MACHADO, BORGES E CLARICE:
A EVOLUÇÃO DA NOVA NARRATIVA LATINO-AMERICANA

POR

EARL E. FITZ
Vanderbilt University

Despite their common peninsular origin, Spanish America and Brazil have always been separate and apart, since the first days of the discovery and conquest of the New World (Emir Rodríguez Monegal, *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, I, xiii).

Na história da narrativa latino-americana, o florescimento da “nueva narrativa” hispano-americana é, sem dúvida, um dos acontecimentos mais importantes de todo o século vinte. As inovações técnicas e temáticas que foram realizadas, primeiro, por Borges na década dos anos 30 com suas *Ficciones* (publicadas na forma de livro em 1944) e, depois, nas “nuevas novelas” de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1956), Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962), Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963), e Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967), entre outros,¹ marcam, para muitos críticos, a chegada das letras latino-americanas no palco mundial. E embora Emir Rodríguez Monegal pudesse escrever em 1984 que “[i]t cannot yet be said that there is a cohesive Latin American literature, at least in the continental sense. There is, rather, a continental literature in process, an ongoing development ... because Latin America itself has never achieved cultural integration” (*The Borzoi Anthology* I, xiii). Agora já é possível pensar que, finalmente, estamos entrando no momento visualizado por Rodríguez Monegal, o momento de integração cultural para a América Latina.

Mas, como vou tentar demonstrar aqui, há um problema nesta interpretação. Embora seja correta na sua concepção intelectual, e sobretudo com respeito ao desenvolvimento histórico da narrativa hispano-americana, na prática esta metodologia falha com frequência no que diz respeito à contribuição brasileira, o que constitui um imperdoável erro neste tipo de estudo.² Se aceitarmos a idéia de que o Brasil forma uma

¹ *La casa verde* (1966), por Mario Vargas Llosa, é outro exemplo da “nueva novela” hispano-americana da época.

² Outro exemplo deste tipo de erro metodológico vem do livro *La nueva narrativa hispanoamericana* (1969), de Carlos Fuentes, que não fala de escritores brasileiros, embora note a presença brasileira no

parte significativa da América Latina, então teremos que aceitar também as contribuições que faz a sua literatura à nossa conceituação do que é, na realidade, uma literatura latino-americana integrada —embora, tradicionalmente, o Brasil tenha estado isolado ou omitido neste mesmo contexto. Enfim, se quisermos ser latino-americanistas no sentido mais completo da palavra, temos que integrar o Brasil e a sua literatura na nossa concepção do que é a literatura latino-americana, uma literatura que hoje em dia só podemos entender se adotarmos uma perspectiva integrada e comparada.³ Como tentarei mostrar, a contribuição brasileira à evolução da nova narrativa latinoamericana realmente transforma a história da narrativa latino-americana. Mas ao mesmo tempo é importante lembrarmos que a introdução da presença brasileira nesta história não diminui para nada a importância que possuem os mestres hispano-americanos como Borges, Rulfo, Fuentes, Cortázar e García Márquez; na verdade, a perspectiva comparada, aplicada à situação latino-americana, realmente aumenta o seu brilho, principalmente porque agora podemos compreender o valor da literatura da América hispânica no contexto de outros grandes narradores da tradição latino-americana. Gostaria de sugerir, então, que, ao adotar esta comparação nos nossos comentários críticos, podemos ver a narrativa latino-americana como uma unidade continental, mas, simultaneamente, uma unidade não homogênea, uma unidade conceitual composta de duas grandes tradições, a hispano-americana e a brasileira. Com esta perspectiva, a visão de Rodríguez Monegal de uma literatura latino-americana que oferece “... an integrated image of a whole continent ...” (*The Borzoi Anthology* I, xv) poderá tornar-se uma realidade.

Desta perspectiva integrada, podemos ver que a primeira “nova narrativa” latino-americana não aparece com Borges, nos anos 1930, mas no século XIX, com a figura de Machado de Assis. Especificamente, refiro-me ao aparecimento do seu extraordinário romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1881.⁴ A importância deste texto para a história da narrativa latino-americana já tem sido notada por alguns críticos. Rodríguez Monegal, por exemplo, falando do “caso ... deslumbrante” de Machado, escreve que a sua *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma “de las novelas más revolucionarias de las letras americanas”, e que antecipa não só “la anti-novela” de Macedonio Fernández e Julio Cortázar mas também “las más audaces interpretaciones de Borges sobre la relación entre el autor, la obra y el lector” (*El Boom* 53-54). Afirmando sem equívoco algum que “Machado de Assis es el mejor novelista latinoamericano del siglo XIX”, Monegal conclui, finalmente, dizendo que “Machado de Assis escapa de los límites de su tiempo y se convierte en el más deleitable precursor

contexto latino-americano. Uma exceção a esta regra é *El Boom de la novela latinoamericana* (1972), de Emir Rodríguez Monegal, que comenta a importância dos escritores brasileiros Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector no contexto da “nueva novela” latino-americana.

³ Ao mesmo tempo, é imperativo não esquecermos das grandes diferenças históricas, políticas e culturais que existem entre os países latino-americanos e que marcam a sua individualidade.

