



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ANA CECILIA AGUA DE MELO**

**MEMÓRIAS DE UM ESCRITOR BEM-COMPORTADO:  
AUTRAN DOURADO**

**CAMPINAS,  
2015**

**ANA CECILIA AGUA DE MELO**

**MEMÓRIAS DE UM ESCRITOR BEM-COMPORTADO:  
AUTRAN DOURADO**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira.**

**Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin**

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Ana Cecília Agua de Melo e orientada pela Profa. Dra. Orna Messer Levin**

**CAMPINAS,  
2015**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Melo, Ana Cecilia Agua de, 1975-  
M491m Memórias de um escritor bem-comportado : Autran Dourado / Ana Cecilia  
Agua de Melo. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Orna Messer Levin.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Dourado, Autran, 1926-2012 - Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira  
- Séc. XX - História e crítica. I. Levin, Orna Messer, 1960-. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Memoirs of a dutiful writer : Autran Dourado

**Palavras-chave em inglês:**

Dourado, Autran, 1926-2012 - Criticism and interpretation  
Brazilian fiction - 20th century - History and criticism

**Área de concentração:** Literatura Brasileira

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Orna Messer Levin [Orientador]

Ariovaldo José Vidal

Maria Célia de Moraes Leonel

Mário Luiz Frungillo

Sílvia Maria Azevedo

**Data de defesa:** 15-12-2015

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Orna Messer Levin

Mário Luiz Frungillo

Ariovaldo José Vidal

Maria Celia de Moraes Leonel

Silvia Maria Azevedo

Vagner Camilo

Maria Betânia Amoroso

Ivan Francisco Marques

IEL/UNICAMP  
2015

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.**

À memória de meu pai, Mário Ferreira de Melo, que com seu trabalho abriu caminho para este trabalho.

*É contra seus artifícios mais íntimos que nos batemos, isso que parece mais sólido do que a fundação de uma torre alta: o jeito de pronunciar os erres, certa forma de receber no rosto a luz do dia, o ângulo oblíquo de sua pálpebra, em suma, o patrimônio profundo de seu estar no mundo, que povoa verdadeiramente este mundo. É isso que a morte carrega, deixando um halo, um talho, uma mordida aos vivos, uma lacuna.*

Ó, Nuno Ramos

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, à Orna Messer Levin, pelo respeito que teve pelo meu ritmo próprio numa longa trajetória. E também, e ainda mais, pelas sutis e muito precisas palavras de orientação. Espero ter tido a sabedoria de ouvi-la bem.

À Vilma Arêas e ao Ariovaldo José Vidal, pelas igualmente sutis e precisas palavras de orientação no exame de qualificação, as quais ecoaram pelo restante do caminho.

A Ariovaldo José Vidal, Maria Celia Leonel, Mário Luiz Frungillo e Silvia Azevedo, pela atenta e exigente leitura da tese por ocasião da defesa. Suas observações propiciaram um novo olhar sobre o texto e retoques significativos no preparo da versão final.

A Luiz Gonzaga Fernandes, Sônia Gigeck e Teresa Morgado Ribeiro, preciosos amigos que herdei de minha temporada na Aliança Francesa e parceiros no entusiasmo pelas artes.

Ao Ricardo Luiz Saliby, que por quatro anos concedeu uma considerável fatia de seu tempo para me ajudar a ver um novo sentido na palavra fertilidade.

Ao Sérgio Rocha Brito Marques, pelas felicidades do acaso, pela disposição de ouvir e falar, pelos lugares onde andamos, pelas dúvidas que compartilhamos e também por aquelas em que cada um está sozinho.

E, finalmente, a minha mãe, Claudete Agua de Melo, e minha irmã, Marília Agua de Melo Araújo, a família que com invejável paciência deu espaço à minha individualidade e nunca vacilou no apoio.

