ da Europa. *Forma usurpada* de uma cultura sem tradição ou de uma cultura que se constrói na tradição e na história do outro europeu. O artifício de Brás Cubas é visto, por Grieco, como algo pejorativo porque não representa verdadeiramente a nação de forma direta e esterilizada de contaminações exteriores. A ficção e a crítica são observadas como modelos estáticos e incorruptíveis, cujas fronteiras delimitam o trabalho que se queira empregar. Então, sob a égide ideológica da identidade pura é observado que Machado às vezes *igualava os europeus que imita*, mas é sempre menor perante aqueles que serviram de intertexto.

Quando não nos damos conta daquilo que podemos fazer com as categorias dos outros; ou daquilo mesmo o que fazemos, seremos sempre a sombra daqueles que dizem o que somos. O conceito de dependência assume em “Nacional por subtração”<sup>127</sup> de Roberto Schwarz a ambivalência de que, no Brasil, por um lado, “o apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior e a conseqüente descontinuidade da reflexão”; por outro, “conforme sugere o lugar-comum, a cópia é

---

<sup>126</sup> GRIECO, Agripino. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1960. p. 47.

<sup>127</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 30.

secundária em relação ao original, depende dele, vale menos, etc. Esta perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente e está na base do (nosso) mal-estar intelectual”<sup>128</sup>. Dessa forma, devíamos fugir da cópia para ressaltar uma identidade nossa, extraviando-se toda a forma de estrangeiridade quando, na verdade, enredávamos uma nacionalidade alienada da consciência de nossa própria dependência, através de um orgulho nacional, muitas vezes, xenófobo. Para Cândido<sup>129</sup> “é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências”, pois esta noção pode levar a uma idéia equivocada de originalidade, que só é admitida em momento de formação nacional, em que se alimenta uma visão provinciana de si e do outro<sup>130</sup>.

O etnocentrismo europeu marcou severamente a forma da expressão de nossa cultura, pois, quando saía do eixo dessa expressão explicitamente adquirida, tornava obscura, inclusive, as formas de nossa *inauguralidade*, visto que o arcabouço de realismo empregado por Machado nas *Memórias Póstumas* é desarticulação do verossímil e, portanto, da crítica que se fez e que se vem também a fazer por muitas décadas. Os recursos machadianos são, na verdade, a evidência de que, “no contexto, as dúvidas literárias, as considerações lógicas e opções de métodos são poses que não se destinam a ocultar nada, não se trata de crer nelas, antes, o descaramento, o virtuosismo e as habilidades retóricas sublinham uma ambigüidade entre prestígio e desprestígio, cuja eloqüência está arranjada para significar prerrogativa social, dando dimensão de classe à própria escrita”<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Ibid., p. 35.

<sup>129</sup> CÂNDIDO, Antonio. Op. cit., 1979. p. 355.

<sup>130</sup> É no debate que se estabelece entre o Mesmo e o Outro que conclui Silvano SANTIAGO, quando evidencia que “A universalidade ou bem é um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história européia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados”. SANTIAGO, Silvano. Apesar de dependente universal. In: *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982. p. 24.

<sup>131</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., 2000. p. 19-20.

Por outra linha de observação, encontra-se Miguel Reale<sup>132</sup>, ao levantar critérios bastante discutíveis, como vemos no recorte abaixo.

“Os aspectos filosóficos da obra de Machado de Assis assinalam uma alternativa: filosofia de Machado de Assis, ou na obra de Machado de Assis?”. (REALE, 1982. p. 3).