⁴ Este romance apareceu pela primeira vez em folhetim, na “Revista Brasileira,” Rio de Janeiro, de 15 de março a 15 de dezembro de 1880. Foi publicado em forma de livro no ano seguinte.

de la nueva novela” (*El Boom* 54). Avançando com maior detalhe este mesmo argumento é Paul Dixon quem diz também que, no contexto latino-americano, a “nova narrativa” ou um novo modo de narrar começa no Brasil com Machado de Assis em 1881. Comparando a estrutura, o estilo e os temas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* com a definição da “nueva narrativa latinoamericana” oferecida por Carlos Fuentes no seu livro seminal, *La nueva narrativa hispanoamericana* (1969), Dixon conclui que Machado de Assis é, na verdade, “... the writer most responsible for making Brazil’s ‘new narrative’ older than that of its neighbors” (“The Modernity of Machado de Assis” 72).

Mas não são só a estrutura e o estilo deste romance singular o que de fato demonstraria esta “nova narrativa”; muito mais importante, do ponto de vista crítico e da história literária,⁵ é que, dentro da própria narração, Machado, falando nesta única ocasião, acho, pela boca do protagonista do romance, Brás Cubas,⁶ advoga, na verdade, duas teorias: uma relacionada com a estrutura e o estilo da nova narrativa, e do ato de narrar, enquanto a segunda se relaciona com o papel ativo do leitor na construção do significado do texto. Machado compreende muito bem que tem que criar não somente uma nova narrativa mas um novo leitor também, uma realização autoral que só chegaremos a ver outra vez na literatura latino-americana com o aparecimento das “ficções” de Borges nos anos trinta. Incrustado na história irônica e metafictional promulgada na primeira pessoa por Brás Cubas (o cínico autoconsciente narrador/protagonista), este discurso de Brás/Machado permite que o autor (isto é, Machado de Assis) desenvolva uma teoria narrativa completamente nova, uma nova concepção da ficção e da sua recepção pelo leitor (cujo papel na interpretação do texto é muito mais importante agora) que rompe dramaticamente com a tradição do Realismo.⁷ É por isto que Alfred Mac Adam pode escrever, com justificação, que “... Machado invents modern Latin American narrative” (*Textual Confrontations* 22).

Mas em que está baseada a teoria machadiana desta “nova narrativa”? Surge, como vemos numa leitura cuidadosa do texto, dum novo conceito da relação entre a linguagem (que Machado entende, evidentemente, como um sistema semiótico de signos autorreferenciais) e a realidade, o mundo físico, psicológico, político e cultural que nos rodeia e em que temos que existir. Como notam Roberto Schwarz e John

⁵ Para uma discussão da situação atual da história literária, sua teoria e prática, veja o número especial da *PMLA* “Special Topic: Theory of Literary History” 107/1 (January 1992): 13-104. A questão da história literária, e a sua aplicação, tem uma importância excepcional para a nossa visão de uma literatura latino-americana verdadeiramente integrada

⁶ Embora em geral eu aceite o argumento estabelecido pela crítica, que, neste romance, a voz de Brás Cubas não é a do autor verdadeiro, Machado de Assis, com respeito a este ponto —que o narrador está advogando uma nova narrativa e um novo modo de ler— também acho que Brás está expressando a teoria do seu autor.

⁷ Segundo Afrânio Coutinho, Machado afirmou uma vez que, “A realidade é boa; é o Realismo que não presta para nada” (*Obra Completa*, I, 56).

Gledson, Machado é, sem dúvida, um escritor muito político, no sentido realista.⁸ Mas como renovador da narrativa brasileira (e, por extensão, da latino-americana também), ele é até mais importante, principalmente por causa da nova conceituação da relação entre a linguagem e a realidade que ele está demonstrando nos seus textos. Segundo Mac Adam e Schiminovich, Machado criou, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881, “... a radically different kind of prose fiction ...,” uma nova narrativa que inaugura “... the modern Latin American satiric novel” (Mac Adam and Schiminovich 256). “Flying in the face of realism”, argumentam estes críticos, “Machado chose fantasy and has his novel narrated by a dead man” (256). Aplicando a nossa perspectiva comparada à história literária latino-americana, podemos ver que com este romance Machado rejeitou as normas do romance realista e começou a cultivar não só uma nova narrativa⁹ (que se manifesta nos contos machadianos do mesmo tempo) mas um “novo romance” também.¹⁰

Escondida dentro da fala do protagonista, Brás Cubas, esta nova narrativa se estabelece numa série de dezesseis capítulos mais a seção “Ao Leitor” que inicia a narração.¹¹ Não é preciso examinar todos estes capítulos para descobrir a nova teoria narrativa que Machado, pela voz de Brás Cubas, está postulando. Embora todos tenham o seu valor particular neste empreendimento, certos capítulos expressam a essência desta inovação machadiana (9, 34, 71, 124) e a culminação do argumento (138).