RESUMO: A tese se concentra na obra do escritor mineiro Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012), especificamente a ficção longa que veio a público ao longo da década de 1960. O privilégio concedido a tal período se justifica pela existência do “ensaio-fantasia” *Uma poética de romance* (1973), em que se sedimenta uma narrativa de formação cuja culminância é a escrita do romance *O risco do bordado* (1970). Assim, depois de um capítulo inicial dedicado a *Tempo de amar* (1952), espécie de vestíbulo da discussão, quatro capítulos se ocupam, respectivamente, de *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967) e o mencionado *Risco*. Procura-se acompanhar como essa prosa evoluiu num ambiente cultural vincado pela militância do grupo dos concretistas e depois pela onda estruturalista na crítica universitária. Ladeia a análise dos textos a atenção ao modo como a crítica jornalística e, posteriormente, a universitária justificaram seu apreço às obras em questão. A título de conclusão, examina-se como o citado *Uma poética de romance* e outros textos de caráter autobiográfico e/ou metalinguístico projetam uma determinada noção de literatura e de criador literário, simultaneamente em convergência e em descompasso com aquelas que ganhavam força na época.

PALAVRAS-CHAVE: Autran Dourado; literatura brasileira; ficção; século XX

ABSTRACT: The dissertation focuses on the work of Minas Gerais writer Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012), specifically the long works of fiction released over the course of the 1960s. The privilege granted to this period is justified by the existence of the "fantasy-essay" *Uma poética de romance* [*A Poetics of the Novel*] (1973), which crystallizes the formation narrative which culminates in the writing of the novel *O risco do bordado* [*Pattern for a Tapestry*] (1970). Thus, after an initial chapter dedicated to *Tempo de Amar* (1952), which is a kind of segue into the discussion, the following four chapters deal with *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* [*A Hidden Life*] (1964), *Ópera dos mortos* [*The Voices of the Dead*] (1967) and the already mentioned *Pattern*, respectively. This study tracks how this prose evolved in a cultural environment marked by the militancy of adherents of [Brazilian] concretism and then by the vogue of structuralist criticism. Alongside the analysis of the texts, attention is paid to the way journalistic and later university criticism justified the appreciation of the works at issue. By way of conclusion, the cited *A Poetics of the Novel* and other autobiographical and/or metalinguistic texts are examined for how they present a particular notion of literature and of literary creator, simultaneously in lockstep and out of pace with those that gained momentum at the time.

KEYWORDS: Autran Dourado; Brazilian literature; fiction; twentieth century

# Sumário

Palavras iniciais.....	10
1. Entre Zé Lins e Clarice.....	15
2. A coragem dos homens na ilha-Brasil.....	40
3. Uma novelinha.....	90
4. Uma casa em ruínas para uma obra em obras.....	118
5. O emissário das belas-letas no seu labirinto.....	203
Para uma conclusão: O voluntário do martírio e a vida ociosa, cara e coroa?.....	274
Bibliografia.....	294

## Palavras iniciais

Em setembro de 2012, quando Waldomiro Freitas Autran Dourado faleceu, aos 86 anos, os textos saídos na imprensa traíam uma nota fria em meio a palavras altamente respeitadas, nota que me deixaria desconfiada, se eu já não fosse então uma leitora desconfiada – e persistente – de seus livros. Rosane Pavam, na revista *Carta Capital*, se referiu a “um dos mais importantes escritores do Brasil”, lamentando que a Academia Brasileira de Letras só tenha se lembrado de Autran Dourado para conceder-lhe o Prêmio Machado de Assis, em 2008.<sup>1</sup> Carlos Heitor Cony, por seu turno, fez uma pequena súpula dos elogios que foram se sedimentando nas últimas décadas, sem esquecer de anotar que o autor de *Ópera dos mortos* “não cortejou a popularidade nem fez parte de grupos, isolando-se em seus contos e romances como o artista que foi”.<sup>2</sup> Enfim, usou-se uma solenidade estranha para falar do recém-falecido. Talvez porque seus livros, encarecidos embora, havia muito não eram relidos, ou mesmo lidos. O que é Autran Dourado para nós, hoje? Essa pergunta não foi feita.

Nessa altura, minha convivência com a prosa do ficcionista mineiro já estava perto de completar duas décadas. O encontro com o autor foi fortuito. Nos primeiros tempos do curso de Letras, em 1993 ou 94, um velho exemplar de *Uma vida em segredo* (em edição da Expressão e Cultura, com os pássaros na capa), numa biblioteca circulante perto de casa, despertou minha curiosidade. E o quase nada de Biela, o miudinho de sua vida e mesmo do livro em si me cativaram. Pouco depois, li, com prazer e admiração, *O risco do bordado*.