Reale aponta uma alternativa que não se pode perceber nem no autor, nem na obra – *filosofia de Machado de Assis, ou na obra de Machado de Assis?* –, a não ser por uma abordagem, do texto machadiano, dissociada de sua relação enunciativa com o contexto. Aliás, só isolando e descontextualizando os trechos que se privilegiam é que se pode endossar uma filosofia machadiana. O manejo com as categorias filosóficas fazem das *Memórias Póstumas* um compêndio muito mais de sarcasmo, de ironia e de impropérios do que propriamente dos temas que Brás Cubas levanta para dar credibilidade a um discurso completamente minado pelos absurdos com que é conduzido. Por isso, uma “Antologia Filosófica” na obra machadiana não faz sentido, principalmente nestas *Memórias*. Não há seriedade no tratamento dado às premissas filosóficas: “a teoria”, “a influência de Pascal”, “o ceticismo”, “a presença de Renan”, “a ironia”, “afinidades essenciais em Schopenhauer”, “a vida como valor central”, “a remediação de o ‘Humanitismo’ à luz de Darwin”, “as vias da libertação”, “a sublimação da arte e a posição de Machado de Assis na história das idéias” não são percebidos por Reale em sua questão formal que, antes, toma estes entendimentos pelo sentido do enunciado e não através das implicações movimentadas na enunciação.

“Ao modelo de uma ‘filosofia existencial’ antecipada, Machado de Assis toma o sentido trágico da vida, dando-nos, entre outros, o modelo de Dona Plácida, uma pobre criatura que chega ao mundo “como uma lancha de naufrágios, que vai dar á costa”, filha de um sacristão da Sé e de uma beata que fazia doces para fora. Nasceu sem ser consultada e, comenta Machado, se lhe fosse dado falar teria perguntado, ao nascer: Aqui estou, para que me chamaste?”<sup>133</sup>. (Ibid. p. 16).

---

<sup>132</sup> REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis: com uma Antologia Filosófica de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982. p. 3

<sup>133</sup> Ibid., p. 16.

Não há absolutamente filosofia existencial, muito menos antecipada, nas observações feitas por Brás Cubas e não por Machado como pensa Reale. Há, todavia, uma severa crítica desdobrada sobre a subserviência das classes inferiores, a dos pobres, respondendo aos designios da outra, superior e detentora do capital.

“Machado de Assis, possivelmente mais moderno que os modernistas, viu a outra face da moeda: em plena era burguesa, o trabalho sem mérito e sem valor é uma frustração histórica, vide o caso de D. Plácida que é dos momentos mais altos e duros da literatura brasileira... A vida de dona Plácida é uma sucessão de trabalhos insanos, de desgraças, doenças e frustrações. A pobre mulher costura, faz doces para fora, ensina crianças do bairro, tudo indiferentemente e sem descanso, para ‘comer e não cair’... Forçada pela miséria, Dona Plácida acaba prestando serviço de alcoviteira, embora seja devota do casamento e da honestidade familiar”<sup>134</sup>. (SCHWARZ, 1983. p. 48).

Reale não vê o que assegura Schwarz ao mostrar que Dona Plácida sintetiza o trabalho abstrato, mas sem reconhecimento social, cuja generalidade de classe é correspondente com a estrutura social do país. Não havendo valorização burguesa destes modos de trabalho, é mal remunerada e segue um ofício que ela própria despreza, o de alcoviteira. Época em que o favor é mais prestigiado que o esforço. A obscuridade de Dona Plácida tem pertinência histórica, não marca uma antecipação da filosofia existencial como pensou Reale, por isso, sua explicação do propósito da vida de Dona Plácida demonstra nestas *Memórias Póstumas* que “O espelhamento das posições sociais umas nas outras e na diversidade dos estilos históricos não desmancha a realidade das classes sociais, ao contrário, consubstancia a absoluta medição recíproca das classes, cuja complicação mais profunda deixa-se escapar por uma noção mais cotidiana e purista da verossimilhança”<sup>135</sup>.

Com relação a Osman Lins, vemos juntamente com Ermelinda Ferreira<sup>136</sup> que, “contrariando a concepção clássica que vê a arte exclusivamente temporal, o escritor Osman Lins dedicou

---

<sup>134</sup> SCHWARZ, Roberto. A velha pobre e o retratista: Machado de Assis. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1983. p. 48.

<sup>135</sup> Ibid., p. 50.