No nono capítulo, depois de ter comentado, a respeito do texto que ele mesmo está escrevendo, que “A obra em si mesma é tudo; se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (Machado de Assis, *Obra Completa*, 1, 511), Brás (quer dizer, Machado) continua a falar sobre o estilo que está empregando no escrever do seu próprio texto:

Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do

⁸ Gledson, por exemplo, escreve em *The Deceptive Realism of Machado de Assis* (1984) que “... I wish to start from the premise that what Machado’s novels set out to do is in essence no different from what many nineteenth- (and seventeenth-, eighteenth- and twentieth-) century novels try to do, that is, to give us a view of the society to which the novelist belongs”(2).

⁹ Veja Antonio Candido, “O papel do Brasil na nova narrativa,” *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* 7/14 (1981): 103-117.

¹⁰ Falando do desenvolvimento do romance brasileiro, Rodríguez Monegal afirma que “The Brazilian novel had a less adventurous development. Mirroring the stability of Brazilian society — independence had come to Brazil at the hands of a Portuguese prince— it developed more harmoniously and coherently than the Spanish American” (*The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, 1, 174).

¹¹ Os números dos capítulos chaves são os seguintes: 9, 24, 27, 31, 34, 54, 55, 71, 72, 73, 86, 98, 124, 130, 136 e 138.

leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método (*OC*, 1, 523).

Imediatamente depois disso, Brás faz outro comentário metaficcional com respeito à sua narração:

Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão (*OC*, 1, 523).

Com esta observação irônica, Brás e Machado estão chamando a atenção não só ao seu novo modo de narrar mas também ao fato de que o que ele está escrevendo (a sua nova narrativa) é melhor que a do “Realismo,” que, como diz Mac Adam, era o modo de escrever mais aceito do seu tempo. Assim expressa ele esta atitude na penúltima frase do capítulo:

É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha (*OC*, 1, 523).

Este mesmo discurso continua no capítulo 34, “A Uma Alma Sensível,” em que o Brás, rejeitando a alegação (feita por ele mesmo) que é um cínico, começa a dar instrução ao leitor com respeito ao seu modo de ler, quer dizer, de interpretar o texto que Brás está criando:

Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, —que isso às vezes é dos óculos, ... (*OC*, 1, 553).

É evidente que para Brás (e para Machado) esta “eloquência ... genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira”, que é a marca da sua nova narrativa, é superior, no contexto artístico, à “eloquência ... tesa, engomada e chocha” do realismo. Se temos uma nova narrativa, Machado está dizendo (embora metaforicamente) também precisamos de um novo papel para o leitor, um novo leitor. Ligando á uma justificação indireta da sua nova narrativa com o que ele diz esta a necessidade de um novo modo de ler. Machado, pela figura de um cínico mas defunto falante, está advogando uma revolução completa na narrativa, tanto na sua formulação quanto na sua interpretação.

No famoso (e cômico) capítulo 71, “O Senão do Livro,” Brás começa a queixar-se do papel do leitor na construção do significado da sua narração. Muito consciente da importância do leitor no jogo fluido que é o ato de escrever e a recepção da literatura, Brás e Machado demandam não só um leitor ativamente engajado no texto mas também um leitor que possa aceitar estes novos modos de narrar:

... o maior defeito dêste 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 ... (OC, I, 581).

O discurso em favor duma nova narrativa atinge a sua expressão máxima no capítulo 138, “A Um Crítico,” em que Brás/Machado mostra a frustração que sente agora ao ter que explicar o significado da sua nova escritura ao leitor: “Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo” (OC, I, 625). Podemos entender, com esta frase, que Machado quer que o leitor aprenda a ler com novos olhos, que participe mais ativamente na construção do significado do texto, um texto que, depois das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), rejeita os recursos técnicos e filosóficos do realismo em favor de uma nova narrativa, uma valorização do texto literário como uma estrutura autoconsciente de signos e símbolos. Desde a perspectiva destes últimos anos do século vinte, e depois de ter estudado o impacto das teorias de Saussure, Barthes e Derrida na nossa concepção do que é a literatura, podemos apreciar como Machado transformou a narrativa da sua época; como ele chegou a vê-la como um sistema semiótico em que cada elemento, ou signo, se refere a outro elemento, ou signo, e não a uma realidade exterior ao sistema (isto é, à estrutura literária mesma). Para Machado, a integridade artística que tinha a sua nova narrativa surgia da sua integridade estrutural, do seu status como arte (uma “ficção” como Borges diria) e não de alguma aplicação possível que podia ter com as realidades políticas do seu tempo.

Na verdade, podemos concluir que este discurso em favor de uma nova narrativa que Machado insere na história principal do seu romance tem muito em comum com a teoria preconizada pelos dois ensaios famosos publicados em *Discusión* por Borges, “La postulación de la realidad” (1932) e “El arte narrativo y la magia” (1932). Com estes dois ensaios, Borges, como faz Machado com o discurso inserido em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, se liberta da tirania da representação mimética (o realismo) da realidade. Estabelecendo com seus dois estudos uma base teórica, Borges pôde fundar uma “nueva narrativa” hispano-americana, a qual se manifesta nas suas famosas “ficciones” da década de 1930.

