

# FRONTEIRAS DA MODERNIDADE

Marli Fantini Scarpelli\*

## RESUMO

Pretendo investigar, em dois romances de Machado de Assis – **Dom Casmurro** e **Memórias póstumas de Brás Cubas** – que o recurso ao memorialismo representa, em ambos, um procedimento ambíguo e fronteiriço: de um lado, a tentativa de preservar a tradição e os privilégios que ela assegura à classe dominante; de outro lado, a necessidade de adaptação aos novos paradigmas que emergem com a modernidade. Essa forma de ubiqüidade temporal, em que a luta entre resistir às mudanças e a necessidade vital de adaptar-se a elas, impõe um *locus* fronteiriço cuja visível conseqüência é o movimento oscilante entre museificar a tradição ou aceitar o desafio de entrar na modernidade.

As fronteiras entre vida e arte, tradição e modernidade criam a *interface* por meio da qual Machado de Assis trata, antecipando discussões contemporâneas, as ambigüidades do processo de modernização urbana numa cena brasileira onde prevalece ainda o estatuto colonial de senhores e escravos. Poder-se-ia localizar, nesse cenário, a especificidade do nacional, cujos “funcionamentos anômalos”, na expressão de Schwarz, revelavam “uma luz reveladora sobre as noções metropolitanas e canônicas de civilização, progresso, cultura, liberalismo etc., que aqui conviviam em harmonia meio absurda com o trabalho forçado e uma espécie de *apartheid*, contrariando o essencial do que prometiam”. Se o desejo de superação dessas anomalias ficou sem efeito, estas vão encontrar sua forma em obras literárias, que, consciente ou inconscientemente, situam-se com profundidade a respeito do problema, “suspendendo a redoma nacional e sentindo que ali estava em jogo o mundo contemporâneo”. (Schwarz, 1998, p. 9)

Esses “funcionamentos anômalos” podem ser identificados em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, romance onde, segundo Schwarz, ocorre “a correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravagista e burguesa ao mesmo tempo” (Schwarz, 1990, p. 12). No entender do crítico, a “volubilidade”, além de ser o paradigma do comportamento do narrador, afina-se

\* Universidade Federal de Minas Gerais.

com o princípio formal do livro, o qual, por sua vez, se balizaria na ambivalência ideológica das elites brasileiras. Assim, a correspondência entre forma do romance e comportamento da sociedade burguesa seria responsável pela construção da alegoria política que, de acordo com Schwarz, caracterizaria esse romance. (Schwarz, 1990, p. 75)

#### UM NOVO PARADIGMA ESTÉTICO

Sendo hoje indiscutível a distinção dos romances machadianos em duas fases, não me ocuparei em prová-lo, senão em descrever brevemente as características que mais evidenciam cada uma delas, com o objetivo de identificar, no novo modo de enunciação operado na segunda fase, o prenúncio de mudanças estéticas e políticas afinadas com o ingresso do Brasil no processo de modernização ocidental. Desde o início do século XX, Alfredo Pujol, um dos mais notáveis críticos do escritor, já percebera, na passagem do romance **Iaiá Garcia** para **Memórias póstumas de Brás Cubas**,<sup>1</sup> a fronteira liminar onde é possível reconhecer uma nova postura filosófica, política e estética de Machado de Assis.

*Com as Memórias Posthumas de Braz Cubas, inicia-se a segunda fase da evolução literária de Machado de Assis, que opulentou o nosso patrimônio de arte com uma fulgurante galeria de obras primas. O último livro de sua primeira fase, Yayá Garcia, embora ainda envolto nas nevas do romantismo, pode-se considerar o documento flagrante da sua transição.* (Pujol, 1943, p. 99)

Incluindo quatro romances, a primeira fase de Machado de Assis inicia-se em 1872 e termina em 1878. Posto que na biblioteca literária brasileira desse período prevaleçam os edulcorados romances gerados pelo modelo de aventura romântico de linhagem francesa e adaptados à cor local – com personagens assinaladas pela fixidez psicológica –, Machado rompe com as convenções de gênero e já indicia certas tensões estéticas e ideológicas que irão consolidar-se na segunda fase. Na primeira fase, os narradores dos romances machadianos encarnam contradições entre posições liberais e conservadoras, entre a compaixão pelos oprimidos e a discriminação em relação aos métodos que estes utilizam para ocupar alguma posição no discriminante e competitivo mundo da burguesia incipiente. Valentim Facioli entende que essas contradições e tensões estético-ideológicas “foram suficientes para que Machado percebesse outro caminho e pudesse realçar a importância de certas relações sociais e o modo como elas determinavam os indivíduos” (Facioli, 1982, p. 38-39). Reproduzindo as contradições, a própria linguagem dos primeiros romances ainda se mostra, em homologia ao indecível processo de modernização do país, à procura de uma forma que só definirá as marcas autorais de Machado a partir do romance de 1881.