<sup>136</sup> FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O Autor, 2000. p. 40.

grande parte de seu trabalho ao estudo do espaço na literatura”, tendo em vista a letra fazendo-se a materialidade de sua própria incidência, construindo através do corpo escrito de sua atividade literária um espaço alegórico de si mesma. Percorrendo, pois, as veredas notificadas por José Paulo Paes<sup>137</sup> quando, sobre *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, acrescenta que “tal obra introduzia no meta-romance uma dimensão de crítica social que lhe enriquecia sobremaneira a fabulação”. É, portanto, o trabalho exercido por Osman sobre a espacialidade textual que vem conferir a dimensão de uma tensão entre literatura e cultura, a partir da reelaboração das formas clássicas que situam a regularidade das contingências romanescas. Como esclarece o próprio Osman Lins no livro *Guerra sem testemunhas*<sup>138</sup>: “como pensar, por enquanto, numa reconciliação com o mundo, e, portanto, numa arte ornamental, se dele somos banidos e a Terra nos parece, com as suas injustiças, suas crueldades, mais provisória e alheia [...] O ornamento – continua ele – e a desfragmentação seriam a passagem do caos ao cosmos”. Tal passagem, todavia, sublinha que inexistem tanto a ‘desagregação absoluta como a absoluta agregação’. Mas, toda utopia, segundo o autor, “caminha para sua necessária, subvertida e dura encarnação no cosmos, onde inflama”. Esta utopia será necessária ante a totalidade do cosmos, onde inflama através do ornamento feito pela escrita, em um descortinar capaz de nos revelar o que subjaz na cultura fragmentária, formada pela fratura da normalização estética, histórica e evolutiva.

A palavra como ornamento cava no real as possibilidades de significação, suscitando no simbólico a dilatação dos discursos regulares, pela inflação de seus pressupostos de verdade positiva. As letras se convocam e se atraem e fecundam novos horizontes de expectativa, em meio ao caos que a cultura opera arbitrariamente. O gozo da escrita é, por assim dizer, a transição da determinação do mundo para a indeterminação do *Cosmos* e a conseqüente possibilidade de remanejar a ordem do mundo. Este sentido expulsa qualquer possibilidade de síntese ou unidade por causa do uso que se firma com a metáfora do cosmos. Entre o fragmento e o ornamento

---

<sup>137</sup> PAES, José Paulo. Um olhar de azul muito intenso. In: *Suplemento cultural do Diário Oficial: o mundo das palavras, as palavras do mundo: ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois de sua morte*. a. 12. Maio-Jun., 1998. p. 13.

<sup>138</sup> OSMAN, Lins. *Guerra sem testemunha: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974. p. 213. (Coleção Ensaios).



posiciona-se uma hermenêutica designada para problematizar a alegoria do despedaçamento e arbitrariedade operados na cultura do capitalismo tardio, pelos valores de troca, evidentemente.

O cosmos, embora, apresente-se como a síntese de uma totalidade, numa leitura de superfície; em Osman Lins é, sobretudo, o viés de bordejar o real pela lógica dos deslocamentos das convenções edificadas, clássicas e regulares da cultura para uma renovação estética, no seio de seus valores contíguos. Operando por dentro o desarranjo de suas conquistas. O romance se faz ensaio para fraturar a posição de um estudo conseguir a verdade interna de uma narrativa artística e, também, para fraturar a própria posição dele ser montado através das categorias contratuais de seus aspectos formais a privilegiar o enredo nutrido de regularidade, quando, na verdade, é *máscara, equívoco, ilusão*.

Para Eugênia Menezes<sup>139</sup>, a tese estética de Osman Lins aponta para o fato de “não haver marco divisório entre real e imaginário” porque, segundo a autora, há uma “síntese entre amarração temática e instâncias mediadoras”, ocasionando um “vértice da confluência dos temas relativos à liberdade, a de criação e a democrática, e a dos planos referencial e imaginário”. Esta conclusão incide sobre o fato de que não se pode classificar *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como *ensaio-romance* ou *romance-ensaio*, pois os marcos distintivos entre o real e o imaginário são sequer delineados.