No já distante ano de 2005, iniciei o doutoramento com a intenção de investigar representações da história brasileira em ficções de autores mais ou menos em torno da geração de Dourado. Eu pretendia compor um pequeno mosaico de textos de ficção longa, datados de 1950 em diante. *O risco do bordado* certamente estaria entre eles. Porém, a dificuldade de estruturar um trabalho com autores díspares fez com que eu me decidisse a fechar o foco sobre o romancista do *Risco*, narrativa que ainda me interessava bastante.

---

<sup>1</sup> Pavam, Rosane, “Colheres do passado”, *Carta Capital*, n. 718, 10 out. 2012.

<sup>2</sup> Cony, Carlos Heitor, “Autran Dourado”, *Folha de São Paulo*, 2 out. 2012.

Por que, ao longo desses dez anos de inequívoca tomada de distância de livros que amei em outra época, persisti em ler Autran Dourado e escrever sobre ele? Com o avançar da pesquisa, uma forte motivação foi ficando clara: eu tinha de fazer o balanço de uma fase minha, como leitora, que ia ficando para trás. Se hoje fustigo carinhosamente o *Risco*, como se verás, não quero varrer para debaixo do tapete os anos que passei a admirá-lo, até a distingui-lo entre minhas leituras. Enfim, quando tento me acercar das circunstâncias e dos leitores que propiciaram a consagração de Dourado, tenho consciência de que uma parte importante de minha própria formação está ali.

A bibliografia de Autran Dourado é extensa. Depois de estreiar em 1947, ele só se permitiu silenciar em 2006, publicada a reunião de contos *O senhor das horas*. Ainda assim, ousou afirmar que estive diante de um autor que se deu quase todo a conhecer no decorrer dos anos de 1960, sem prejuízo do interesse de livros posteriores como *Os sinos da agonia* e *Novelário de Donga Novais*. Contudo, meu recorte se concentra sobre a década de 1960 menos por essa impressão que pelo dado de que o denominado “ensaio-fantasia” *Uma poética de romance*, surgido ainda em 1973, delineia uma narrativa de formação que culmina no *Risco*, publicado no ano de 1970. Assim, a proposta deste trabalho seria percorrer, experimentalmente, a trilha que o próprio autor deixou indicada.

O pano de fundo da produção que veio à luz no período de que me ocupo é complexo e por certo ultrapassa minhas atuais possibilidades de investigação. A década de 1950, ao longo da qual Autran Dourado esteve às voltas com o preparo de seu primeiro livro mais ambicioso, assistiu à emergência do movimento concretista. O desembarque do estruturalismo, outra vaga de acumulação teórica e questionamentos em torno do fenômeno literário, caracterizaria o alvorecer dos anos de 1970. Meu objeto de estudo é um grão nesse amplo movimento, dentro do qual me movi com a cautela de que fui capaz.

Procurei ser econômica no que diz respeito a instrumentais teóricos, ancorando-me primeiro em análises minudentes de texto, na discussão da fortuna crítica, tanto a jornalística como a acadêmica, e no diálogo, na medida do possível prudente, com a história social e reflexões de caráter mais amplo sobre a literatura brasileira. Do mesmo modo, não ignorei um alvo sempre buscado pelo romancista: a apropriação de um amplo repertório internacional, notadamente o alto-modernista. Enfrentei esse aspecto da obra consciente dos riscos e de que toda a delicadeza é pouca.

Ainda que a contística de *As imaginações pecaminosas, Violetas e caracóis e Armas e corações* possa nuançar um exame da carreira de Dourado, decidi, por parcimônia, me ater à ficção longa, escolhendo como vestíbulo da discussão, no primeiro capítulo, *Tempo de amar* (1952), posterior às experiências juvenis de *Teia e Sombra e exílio*. Tratando-se de uma realização ainda hesitante quanto a seus alvos, me guiei por um traço que avultou entre os demais: a oscilação entre a presença da prosa de Clarice Lispector e o protagonista herdado do Ciclo da Cana-de-açúcar de José Lins do Rego, o desfibrado tipificado por Mário de Andrade.