<sup>1</sup> Machado de Assis, 1959. Todas as citações serão dessa edição.



A segunda fase se inicia com **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) e termina com o **Memorial de Aires** (1908), ano da morte do autor. Nos romances anteriores, há, via de regra, um narrador que assiste perplexo às disputas desleais e egoístas empreendidas pelos despossuídos, cuja alternativa de ascensão econômica e social se restringe aos negócios ilícitos ou aos casamentos de conveniência. Ao passo que, a partir do **Memórias póstumas**, o narrador passa a assumir a própria voz da classe dominante. Uma prerrogativa desse novo tipo de narrador é o trânsito livre no interior da hierarquia dominante, o que lhe oferece a dupla liberdade de utilizar-se de modo e *locus de enunciação* do grupo a que ele se identifica e usá-los contra esse mesmo grupo.

Quando – tanto na ação quanto na forma discursiva – os narradores dos romances da segunda fase mimetizam (e ao mesmo tempo denunciam) a postura hierárquica da classe dominante, provocam a erosão do sistema, visto sobretudo por colocarem em evidência a crise que repentinamente atinge a inteireza tanto da classe que representam quanto do espaço a partir do qual enunciam. A fatura narrativa se encarrega de superpor a fratura do sujeito à do contexto, e essa é a forma mais habitual de encenar a crise da sociedade que, secularizada e em vias de democratizar-se, começa a expulsar de seus quadros o estatuto colonial expresso nos costumes e práticas da classe dominante. Trata-se, nesse sentido, de romances assinalados pela marca do incipiente e moroso processo de modernização do país. As mudanças emergem, de forma litigante, com o movimento que conjuga ambigualmente a emergência da modernidade sócio-política com formas de resistência ao novo estatuto liberal que, pelo menos teoricamente, começa a vigorar no Brasil.

O processo de modernização artística na Europa inicia-se quando a arte começa a emancipar-se de “prescrições teológicas ou políticas” (Canclini, 1995, p. 39). Se, entretanto, a organização social de base liberal deu ao mundo artístico sua autonomia, esta autonomia é, sobretudo em países de passado colonial como o Brasil, uma autonomia condicionada, visto que esbarra nos interesses hegemônicos da classe dominante, cuja luta para preservar seus privilégios gera “um desajuste entre modernismo cultural e modernidade social”. (Canclini, 1995, p. 67)

Esse desajuste terá sua visibilidade no modernismo brasileiro e nos processos de construção da modernidade político-econômica, mas o seu prenúncio já é ficcionalizado nos romances da segunda fase machadiana, dentre os quais **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) e **Dom Casmurro** (1899), estruturados ambos sob a forma de autobiografia. O recurso ao memorialismo é, nos dois casos, um procedimento museificante por meio do qual se tenta reproduzir e, portanto, imobilizar o curso do tempo e das mudanças históricas – cruciais ao ingresso do país na modernidade. Essa forma de ubiqüidade temporal, em que a luta entre resistir às mudanças e a necessidade vital de adaptar-se a elas, impõe um *topos* fronteiroço cuja visível conseqüência é o movimento oscilante entre museificar a tradição e descentrá-la. É nes-

se entrelugar tensionado entre tradição e modernidade, conservadorismo e liberalismo, vida e arte que se situam os narradores-*postagonistas* dos dois romances em questão. O *ancien régime* que ambos tentam restaurar e preservar através de um memorialismo imobilizante equivale a um *projeto museico*, num dos sentidos que Huyssen atribui ao museu: instância que “produz e afirma a ordem simbólica” (Huyssen, 1997, p. 225). O museu “como uma local conservador elitista ou como bastião da alta cultura” (Huyssen, 1997, p. 223) exerce, nas duas autobiografias machadianas, o papel de “caixa-forte das tradições e dos cânones ocidentais”, um “aparato ideológico do Estado cujos efeitos estão limitados às necessidades das classes dominantes no que diz respeito à “legitimação e dominação” (Huyssen, 1997, p. 225). Na sensibilidade relacionada a museus, Huyssen inclui a literatura confessional e o memorialismo como um dos suportes da “restauração historicizante”. (Huyssen, 1997, p. 223)