O arcabouço de realismo, nesta obra, insere na tipologia romanesca um estranhamento capaz de confundir o crítico. Mas não podemos misturar os pressupostos que preponderam. Há, de fato, artifício crítico e teórico. Todavia, mesmo a leitura e a circulação do livro demonstram haver a emergência do artístico sobre o investigativo sem, sobretudo, excluir-se este daquele. O aleatório sobressalta o rigor racional como prova de não se configurar síntese ou unidade entre o que é o romance e o uso efetivo de uma possível situação ensaística. O plano referencial transfigura-se, apesar de se mostrar afirmativo, por uma força imaginativa que desenreda a linearidade lógica da razão analítica. O aleatório mais o delírio fazem juntos a trama da desarticulação do verossímil. Portanto, não pode existir síntese nesta obra ao se evidenciar uma crítica à forma como é conduzida a ação de uma contingência sobre a outra. A paródia é o filtro da impostura investida

---

<sup>139</sup> MENEZES, Eugênia. A unidade em Osman Lins. In: *Investigações: lingüística e teoria literária*. V. 5, dez., 1995. p. 189-190.

no romance. Por isso, não faz unidade, não deve ser vista sobre outro aspecto, senão pela subversão dos valores referenciados.

O romance não deixa de ser romance quando arrematado por diversas tipologias textuais; ao lhe inaugurarem uma discursividade atormentada pela outridade, por exemplo. O artifício é ainda o centro de toda a interdiscursividade. A síntese resulta da ideologia de se afastar as tensões que se operam entre as posturas dialéticas, movimentadas por uma aparência consonante – referente e criação artística, memória e imaginação, arte e ciência enfim, entre o espaço crítico e a ambientação discursiva. O efeito de unidade apaga a diferenciação das categorias dadas, sobrepujando a base evidente de seu uso, tornando-o obscuro pela superfície de uma categorização apenas intertextual. Deixa, portanto, de fazer o contraste necessário dos valores correntes, dos interesses e das práticas.

Conforme a medida erguida em *A Rainha dos Cárceres*, vai se alimentando a idéia de que a obra trata de um verdadeiro equilíbrio entre o caráter ficcional e o científico. Celebra-se a busca de uma síntese inexistente, quando a própria articulação de uma unidade é configurada pelo investimento desse despropósito, como fundamento de uma crítica social entre os próprios discursos que se apreendem harmônicos no romance. Para Maria Eustáquia Oliveira<sup>140</sup>, Osman Lins teria, neste romance, optado por “algo entre a ciência e a arte”. Este engano conduz, mais adiante, a leitura da autora para a seguinte aferição.

“os autores que ele (Osman Lins) faz participar de sua obra ali coexistem por serem tomados na perspectiva de narrador clássico de Benjamin, a daquele contador de histórias que pouco se diferencia das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”<sup>141</sup>. (OLIVEIRA, 2001. p. 25).

A autora confunde o anonimato dos escritores, tema bastante desdobrado em *A Rainha dos Cárceres*, com o anonimato dos inúmeros narradores das histórias orais. A perspectiva de Benjamin aponta para um narrador popular e de base oral, enquanto em Oliveira, notamos a

---

<sup>140</sup> OLIVEIRA, Maria Eustáquia. O narrador em *A Gloriosa Família* e *A Rainha dos Cárceres* da Grécia: um estudo. In: *Literatura Brasileira: o Brasil colonial na literatura contemporânea. Cadernos CESPUC de Pesquisa*. n. 8, jun. 2001. p. 25.

<sup>141</sup> Ibid.