Com “La postulación de la realidad” antecipando as teorias dos estruturalistas, Borges trata do problema da verosimilhança na literatura: “... verisimilitude is not what conforms to the real, or what a certain literary period or a certain genre claims to be real. It is what gives more feeling or expresses more reality in a certain text. Verisimilitude has less to do with reality than with the conventions of a certain culture about how to portray reality” (Monegal, *Jorge Luis Borges* 248). Borges aumenta este argumento em “El arte narrativo y la magia”, dizendo que há dois tipos de literatura: (1) a realista ou científica (que o Machado já tinha rejeitado) e (2) a mágica, ou “fantástica”, que é, para Borges, o modelo superior porque demanda um enredo detalhado e estruturado. Empregando *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, como

um exemplo deste tipo de narrativa anti-realista, Borges insiste que a narrativa “mágica” (que ele entende no contexto estrutural da antropologia) tem que sempre ter uma organização rigorosa em que cada elemento corresponde a outros elementos e à conclusão. Possui, em outras palavras, uma organização ou estrutura absolutamente fechada em que cada parte significa algo só em relação as outras partes. Para Borges, a “realidade” de tal texto nada teria que ver com o mundo exterior; ao contrário, seria uma questão pertinente só a sua própria estrutura como objeto de arte, neste caso uma estrutura de palavras. Para Rodríguez Monegal, Borges “... concludes that because magic is more rigorous than science and does not leave anything to chance, magic works within a very formal framework. In magical narratives everything is relevant; there are no loose ends All episodes have an ulterior consequence” (*Jorge Luis Borges* 248). Embora Monegal fale aqui de Borges, seria fácil aplicar estas mesmas palavras ao caso de Machado de Assis, porque depois de 1881 e da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o mestre brasileiro também queria deixar o realismo e cultivar uma narrativa que fosse a sua própria realidade artística, que era seu próprio contexto de referência.

Como Machado, Borges rejeita o conceito e a prática do realismo. Para o mestre argentino, a narrativa não pode ser uma representação verídica do mundo concreto; por ser uma função da linguagem, um sistema fechado de signos autorreferenciais, a narrativa tem que ser uma “ficção,” uma construção verbal dos labirintos culturais e intelectuais fabricado pelo ser humano, pela nossa história. É por isto que as “ficciones” de Borges exsudam um sentido da irrealidade ou duma realidade fantástica, ao mesmo tempo que dão, sobretudo nas suas descrições, a impressão de que o mundo criado pelo texto é “real”. “La biblioteca de Babel” é um bom exemplo desta tendência. Descrevendo com detalhes como é esta biblioteca misteriosa, a voz narrativa nos diz que:

La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos (*Ficciones* 89).

Temos muitos detalhes “realistas” mas em geral a atmosfera produzida pelo texto é dum mundo não real, fantástico ou mágico. Assim, na década de 30, com “ficciones” como esta, Borges:

logra su mayor estatura como escritor de la cuentística, sobresaliendo tanto en el cuento detectivesco y policial como en el fantástico. Emplea en ellos una mezcla muy interesante de fantasía, de cultura asombrosa, de observaciones ... Son cuentos de corte intelectual, a menudo con finales sorpresivos y siempre de gran originalidad e interés Juega con la irrealidad y la realidad y salta de una a otra, dando la impresión de que la primera no existe por el agudo sentido de verosimilitud que le imprime (Gómez-Gil 331-332).

É importante notar, contudo, que Machado também cultivou a irrealidade, e já em 1881, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um tipo de anti-romance narrado por um defunto que, entre outras coisas, viaja, montado no lombo dum hipopótamo, para trás no tempo até conhecer com Natureza ou Pandora, que lhe diz ironicamente, “sou tua mãe e tua inimiga” (OC, 1, 519). Não há grande diferença entre a irrealidade da biblioteca de Babel de Borges e o hipopótamo que voa pelo tempo de Machado; nos dois casos a presença do elemento fantástico é aceito pelo leitor como algo normal. De maior importância, no entanto, é o fato de que, no romance machadiano tanto quanto nas “ficciones” de Borges, o leitor aceite estes elementos fantásticos sem questioná-los porque entende que está lendo, em cada caso, uma “ficção,” uma história inventada. Ao mesmo tempo, Machado, pela boca de Brás Cubas, fala diretamente ao leitor muito mais do que Borges, o que sugere que Machado, mais do que Borges, acreditava que tinha que educar (se não inventar) o seu leitor. Quando a voz narrativa de “La Biblioteca de Babel” nos diz, “Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (Ficciones 99) está tentando conscientizar o leitor (Genette) com respeito à artificialidade e ambigüidade do texto que está lendo; mas quando Brás diz que “o maior defeito deste livro és tu, leitor” (OC, 1, 581), está comicamente envolvendo o receptor não só na essência ficcional do texto mas no ato de interpretação, um ato do qual o leitor, como participante ativo no jogo semiótico que é a literatura, tem que participar.