#### ENTRE O BERÇO E A CAMPA

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é encenada a abordagem da mudança de paradigmas da história, vista sob a perspectiva de Brás Cubas, um defunto autor, que, movido pelo “desdém dos finados”, reingressa na vida pelas vias do discurso. O romance se inicia com a auto-apresentação do sujeito da escrita, que, na verdade, só se institui enquanto tal depois que morre: “Não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor para quem a campa foi outro berço” (p. 415). A “campa” e o “berço” revelam-se como um campo aberto de tensões: o *topos* onde se enterra o defunto é o suporte para a emergência da nova vida. Nascer e morrer, dois sistemas a princípio antinômicos, coexistem nesse museu onde temporalidades ubíquas e sistemas distintos irão conviver dialeticamente.

O recurso à musealização se materializa nesse procedimento escritural de Brás Cubas, cujas memórias tentam congelar o corpo pessoal e o histórico, impedindo, dessa forma, seu esvaecimento no tempo. Esse movimento metonímico performatiza a tentativa de entrar na modernidade com o uso dos mesmos suportes que possibilitaram sair (pelo túmulo) da tradição. Essa operação museica, ao traduzir a visível intenção de impor à modernidade valores residuais da tradição, é dialética visto que, à medida que o “provisório” vai-se superpondo à “permanência” visada pelo autor defunto – cuja condição de vivo-morto tensiona e naturalmente metaforiza os dois paradigmas estético-históricos – esboroa-se seu projeto de cristalizar o *topos* onde ele pretende perpetuar o mesmo. Huyssen chama a atenção para a natureza dialética do museu ao assinalar que este “serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão, esquecimento –, quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador” (Huyssen, 1997, p. 225). Essa dialética do museu, da mesma



forma que nas *Memórias póstumas*, institui um espaço fronteiro e residual que, ao tensionar camp e berço, superpõe performaticamente o efêmero ao permanente, tornando provisória a sobrevivência do narrador-autor, cuja duração é coextensiva ao ato discursivo. Ou seja: se a existência do narrador é deflagrada através da relação estabelecida entre ele e o leitor, uma vez terminada a narrativa, o papel representado pela performance verbal perde o poder de representar: morto o narrador, morre a história que ele tenta ressuscitar pela narrativa. É dessa forma que, à revelia do esforço restaurador empreendido pelo memorialista, sua existência está pontualmente circunscrita aos limites do campo discursivo. Se o narrador e a narrativa são fundados no mesmo lugar onde morre o escritor juntamente com a história passada, é possível daí supor que a escrita seja alegoricamente fundadora de outras histórias ou, pelo menos, de outras perspectivas que permitam ler o mesmo a contrapelo da História oficial. A perspectiva histórica que preside à desmobilização do procedimento aditivo e diacrônico, por meio de um corte no *continuum* da História, é postulada por Walter Benjamin, segundo o qual, esta deveria atualizar-se a cada presente em que surge “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”. Para ele, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (Benjamin, 1987, p. 229-31)

Tendo em vista a perspectiva atualizadora da história representada na direção performática por meio da qual é possível a reedição ficcional do “defunto autor”, importa destacar o capítulo “A um crítico”, onde, provocativa e ironicamente melancólico, o narrador induz à reflexão metalingüística de que sua condição de sujeito autobiográfico se circunscribe aos limites do livro e de que, tão logo termine a narrativa, ele deixará de existir.

*Meu caro crítico,*

*Algumas páginas atrás, dizendo que eu tinha cinqüenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo o meu atual estado; mas chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que quero dizer não é que eu 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, 1959, p. 519)*