forma pela qual o discurso de homogeneidade declara a integração pacífica das substâncias diversas, condensando sem impasses narrações distintas – o erudito e o popular, o oral e o escrito, o pretérito e o presente – sem dar conta da polifonia dos narradores, fazendo todos coexistirem como síntese alegórica. Estas categorias formam uma tensão cujas pertenças devem ser delimitadas no discurso e na história, no contexto e na obra, sobretudo, quando mesmo misturadas, ambíguas ou estratificadas. Devem, pois, ser compreendidas numa dimensão heterogênea, pela alteridade. O popular e o oral são aspectos designados pela personagem Maria de França, por sua força locutória, mimeticamente tomada das transmissões radiofônicas. Essa propensão do romance não confirma um cadinho de narradores, cujo narrador clássico de Benjamin seria o mais relevante, enquanto produto de uma síntese polifônica. Maria de França corresponde, é certo, a um narrador de base oral; Julia Enone, a um narrador de cunho ficcional, através da materialidade escrita de seu romance; seu amante, o narrador anônimo, que protagoniza e media todas as outras narrações, corresponde à escrita de uma moral rigorosa, de pretensão neutra, conferida pela ciência. Mas, de qualquer forma, seus ímpetos são insuficientes para a consagração dos respectivos propósitos. Todos falham em suas conquistas: Maria de França não consegue o benefício, Julia Enone não consegue publicar seu romance por vias mercadológicas e o narrador anônimo não dá rigor algum mas, antes, delira e desconstrói tudo o que tentara confirmar.

O enlace feito pelo processo intersubjetivo conduz, inadvertidamente, a uma apreensão homogênea do romance. Esse viés, por sua vez, a uma unidade dos discursos entre os vários *Eus* locutores da trama narrativa. Mas esta conclusão aliena-se das condições em que foi conduzida a narrativa. Por esta via de acesso à obra, Rosa Maria Santos Mudin<sup>142</sup> afirma que “as fronteiras entre os dois universos – realidade e ficção – parecem se romper”. Ora, as fronteiras são ‘destituídas’ no romance para apontar como certos discursos podem engolir outros, fazendo deles, quase sempre, o que lhes convêm os interesses. Quem melhor percebe tal astúcia é Marcos

---

<sup>142</sup> MUDIN, Rosa Maria Santos. Mundo imerso no mundo: o leitor, o autor, o texto em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. *Ibd.*, p. 43.

Santos de Oliveira<sup>143</sup> quando enuncia, neste mesmo caderno literário, o seguinte sobre este mesmo romance.

“O romance extrapola a fronteira da literatura e a da arte para alcançar a produção da cultura e dos bens em geral... a fronteira rígida entre produção popular e erudita é diluída porque a cultura não é vista como arquivo morto, mas construída a cada instante pelas relações inter-humanas”. (OLIVEIRA, 2001. p. 49).

Notamos, então, que as fronteiras não são rígidas mas existem de fato. Sua confirmação dá-se nas práticas inter-humanas, em suas pertencas discursivas. Não vemos, pois, que as fronteiras entre o ficcional e a realidade se rompam neste romance, porque esta antítese termina por corroborar uma disparidade entre verdadeiro e falso, romance e cultura, invenção e memória, etc. Isto ocorre quando ainda não se é entendida a produção literária e artística, de maneira geral, como sendo uma prática nascida na cultura, no seio das relações sociais. Os enunciados do livro *A Rainha dos Cárceres da Grécia* podem ser tomados como a tentativa de uma fusão de vários discursos, de várias personagens, de vários períodos históricos e ainda de vários espaços alegoricamente transubstanciados todavia, essa é uma visão horizontal das relações, cuja conclusão evidenciará, inequivocamente, uma síntese, uma unidade. Seus arcaísmos, deslocamentos, incorporações tipológicas, artifícios retóricos, inclusive o fracasso, a falha e a falta de memória, ao se enovelarem na dramaturgia de uma escrita exuberante e cerebral, devem ser vistas com a mesma força de suas relações. Ou seja, sem apagar as fronteiras que se compõem verdadeiramente como evidência da alteridade e sem, de outro lado, isolar as pertencas de suas práticas discursivas como categorias homogêneas, imperativas e impenetráveis.

O cânone irrompe na cultura do livro e, especificamente, na literatura a evidência de ‘verdades’ canônicas, insuspeitadas e sempre em devir. A crítica anima a obra-prima independente de suas tomadas. A descanonização é inoperante, no vértice mesmo de seus propósitos, porque toda a crítica gravita em volta de outras que a constituem. E todas elas somam-se à obra como combustível dessa manutenção: da obra, do autor e de seu ofício.