Mas há uma outra diferença entre Machado e Borges. Refiro-me aqui a uma qualidade muito sutil mas importantíssima dos seus respectivos textos: enquanto Machado escreve com uma orientação conceitual que, para mim, reflete os princípios fundamentais do pós-estruturalismo, os textos do Borges evidenciam o poder e a força intelectual do estruturalismo. Sugerindo isto já em 1984, Rodríguez Monegal nota que, com as várias “ficciones” que começa a escrever nos anos 1930, Borges “anticipated the structuralists in viewing literature also in systemic terms, as an integrated collection of interrelated texts with its own autonomous development” (Rodríguez Monegal, *the Borzoi Anthology* II, 500). Se podemos considerar por um momento a validade deste comentário, vemos que a sua expressão máxima ocorre, talvez, em “La muerte y la brújula”, um conto que exemplifica o poder da estrutura, aqui representada pela geometria e as figuras do triângulo e do losango. Com respeito ao enredo, a decisão fatal do protagonista, Erik Lönnrot (para quem a realidade tinha que ser sempre “interessante”, isto é, como a arte, o artifício),¹² está baseada na pressão, ou no desejo de fechamento intelectual, que sente diante das formas geométricas (ou seja, diante da estrutura) que está descobrindo como indícios no processo daquilo que é para ele a resolução do crime. A grande ironia da sua estória é que em cada momento que ele crê que está resolvendo o crime (utilizando a lógica absoluta da geometria/estrutura), está também transformando-se cada vez mais em prisioneiro, não da malignidade do seu

¹² Como se fosse um indício essencial da personalidade do seu protagonista, Borges emprega a palavra “interessante” na sua descrição de Lönnrot; veja Borges, *Ficciones* (149).

inimigo (e dublê), Red Scharlach, mas do poder inexorável da própria estrutura e do seu impacto na nossa consciência, no nosso modo de pensar. Nas linhas finais, o tom se torna mítico, como se estivéssemos lendo uma fábula, lembrando-nos que o que lemos não é a realidade mas uma ficção, uma invenção muito “interessante” mas autônoma (como uma obra de arte) e completa em si mesma.

Embora o Machado também escreva um texto totalmente artificioso e até anti-realista, a manifestação desta artificialidade difere muito do caso de Borges. Como já vimos, a ambigüidade radical que marca a obra de Machado resulta não tanto da estrutura, como é no caso de Borges, mas do deslizar entre os significantes e os significados, entre as palavras (que Machado emprega como signos semióticos) e os seus referentes. A diferença fundamental entre estes dois grandes novos narradores latino-americanos, então, é esta: entendendo a existência humana como o mesmo jogo verbal que define a literatura, Machado cultiva a ambigüidade que, para ele, surge da relação sempre instável entre a linguagem (compreendida por Machado como um sistema autorreferencial que usamos para dar-nos identidades e comunicar-nos) e a realidade a que se refere (ou a realidade a que queremos que se refira) enquanto Borges cultiva a artificialidade da literatura e sua existência como uma “ficción”, como um sistema, ou estrutura, cujos elementos não se relacionam com o mundo exterior a ele —a menos que os laços sejam estabelecidos pelo leitor. Embora Balderston argumente (*Out of Context: Historical Reference and*), convincentemente, que o mundo fictício de Borges tenha um contexto histórico que devemos ler, parece, ao mesmo tempo, impossível negar que, como já vimos nos dois ensaios decisivos, “El arte narrativo y la magia” e “La postulación de la realidad”, Borges quisesse escrever uma narrativa que era nova e fundamentalmente anti-realista. Contrastivamente, Machado queria escrever uma nova narrativa cuja ambigüidade não repousa numa questão estrutural mas lingüística, do processo fluido de significação.¹³

Embora muitos capítulos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* demonstrem esta qualidade de incerteza semiótica calculada, há um, número 98 (“Suprimido”), que pode-se considerar como o protótipo desta orientação estética. Neste capítulo Brás está dizendo ao leitor como tinha sido a sua aventura amorosa com Virgília, a esposa dum colega. No contexto desta narração, Brás começa a discursar sobre a questão da nudez e do sexo na continuação da raça humana. Mas subitamente, e fingindo modéstia, Brás deixa este tema para dar ao leitor uma indicação dos problemas que este vai ter com a interpretação do texto que está lendo:

Estou com vontade de suprimir êste capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato (OC 603).

¹³ Outros excelentes estudos que tratam do assunto da ambigüidade na arte de Machado de Assis são Keith Ellis, “Technique and Ambiguity in *Dom Casmurro*”, Paul B. Dixon, *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*, e José Raimundo Maia Neto, *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian*.

Ligando, imediatamente depois, o problema da ambivalência na motivação humana (e sobretudo a ambivalência do desejo sexual)¹⁴ com a questão da verdade — e da nossa capacidade de entendê-la — Brás (ou Machado) então começa a desenvolver a sua teoria da ambigüidade humana:

Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, *l'ange et la bête*, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, — *l'ange*, que dizia algumas cousas do céu, — e *la bête*, que ... Não: decididamente suprimo êste capítulo (OC 601-602).