Brás Cubas, protótipo da classe dominante, tenta reproduzir, em sua “autobiografia póstuma”, o modelo conservador que lhe assegurou ócio e privilégios, não mais possíveis depois da instituição da ordem liberal e da abolição da escravatura. Repetir identicamente um tempo e um estatuto mortos não faz senão evidenciar as repetições da história brasileira como uma perversa farsa onde a ubiqüidade temporal é o vilão a atrasar e defasar o ingresso do país no processo de modernização histórica e política já efetivado em países “centrais”. Na perspectiva do defunto autor, reconduzir o passado ao agora do campo enunciativo é a estratégia museica que po-

deria devolver-lhe a permanência e o *status quo*.<sup>2</sup> Para os leitores, entretanto, a repetição aparece como a denúncia do mecanismo reprodutor da máquina colonial e, *pari passu*, do estatuto liberal europeu mal digerido pelas nossas elites. Um exemplo dessa questão se encontra na (perversa) leviandade de Brás Cubas, que, durante os oito anos de “estudos” na Europa, somente colheu “a ornamentação, a fraseologia, a casca”; e, se algo aprendeu, foi somente “liberalismo teórico e romantismo prático”. Quando ele, um “acadêmico estroína, superficial, tumultuário e petulante” regressa ao Brasil, sente ímpetos de “acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante...” (p. 442). A formação acadêmica de Brás é uma evidente sátira aos filhos da classe dominante brasileira do XIX, que buscam as novidades teóricas e políticas na Europa, não para adotá-las em seu país de origem, mas para usá-las como instrumento de legitimação e preservação de poder político e prestígio pessoal. Essa situação revela-se uma perfeita tradução das “idéias fora do lugar” que Schwarz identifica na dialética da cultura brasileira contemporânea a Machado. Mal apropriadas do contexto que as gerou, essas “idéias”, além de atrasar o ingresso do Brasil na modernidade, deixa-o preso a uma (con)tradição geradora de uma falsa necessidade: a de preservar valores alheios à constituição da nacionalidade e da efetiva independência do país. Esse mecanismo seria o responsável pela “falta de transparência social, imposta pelo nexos colonial e pela dependência que veio continuá-lo” (Schwarz, 1992, p. 23-24). Mecanismo que, em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, irá pôr em evidência os métodos perversos que Brás utiliza. Materializados no “desdém dos defuntos” do defunto autor – um modo de ação e de enunciação que metonimiza o descaso de sua classe pelos menos favorecidos – tais métodos revelam que a “sede de glória e de nomeada” do sujeito estamental lhe oferecem a justificativa para combater qualquer um que queira compartilhar do *topos* privilegiado que ele, mesmo depois de morto, não pretende desocupar. Não obstante a empresa recolonizadora de Brás, seu tiro sai pela culatra e acerta no alvo certo, visto resultar em uma alegoria que, do cruzamento entre a morte da história pessoal e a da história tradicional, permite ler uma forte inclinação para recentes paradigmas teóricos que tratam temas da nação e da história como resultado de sucessivas escritas a contrapelo da memória e dos paradigmas coloniais.

<sup>2</sup> Ver a esse respeito a “teoria das edições humanas” desenvolvida, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, por Brás Cubas. O que nela sobressalta é o “mesmo” se reatualizando sob o artifício de novas encadernações, ou seja, usa-se a maquiagem para encobrir a repetição farsesca da mesma história, como o elucida esta passagem: “Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabeis que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa”. (p. 458)



## MAIS FALTO EU MESMO

Ainda que análoga à de Brás Cubas, a luta narrativa encenada pelo sujeito da memória em **Dom Casmurro** (1899) mostra, de forma mais evidente, as fronteiras entre tradição e modernidade. Apresentando-se ao leitor como um advogado seixagenário, aposentado e solitário, o narrador-protagonista do romance de 1899, reconhecendo-se desajustado ao tempo em que vive e desalojado no espaço que habita, impõe-se a tarefa de restaurar o espaço-tempo perdido. Essa operação se realiza metonimicamente através da reconstrução da antiga casa materna. A expectativa de Dom Casmurro, – apelido atribuído por um vizinho ao ranzinza Bento Santiago, e por este ironicamente adotado – é fazer emergir o antigo corpo a partir do projeto restaurador em que passa a investir. Mas trata-se, na verdade, de um estranho deslocamento: ignorando a lógica da diferença, Dom Casmurro espera que a casa, como um útero acolhedor, traga-lhe à luz a mesma vida dos começos. Depois de repetir o mesmo, ele acaba por constatar que o novo espaço não mais lhe confere as sensações advindas do anterior, e que o que mais falta no simulacro do lugar de origem é o próprio corpo em falta:

*O meu fim evidente era atar as duas pontas de vida, e restaurar a velhice na adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se me faltassem os outros, vá; um homem se consola mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (Assis, 1959, p. 730)*