---

<sup>143</sup> OLIVEIRA, Marcos Santos de. A intertextualidade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins. Ibid., p. 49.

Tanto o escritor Machado de Assis quanto o escritor Osman Lins não só escreveram literatura mas, também, conviveram em meio acadêmico e, ainda, construíram críticas sobre a sociedade de suas respectivas épocas. A partir das condições literárias em que se encontravam os escritores, seus escritos e a emergência crítica dada em contexto. Não há como tratar de tudo o que se afirmou de ambos, sobre estes romances exatamente – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – mas, pinçamos alguns aspectos que se evidenciam nas obras e são, muitas vezes, tratados de forma enviesada. Sobre Machado, vimos como o purismo dado à exigência de uma identidade local mais a autenticação de uma antologia filosófica levada às conseqüências da transcendentalidade não formam argumentos consistentes. Em Osman, seguiu-se o fato da síntese dos discursos que se agrupam no romance, dando unidade a projetos intelectuais de diferentes natureza e prática, a ponto de romperem as fronteiras que suscitam as relações alteritárias e seus conseqüentes impasses abafaram, assim, os contrastes em prol de uma comunhão cósmica e vazia de problemas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta comparação pode e deve possibilitar um conjunto literário mais amplo para uma análise, não apenas através dos romances aqui considerados, mas em toda a obra, nos dois autores. Os contos, os romances, o teatro e a crítica de ambos podem, em contato, redimensionar a interdiscursividade a partir das imagens que construímos do Brasil em nossa literatura, nos séculos XIX e XX. O nosso imaginário estético e sociocultural ganham muito quando, ao aproximarmos Machado e Osman, verificamos que as relações de viagens e migrações marcam, no conjunto autoral das obras, um tema bastante rico e ainda pouco discutido. Sobretudo, quando salientamos as relações de fronteiras *infranacionais* entre o campo e a cidade. Assunto raramente visto em Machado e, notamos, até o momento, sem debate algum em Osman.

O cotejo visa às questões formais do romance, podendo conferir uma transformação dos paradigmas estéticos, nos intercâmbios simbólicos e materiais em transformação na sociedade. Cada capítulo desenvolvido pode, com efeito, desdobrar-se ainda mais e mostrar, mais profundamente, que a passagem do século XIX para o XX não se deu naturalmente e de forma evolutiva. Caminhou, sobretudo, conjuntamente com as inquietações estéticas a darem novos horizontes problemáticos para se pensar o Brasil e suas relações humanas.

O lugar das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no romance brasileiro do século XIX, assume pertinências de época, diferentemente das assumidas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, no século XX. Essas diferenças constituem uma transformação dos paradigmas socioculturais, imbricados com os estético-formais, também em transformação. A ruptura trazida por ambas as narrativas portou o questionamento da regularidade dos discursos, apontando, pela paródia, o curso científico que se respaldava pela obediência dogmática: as ciências positivistas para Machado e as ciências estruturais para Osman.

O ato mimético ganha o reforço da consciência do artifício romanesco como arcabouço de realismo. Os estilos da escrita binária, repleta de paralelismos, antíteses e simetrias, em Machado, e labiríntica, em Osman, colocam o romance no centro das emergências estéticas, quando ainda não se pressupunha que narradores escritores dessem conta de uma narrativa com ornato de rigor científico, arremedando, respectivamente, o factual e o estrutural. Assumiram, conseqüentemente,

a dúvida como contraponto tanto do realismo como da realidade. Cindiram a linearidade cronológica dos fatos narrados através de um enredo marcado pela providência do ato de escrever. O argumento supera o pretexto narrativo dos acontecimentos, instaurando um presente contínuo sobre o processo de criação, ao passo que o pretérito perde absolutamente seu valor de resgate (verdade).