Em termos críticos, Machado está sugerindo aqui os princípios filosóficos e lingüísticos que associamos com o pós-estruturalismo, um modo de pensar que sustenta que a ambigüidade é uma função fundamental e constante da linguagem em si e que o significado (que surge do jogo e da “différance” da linguagem), como *l'ange et la bête*, produz na mente do leitor “uma sensação dupla e indefinível” que não pode ser dividida de maneira “e/ou”, o conceito da oposição binária que é tão fundamental ao estruturalismo. Para Borges a “nueva narrativa” é principalmente uma questão de estrutura, a forma artística que se manifesta nas suas “ficciones”, enquanto a “nova narrativa” do Machado é mais uma questão de linguagem, e do instável processo de significação que a define, que lhe dá a estrutura. O que há de comum entre os dois grandes inovadores da narrativa latino-americana é uma clara compreensão de que a narrativa podia ser escrita de uma nova maneira, uma maneira que era anti-realista e consciente de si mesma como artifício artístico. Embora a ênfase seja diferente nos dois casos (com Machado está no nível da linguagem e da palavra, com Borges no nível da estrutura), podemos concluir que ambos autores libertam a narrativa latino-americana da prisão mimética em que tinha elanguescido por muitas gerações.

Mas se as *Ficciones* são, como um texto, o representante mais exemplar da “nueva narrativa” latino-americana, temos que notar, na nossa nova interpretação comparativa e integrada da narrativa latinoamericana, que Machado de Assis não é o único escritor brasileiro que merece ser comparado com Borges. Estreando em 1944, com um romance, *Perto do Coração Selvagem*, considerado um dos textos decisivos da nova narrativa brasileira (Candido 109-112), Clarice Lispector é uma escritora cuja fama aumenta a cada ano. Dado que o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* foi publicado em 1944, o mesmo ano em que apareceu as *Ficciones* de Borges, é instrutivo comparar estes dois textos famosos para determinar como ilustram a “nova narrativa” em suas respectivas culturas. Embora ambos textos demonstrem todas as inovações técnicas (de estrutura, estilo, processos de caracterização, e a manipulação

¹⁴ A implementação ativa do desejo sexual é outro aspecto da “nova narrativa” de Machado de Assis; veja, por exemplo, a história de Marcela e os capítulos 54 e 55 (de *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*).

do tempo, por exemplo) que associamos com a “nueva narrativa”, há algo, contudo, que os separa: o papel da mulher. No mundo masculino das *Ficciones*, não há mulheres; o mundo criado por Clarice Lispector, por outro lado, é um mundo em que homens e mulheres existem juntos e em que muitas das tensões temáticas principais lidam com a condição psicológica, política e sexual da mulher na sociedade moderna. Embora Machado tivesse dado muita atenção à mulher na sua narrativa,¹⁵ é com Clarice Lispector que podemos começar a falar duma nova narrativa feminina na América Latina.¹⁶

“Fartamente aplaudido pela crítica” (Moisés 489), *Perto do Coração Selvagem*, diz Massaud Moisés, “vinha renovar e, de certo modo, definir a tendência introspectivista de nossa ficção dos anos 30” (Moisés 491). Acrescenta-se a isto, contudo, o aparecimento agora do romance em 1944 que revolucionou a atitude crítica com respeito à narrativa brasileira. “A crítica da época”, segundo Rosiska Darcy de Oliveira:

afeita a uma literatura madura, voltada para o drama social, previsível em seus conteúdos e realista na forma, foi deixada ao relento pelo transbordamento de uma linguagem em maré cheia, pela fulgurância de uma autora inclassificável, sem passado na história literária brasileira, excêntrica aos gêneros, estrangeira ao meio erudito (Lispector, *Perto do Coração Selvagem* 5).

As palavras de Oliveira assinalam dois assuntos que são sobretudo importantes na nossa comparação entre Clarice Lispector e Borges: a revolta anti-realista produzida pela publicação do romance e a importância dada à linguagem (Candido 109) utilizada por Clarice. Uma leitura de *Perto do Coração Selvagem* revela uma nova e muito original consciência da linguagem, uma consciência que, para mim, continua com a atitude estética e filosófica de Machado de Assis ao mesmo tempo que lembra, às vezes, o estilo irreal, “mágico” ou “fantástico” de Borges nas *Ficciones*. Tanto como Machado e Borges (e, como veremos, de modos diferentes), Clarice também queria cultivar uma “nova narrativa”, um modo de escrever que não seria uma simples descrição do mundo mas uma sondagem poética da própria existência humana, uma

¹⁵ É importante notar que a apresentação da mulher na literatura brasileira não começa com Clarice Lispector; começa, na realidade, com escritores masculinos como José de Alencar, cujo romance *Senhora* (1878) retratou uma forte jovem que encarregou-se da sua vida, da sua cama e do seu dinheiro, e, sobretudo, Machado de Assis, que, em romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1900), produziu vários retratos de mulheres fortes, engenhosas e até astutas, seres humanos marginalizados por ser mulheres mas determinados a sobreviver e, em alguns casos, a florescer. O importante é que com tais personagens, Machado estabelece espaço para as mulheres na sua narrativa, uma presença vital que se revela como uma das características mais importantes da “nova narrativa” brasileira.

¹⁶ Para uma discussão mais extensa sobre este assunto, v. Payne e Fitz, *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*.

sondagem, contudo, que revelasse que, para Clarice, a existência humana é, no seu sentido mais profundo, uma questão de linguagem, de palavras.¹⁷ Como diz de Oliveira:

Escreve Clarice quando a linguagem perdera sua naturalidade, desvendada sua natureza ambígua. Linguagem faca de dois gumes: liberdade que constitui o humano e clausura que estabelece os limites de sua expressão. Sua escrita é encenação desse drama, busca inventiva das portas secretas dessa clausura, exploração de um labirinto que, no entanto, fatalmente se fecha. A linguagem em Clarice não é um instrumento submisso de descrição do mundo, mas um espaço de invenção, já que mundo não há além daquele que intuímos, sentimos e, pensando, dizemos (6).