Atópico onde habita, vicário no corpo que ocupa, extemporâneo ao tempo da enunciação, o narrador – cujo nascimento resultou de uma promessa da mãe – parte da clave “Comecei por não ter nascido” (p. 737) para iniciar uma escrita sobre si mesmo. Pela reedição do vivido, ele busca suplementar a escritura da origem; ou o seu “menos da origem”.<sup>3</sup>

## DESMEMÓRIA PARRICIDA

Instituindo a vida como representação teatral, Dom Casmurro a compara a uma *ópera*, uma versão demoníaca da **Sagrada Escritura**. Satanás, depois de expulso do paraíso, compõe uma partitura que acrescenta ao manuscrito sagrado, com o óbvio propósito de afrontar o Pai, tornando-se co-autor da criação divina. O resultado do “pacto” é uma versão satânica que o usurpador tenta, inutilmente, encenar às vis-

<sup>3</sup> A expressão “o menos da origem” é mencionada por Bhabha, quando este trata de questões relativas a nacionalismo e nação. No dizer dele, a consciência da falta de origem, do “menos da origem” é um dos fatores responsáveis pela gênese do desejo de nacionalidade. (Bhabha, 1995, p. 219)

tas do “Padre Eterno”. A Terra é o palco criado para a encenação e, segundo explica o tenor Marcolini, autor da nova versão, esse descuido divino foi o responsável pelo “desconcerto” do mundo. Os parceiros de Satanás elogiam-lhe a tarefa tradutória, cujo maior mérito estaria na produção de uma estética que se aproxima, muito mais que o original, do lugar sagrado da língua. No entanto, os adeptos do Todo-Poderoso, afetados pela angústia da influência, execram a adulteração do original.

*(Estes) Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as **Mulheres patuscas** de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que ao mesmo tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição: mas, evidentemente, é um plagiário. (Assis, 1959, p. 738)<sup>4</sup>*

O recurso à encenação do original e da origem irá desdobrar-se, no texto machadiano, com o concurso de três técnicas de encenação teatral. Uma é uma apropriação do “gran teatro del mundo”, recurso barroco mediante o qual o diretor de cena pode realizar, no palco machadiano, os infindáveis e labirínticos jogos de espelhos e de máscaras; por esse veio, seu corpo lacunar ganha visibilidade, sob o esplendor do concreto. A segunda é a camonianiana “máquina do mundo” com cuja mediação aquele tenta corrigir os desconcertos do mundo em crise. A terceira é a técnica shakespeariana do “teatro dentro do teatro”, possibilitando o jogo de imbricamentos, superposições e desdobramentos cênicos.

A par dessa superposição cenográfica, há, nos bastidores da ópera machadiana, um contra-regra que, em *over*, interfere na troca de cenários, na concepção e na condução de eventos e peripécias. No cenário maior, encena-se a ópera resultante da recriação satânica da **Sagrada Escritura**. Dele emerge a encenação da ópera de Dom Casmurro, criada pela pena demolidora do narrador-escritor. Fazendo ponte entre esses dois cenários, a ópera “Otelo”, de Shakespeare estabelece o diálogo entre os ciúmes do narrador e os do mouro. Com todos esses jogos de cena, o palco machadiano é o lugar onde, a partir do permeio de várias vozes dialógicas e contendentes, o sujeito da falta pode refazer performativamente sua origem; o local pode mostrar uma outra face ao universal; a ex-tradição pode forçar a tradição a abrir suas cerradas fronteiras.

Ainda que afirme que o objetivo de sua escrita autobiográfica esteja investida no revivescimento de antigas sensações, a forma teatral e alegorizante assumida

<sup>4</sup> Ao discutir original e tradução, fidelidade e traição, repetição e diferença, o texto satânico abre, extemporaneamente, a discussão sobre o tema borgiano da reprodução infinita do grande livro, emblemático na “Biblioteca de Babel”.



pela memória de Dom Casmurro revela a mesma intenção que a escrita satânica: co-autoria, criação paralela, pacto com o sagrado, com o objetivo de se instituir uma nova origem e uma nova ordem. Prova disso é que, à medida que o eu enunciativo passa a escrever-se a si mesmo e à sua própria versão da história, a escrita da memória viola, transgride e adultera o original, rompendo, assim, a relação de fidelidade com o projeto inicialmente esboçado. Não apenas aceitando, mas também adotando a teoria da vida enquanto uma versão satânica da **Sagrada Escritura**, o narrador de **Dom Casmurro** encontra as mediações convenientes e necessárias à “construção e reconstrução de [si] mesmo” (1959, p. 802). Esse procedimento é operacional visto haver, segundo ele, estreita analogia entre a “ópera” e sua história pessoal; além disso, a composição satânica contém uma forma transgressora de tradução, que lhe servirá de modelo operatório para a criação de sua escritura pessoal, cuja construção será norteada, não pela verdade, mas pela verossimilhança: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria de Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição”. (1959, p. 738)