Todavia, a passagem daquele momento machadiano para o de Osman suscitou, com o desenrolar histórico, mudanças conjecturais na sociedade brasileira. A formação das nações dava àquele contexto primeiro, na Europa e no Brasil, o empenho coletivo de se identificar através dos sentimentos circunscritos pelas fronteiras traçadas. As laudas de uma História Nacional transferiram para o século seguinte a necessidade da construção de novas tomadas de identidade. A supremacia das individualidades ganha um reforço jurídico, disciplinar e social. Esta elaboração das conjunturas históricas marca as diferenças nas narrativas, pois a personagem machadiana desempenha, quase sempre, dimensão de classe social, enquanto para Osman, a classe – dos excluídos, dos loucos, dos escritores – redimensiona o desempenho das personagens, como confluência entre inadequação social e elaboração artística, consubstanciando uma sutil inversão formal da composição narrativa.

Machado recalca certas instâncias discursivas para, com lente de aumento, dar vazão representativa à classe dominante. O efeito desta ‘sonegação’ fratura o processo enunciativo de forma a sublinhar o caráter provisório e mascarado do sistema de valores, quando a própria linguagem parece contígua à classe que representa. As conclusões são sempre despropositadas, com o reforço de se adequar à própria contigüidade das representações sociais a pretensão de se perpetuar as aparências e recalcar as diferenças. Osman, entretanto, penetra no universo burocrático<sup>144</sup> promovido por uma ordem abstrata, distanciada de qualquer entendimento prático. A competência discursiva engendra um labirinto inóspito por onde trafegam perdidos os ‘verdadeiros’ heróis da história do Brasil.

Como o processo de significação é mais explícito, por causa da determinação do regime militar, as formações discursivas operam por via diferente daquelas do Segundo Reinado,

---

<sup>144</sup> O modelo paradigmático de representação burocrática, no produto literário do autor, encontra-se no conto “Noivado” de *Nove, Novena*.

salientando essa ‘dissonância’ entre os textos quando, na realidade, é efetiva dos contextos. O esforço dado nas *Memórias Póstumas* é o de relevar as ‘disparidades’ entre os sistemas de produção e de representação; Já o d’*A Rainha dos Cárceres* é o de mostrá-las relativas às propriedades com que são conduzidos os mesmos sistemas por uma ordem de imposição. Por isso, a dúvida é produto do realismo machadiano e levada às últimas conseqüências da realidade, em Osman Lins.

O trabalho com a linguagem, sobretudo, mais o de outras categorias formais no romance discutem o tema da literatura como (re)elaboração das fontes de sentido, sendo elas literárias ou referenciais. O espaço reformulado do texto depura na página a observação das condutas sociais, movimentando os espaços que circundam o livro, no seio histórico, onde inflama. A força dessa contingência choca os significantes de produção e recepção, em ritmo diacrônico, a dar interpretação canônica aos sentidos.

A Literatura Comparada mostra faces da técnica narrativa que a abordagem isolada da corrente literária, do autor, do livro, do trecho do livro, não consegue explorar. É sempre em relação ao Outro que se pode compor um compromisso e respeito à alteridade. Porque não há dignidade nas semelhanças nem nas diferenças que não seja ela própria construída pela alteridade. Forçamos sempre os outros às nossas idiossincrasias, mesmo alertados.

No entanto, esperamos, nesse momento do estudo feito, contribuir para problematizar o presente assunto que ainda não se encerra. Alimentar a aproximação entre os autores e obras tomados é, contudo, progredir com o entendimento de nossa formação literária. Presumimos. O palco está armado para que outros, provocados com o objeto desse estudo, dramatizem suas inquietações em linguagem e contracenem com estes grandes de nossa literatura, somando às aproximações consideradas esta que, aqui, finda.



## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: *Textos escolhidos*: W. Benjamin [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

ALMEIDA, Hugo. O cárcere Brasil. In: *Cult*, a. 5. São Paulo, jul., 2001.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991.

\_\_\_\_\_. Instincto de nacionalidade. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre: W. M. Jackson INC., 1942.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*: São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1979.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. Lisboa: Edições 70, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. A modernidade. In: *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra; 1996. (Coleção Leitura).

BENJAMIM, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.1).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros: antologias e estudos).

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates).

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos: Machado, Oswald, Graciliano, Cabral, Augusto de Campos. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1983.