Como no caso de Machado de Assis (mas de uma maneira mais pronunciada), na escritura de Clarice Lispector sentimos a anarquia semântica e sintática da linguagem no mesmo momento em que sentimos sua presença ontológica como a força mais poderosa na formação (ou “invenção”) de uma consciência individualizada. Nas *Ficções* de Borges, sentimos a presença da linguagem mais como uma construção puramente intelectual e artística, um artifício que não é tão visceral quanto a sua função nas narrativas de Clarice. Pode-se concluir que, em geral, os textos do mestre argentino não mostram esta associação íntima entre a linguagem e o ser, com o processo de tentar estabelecer uma identidade pessoal, a qual se revela como o conflito fundamental para Joana, a jovem protagonista de *Perto do Coração Selvagem*.

Dividindo-se em duas partes (com a primeira oscilando entre a meninice da protagonista e a sua vida como mulher casada), *Perto do Coração Selvagem* explora a condição humana, utilizando como o seu ponto focal a consciência duma jovem mulher, um ser visto de várias perspectivas: de menina (inclusive a sua transformação física e psíquica em mulher), de mulher casada (que permite Clarice explorar as conseqüências psicológicas do casamento), de um ser sexual (Joana explora a sua sexualidade no contexto auto-erótico, heterossexual e homossexual),¹⁸ e de uma mulher livre no mundo (a condição que termina o texto, com Joana antecipando o seu futuro). Com a exceção da inovação técnica, que ambos autores praticam, e a sua rejeição das normas do realismo, o universo desenvolvido por Clarice Lispector é muito diferente do mundo de Borges e suas *Ficções*. Indagando a condição psicológica, social e sexual da moderna mulher brasileira, e trabalhando dentro da tradição de narração inovadora estabelecida por Machado de Assis, Clarice cultiva uma nova narrativa que

¹⁷ Pode-se considerar a qualidade poética-filosófica da narrativa de Clarice como outra manifestação da sua rebeldia contra as normas do realismo.

¹⁸ Embora não seja explícita, parece que às vezes Joana pratica a masturbação no descobrimento do seu corpo (e, por meio do mesmo ato, da sua identidade psico-sexual). E no contexto da sua relação com Lídia, a amante do seu marido, Otávio, e com a mulher do seu amante, “o homem,” parece que Joana sente uma atração sexual, sobretudo no caso de Lídia, cujo corpo (simbolizado nos seus seios amplos) representa simultaneamente a força maternal e o desejo sexual.

é prototípica da tradição brasileira e que a distingue da tradição hispano-americana.

Empregando as implicações do casamento e do amor como o seu catalizador, Clarice tece uma rede textual em que as palavras, funcionando como signos para ser decifrados, ligam a luta para entender a realidade com a formação de uma identidade pessoal. Joana, por exemplo, pensa autoconscientemente de si mesma:

A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis (*Perto do Coração Selvagem* 78).

O que importa afinal:

viver ou saber que se está vivendo? —Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim (81).

Então, no que parece ser uma rejeição da rigidez da mentalidade estrutural (Candido 112) e o ato de aderir-se à fluidez da perspectiva pós-estruturalista, Joana (ou Clarice) pensa:

Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que posso está muito fundo dentro de mim —Tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma (81).

Com esta “vida em si mesma”, apresentada no texto como uma função da soberania da linguagem (ou a construção de uma identidade individual) sobre a língua (o conformismo que a nossa sociedade demanda que aceitemos), Clarice começa a explorar as dimensões turbulentas da relação entre Joana e Otávio, o homem com quem ia casar-se:

Quando Otávio a beijara, segurara-lhe as mãos, apertando-as contra seu seio, Joana mordera os lábios a princípio cheia de raiva porque ainda não sabia com que pensamento vestir aquela sensação violenta, como um grito, que lhe subia do peito até entontecer a cabeça (111).

Um homem que bem representa a perspectiva e atitude do falocentrismo, Otávio, um advogado que está escrevendo um livro sobre o código civil, ama a ordem (ou seja, a Ordem, simbolizada pela Lei). Ao mesmo tempo, no entanto, ele está fascinado (simultaneamente atraído e repellido) por Joana e pelo modo de existir que ela representa:

O que fascinava e amedrontava em Joana era exatamente a liberdade em que ela vivia, amando repentinamente certas coisas ou, em relação a outras, cega, sem usá-las sequer (133).

Porque a Lei —mesmo que seja implementada de uma maneira rígida— é, tanto quanto a anarquia verbal que caracteriza Joana, uma questão da linguagem, o leitor pode ver que embora Joana e Otávio estejam em conflito, possuem algo em comum: um consciência (mais aguda no caso de Joana) do poder determinativo da linguagem na existência humana, como a linguagem dá forma e contexto ao nosso conceito da realidade.