#### SUBÚRBIOS DA HISTÓRIA

É possível investigar, na encenação realizada por Dom Casmurro, um mapa de linguagem que fosse cartografando, com recursos ao paradoxo, à ironia e às superposições, uma nação emergente sempre tensionada ao agônico modelo estamental. O espaço físico, encenado no espaço textual, mostra-se sempre aberto a ampliações – do familiar para suas margens e assim sucessivamente. Nesse sentido, é sintomático que o memorialista se dispusesse, ao final de sua autobiografia, a esboroar as cerradas fronteiras que, no desconcertado mundo de esfacelos onde ele vive, estabelecem rigorosos limites entre o estatuto estamental em crise e a nova organização liberal, que começa a emergir junto com a modernidade “ainda que tardia” do país.

“Vamos à História dos subúrbios”, frase que encerra o romance, é uma promessa de descentramento do circuito da classe dominante, ou seja, dos limites do umbigo do narrador e de todo *status quo* que ele representa, deixando desterritorializados a ele e a toda uma tradição já agonizante. A canonicidade da suposta tradição, de que Dom Casmurro é o último avatar, começa a fractalizar-se em redes. O periférico avança, invade a cidade e nela se imiscui. A história total se esfacela para recomençar a partir de “espaços em dispersão” (Foucault, 1977, p. 12). Para desacreditar o sistema com o qual se achava comprometido, Dom Casmurro, em lugar de reafirmar o pacto familiar de que sua mãe era a mantenedora, faz um outro pacto, mas um pacto parricida. Criar-se a si mesmo, procriar-se com palavras pressupõe negar o pai, assumir a própria paternidade e fundar uma nova história.

Antes da decisão de escrever as suas memórias, Dom Casmurro aventara,

dentre outras, a escrita da **História dos subúrbios**. Mas a idéia é inicialmente descartada, uma vez que, na ocasião, o “autor” chegou à conclusão de que esta seria uma tarefa árida e longa, que exigiria para sua realização documentos e datas, como preliminares (1959, p. 730). O romance termina, entretanto, com a frase “Vamos à História dos Subúrbios”, revelando a disposição do narrador em continuar escrevendo. Escrita de um corpo a habitar um mundo novo e uma nova noção de habitar o mundo, as memórias de Dom Casmurro prometem cartografar, nos pontos de fuga de uma temporalidade ubíqua, uma territorialidade desierarquizada e liminar – plano piloto para um Brasil da modernidade. Emergindo dos arrabaldes, o mapa machadiano borra o traçado do mapa colonial do país para retraçá-lo a partir dos subúrbios de uma tradição agonizante. Se a Brás Cubas resta a alternativa de morrer a cada vez que seus leitores terminarem de visitar seu museu de cera, a Dom Casmurro ainda é possível pôr as mãos à obra para, ainda que performativamente, fundar uma nova nação.

## RESUMEN

**P**retendo investigar en dos novelas de Machado de Assis – **Dom Casmurro** y **Memórias póstumas de Brás Cubas** – si el recurso al memorialismo representa un procedimiento ambiguo y fronterizo: de un lado, el intento de preservar la tradición y los privilegios que asegura a la clase dominante; de otro, la necesidad de adaptación a los nuevos paradigmas que emergen con la modernidad. Esa forma de ubicuidad temporal, en que la pelea entre resistir a los cambios y la necesidad vital de adaptarse a ellos, impone un locus fronterizo cuya consecuencia visible es el movimiento oscilante entre “museificar” la tradición o aceptar el reto de entrar a la modernidad.



**Referências bibliográficas**

- ASSIS, Machado de J. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. Dom Casmurro. p. 727-870.
- ASSIS, Machado de J. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. Memórias póstumas de Brás Cubas. p. 409-549.
- ASSIS, Machado de J. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Sobre o conceito da história, p. 222-232.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.
- FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 9-59.
- FOUCAULT. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Universitária, 1977.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. A nota específica. **Folha de São Paulo**, domingo, 22 de março de 1998, Caderno Mais, p. 6.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Cia. da Letras, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 1992. p. 13-25: As idéias fora do lugar.