CÂNDIDO, Antonio. Crítica e sociologia In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2.

\_\_\_\_\_. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANO, Jefferson. Machado de Assis, Historiador. In: *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1 e 2.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. O fim do livro e o começo da escritura. In: *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios).

FAORO, Raymundo. Cidade e campo: relações entre o capital e a produção. In: *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *Nove, Novena: em busca do significante perdido*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1975. (Dissertação de Mestrado).

FERNANDES, José Genésio. *O romance como paródia: o jogo do eu em A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Recife: UFPE, 1984. (Dissertação de Mestrado).

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O Autor, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção Ensino Superior).

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Biblioteca Pierre Menard).

GALVÃO, Walnice Nogueira. Insidiosa presença. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

GORELIK, Adrián. *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GRIECO, Agripino. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Criação e Crítica).

HOORNEART, Eduardo et al. *História da igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo*. 3. ed. Petrópolis: Paulinas, 1992.

KOTHE, Flávio. O gesto semântico da estrutura profunda. In: *O Cânone Colonial: ensaios*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LACAN, Jacques. *As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (seminário).

\_\_\_\_\_. *As relações de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LAJOLO, Marisa. *O romance que vem inaugurar os tempos modernos: Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991.

LIMA, Luiz Costa. História e Literatura. In: *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunha: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974. (Coleção Ensaios).

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Coleção Ensaios).

\_\_\_\_\_. *Nove, Novena: narrativas*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MACHADO, Álvaro; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria literária*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. O cenário de enunciação: o etos. In: *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas / São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

MENEZES, Eugênia. A unidade em Osman Lins. In: *Investigações: Lingüística e Teoria Literária*. a. 5., dez., 1995.

MILITZ, Lígia. *A poética de Aristóteles: mimesis e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Princípios).

MUDIN, Rosa Maria Santos. Mundo imerso no mundo: o leitor, o autor, o texto em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. In: *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. n. 8, jun., 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo / Brasília: Hucitec / Instituto Nacional do Livro, 1987.

OLIVEIRA, Marcos Santos de. A intertextualidade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins. In: *Literatura Brasileira: o Brasil colonial na literatura contemporânea*. Cadernos CESPUC de Pesquisa. n. 8, jun., 2001.

OLIVEIRA, Maria Eustáquia. O narrador em a gloriosa família e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: um estudo. In: *Literatura Brasileira: o Brasil colonial na literatura contemporânea*. Cadernos CESPUC de Pesquisa: PUC Minas, n. 8, jun., 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed., Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PAES, José Paulo. O Mundo sem aspas In: *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Um olhar de azul muito intenso. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial: o mundo das palavras, as palavras do mundo: ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois de sua morte*. a. 12, maio-jun., 1998.

PAZ, Octavio. Ruptura e convergência: modernidade e romantismo. In: *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates).

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória In: *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Pesquisas psicológicas: Machado de Assis. In: *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Coleção reconquista do Brasil; 2. série; v. 131).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

PETIT, Lucette. Rio: La ville allégorique de la fiction machadienne. In: *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire: Études de littérature portugaise et brésilienne*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian et Institut Camões et du Conseil Scientifique de l'Université de Paris III, 1996. (cahier n. 3).

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Coleção A Obra-prima de Cada Autor).

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Trans).

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis: com uma Antologia Filosófica de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leitura*. São Paulo / Campinas: Perspectiva / Editora da Universidade de Campinas, 1994. (Coleção Debates).

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. Apesar de dependente universal. In: *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. A velha pobre e o retratista: Machado de Assis. In: *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

\_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

SILVIO, Romero. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

TRIGO, Luciano. *O viajante imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

WILLEMART, Philippe. Como se constitui o sujeito da escritura? In: *Insight*. a. 10. São Paulo: set., 2000.

WILLIAMS, Raymond. De novo a Fronteira. In: *O Campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina [et. al.]. Abrindo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Subjetividade e escrita*. Bauru / Santa Maria: EDUSC / UFSM, 2000.