Para Joana, na verdade, a palavra, o signo individual em contraste com o sistema de que é um elemento, se transforma numa metáfora para o nascimento ou (auto)descobrimento que, no contexto da história de Joana, tem dimensões psicológicas e sexuais:

[Joana] Sentia o mundo palpar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres Mas a libertação veio e Joana tremeu ao seu impulso ... Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração ... Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação —brotos novos e frágeis (154-155).

Clarice termina esta cena decisiva com uma imagem que ilustra bem o que é, para ela, a natureza efetivamente pós-estruturalista da palavra (em contraste à natureza da “linguagem,” entendida aqui como sistema ou estrutura):

Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando ... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte (155).

Rejeitando a rigidez e a dependência do modo de ser representado por Otávio, e a paixão que ele tem pela ordem, Joana começa, nas últimas páginas do romance, a afastar-se não só do seu marido mas do modo de existir (a vida determinada por um certo estruturalismo) que ele simboliza. Como a voz narrativa nos diz, por exemplo, de Joana:

Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada As palavras são seixos rolando no rio (216-217).

O leitor compreende neste momento que Joana, cuja ontologia se revela na narração como uma construção verbal (isto é, de palavras ou signos), é como estes seixos, rolando no rio da significação.

Como podemos ver, a orientação estética da “nova narrativa” de Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem* é bem diferente da encontrada na “nueva narrativa” de

Borges e suas *Ficciones*. Embora os dois autores rejeitem as normas do realismo e tenham uma apreciação revolucionária da importância da linguagem na narrativa, Clarice e Borges dão à luz duas “novas narrativas”, e isto é o ponto mais importante para os que querem estabelecer uma perspectiva comparada para a literatura latino-americana. Começando com Machado de Assis, como eu tentei demonstrar neste ensaio, a narrativa brasileira se liberta das restrições do realismo e se estabelece uma tradição narrativa que é fundamentalmente anti-mimética e que insiste —como vamos ver no caso mais famoso de Borges, cinquenta anos mais tarde— que a arte literária é um artifício, uma “ficção”, e que demanda um sistema de avaliação diferente. Mas a grande realização crítica que liga Machado com Clarice, e que diferencia a narrativa destes dois mestres brasileiros das “ficciones” de Borges, estaria na importância que ambos atribuem à auto-referencialidade da palavra, conceitualizada por eles como o signo sempre flutuante, ambíguo e transformativo do que é, essencialmente, uma consciência pós-estruturalista e não uma estrutura fechada. Tudo isto quer dizer que, para o latino-americanista que quiser incluir a literatura hispano-americana e a literatura brasileira na sua conceitualização, podemos celebrar não somente uma, mas duas grandes tradições narrativas: a brasileira e a hispano-americana, cada uma com suas próprias histórias e características. Se pudermos valorizar as suas diferenças ao mesmo tempo que estivermos tentando estabelecer os seus pontos comuns, então podemos começar a atingir a visão da integrada literatura latino-americana de que falou tantas vezes Rodríguez Monegal.

OBRAS CITADAS

- Assis, Machado de. *Obra Completa*, vol. I (romances). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.
- Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- Candido, Antonio. “O Papel do Brasil na Nova Narrativa”. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* 7/14 (1981): 103-117.
- Darcy de Oliveira, Rosiska. “Apresentação: Perto de Clarice”. *Perto do Coração Selvagem*. Clarice Lispector, 15th edition. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editôra, 1980. 5-11.
- Dixon, Paul B. “The Modernity of Machado de Assis”. *Hispanic Studies Series*. Vol. 4 (1989): 71-80.
- _____. *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*. University, AL: The University of Alabama Press, 1985.
- Ellis, Keith. “Technique and Ambiguity in ‘Dom Casmurro’”. *Hispania* 45 (1965): 76-81.
- Fuentes, Carlos. *La Nueva narrativa hispanoamericana*. México City: Joaquín Moritz, 1969.

- Genette, Gérard. "La littérature selon Borges". *L'Herne*. Paris (1964): 323-327.
- Gómez-Gil, Orlando. *Literatura Hispanoamericana: Antología Crítica*. Tomo II. New York: Holt Rinehart Winston, 1971.
- Gledson, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Cairns, 1984.
- Kinnear, J. C. "Machado de Assis: To Believe or Not to Believe?" *Modern Language Review* 71 (1976): 54-65.
- Lispector, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. 15ª edição. Prefácio de Rosiska D. de Oliveira. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editôra, 1980.
- Mac Adam, Alfred J. and Flora H. Schiminovich. "Latin American Literature in the Postmodern Era". *The Postmodern Movement*. Stanley Trachtenberg, ed. Westport: Greenwood Press, 1985. 251-261.
- Mac Adam, Alfred J. *Textual Confrontations: Comparative Readings in Latin American Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Maia Neto, José Raimundo. *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian*. West Lafayette: Purdue University Press, 1994.
- Moisés, Massaud. *A Literatura Brasileira Através dos Textos*. 17th edição. São Paulo: Editôra Cultrix, 1973.
- Payne, Judith A., and Earl E. Fitz. *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*. Iowa City: The University of Iowa Press, 1993.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.
- _____. *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- _____. e Thomas Colchie. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. Vols. 1 & 2. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
- Schwarz, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.