O segundo capítulo foi dedicado ao livro ambicioso referido acima, *A barca dos homens* (1961). Nele se define o emprego que Autran Dourado faz da técnica do fluxo de consciência, verificando-se também um acúmulo de alusões literárias. À parte o exame do rendimento das apropriações de Valéry, Faulkner, Hemingway etc., procurei ver como o tema tratado em chave universalizante convive com a matéria brasileira que também é objeto do trabalho ficcional. Em um segundo momento, avançando um pouco na cronologia da obra, tomei as memórias de *Gaiola aberta* (2000), concentradas no período em que Autran Dourado foi secretário de Imprensa de Juscelino Kubitschek, para tentar situar como o romancista, efetuando a transição de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, assegurou as condições para a continuidade de seu trabalho literário. Vale dizer, *A barca* viria a público com seu autor já vivendo no Rio, livre das incumbências de assessor palaciano. A par disso, *Gaiola aberta* espelha ângulos importantes do livro de 1961 e é uma demonstração nítida da persona autoral do romancista.

*Uma vida em segredo* (1964) é o objeto do capítulo 3. O eixo da discussão é herdado da crítica contemporânea ao aparecimento da novela: esta teria tido como modelo o célebre *Un coeur simple*? Em face da questão lançada em mais de um rodapé da época, não me furtei ao corpo a corpo com o texto de Flaubert, com vistas a submeter à prova a “ressurgência” que um crítico como Wilson Martins dá por assente.

Mais extenso, o capítulo 4 se abre a uma longa discussão de *Ópera dos mortos* (1967). Demorei-me em alguns comentários, a título de contraponto, sobre textos de José J. Veiga, Otto Lara Resende, Lúcio Cardoso, Carlos Heitor Cony, Clarice e mesmo José de Alencar. À semelhança do que fiz no caso de *Uma vida*, levei adiante um problema legado pela crítica: esmiucei o “estilo Guimarães Rosa”, apontado por Fausto Cunha como o “perigo mortal” de que Dourado se acercou na *Ópera*. Em paralelo, a forte presença da matéria local (que ensejou o recurso, nesse capítulo, a Gilberto Freyre e mesmo a Victor Nunes Leal, colega de vida palaciana do romancista) em convivência com alusões literárias prestigiosas

trouxe à baila questões afins àquelas enfrentadas com *A barca dos homens*. Especificamente, a *Ópera* impõe a questão de que o mundo narrado é menos problema que pretexto para a construção da narrativa, esta sim, talvez, a principal personagem. Por fim, reuni alguns exemplares da crítica jornalística, que propiciaram vislumbres de como o livro foi lido em seu tempo e as estratégias de que se lançava mão para atestar seu valor.

O capítulo 5 trata de *O risco do bordado* (1970) e, em consequência, da persona autoral projetada pelo alter ego de Autran Dourado, João da Fonseca Nogueira. Discuti a ambiguidade que resulta da relação entre o escritor dentro do livro, o personagem protagonista, e o autor que o todo da obra projeta. A par desse problema esteve o kitsch, latente nos capítulos anteriores, e, de novo, os conflitos entre a matéria e o empenho de “fazer literatura”. Comparece mais uma vez a discussão dos pressupostos da crítica jornalística, e também um último tópico dedicado à consagração universitária, pois nos anos seguintes Autran Dourado estaria entre os escritores brasileiros próximos ao curso de Letras da PUC do Rio de Janeiro, então ocupada com a digestão do repertório estruturalista.

Numa quase conclusão, tomei *Uma poética de romance* (1973) e *Breve manual de estilo e romance* (2003), sobretudo, para uma avaliação do autorretrato de Autran Dourado, ou seja, da narrativa de formação cristalizada em seus escritos. *Uma poética* sempre me pareceu um precoce arremate, a amarração dos fios depois de atingida a culminância – segundo a narrativa do próprio autor – de *O risco do bordado*. Em acréscimo, arriscando-se no papel de escritor-crítico, Dourado testemunha o avanço das teses universitárias sobre o terreno dos antigos rodapés, ponto introduzido no último capítulo. No conjunto, essa narrativa de formação reiterada em diversos textos – não ficcionais e ficcionais – demonstra uma convivência contraditória entre um enorme empenho de atualização e a insistência (bem-comportada) no culto ascético às belas-letas.

No percurso de *Tempo de amar* a *O risco do bordado*, ficou claro que tal empenho, por sério e contínuo que tenha sido, rendeu frutos mitigados, cujas hesitações estão em linha com problemas que perpassam a prosa literária brasileira. Se hoje, espero, tenho um pouco mais de clareza a respeito dessas hesitações, tal discernimento se deverá a que sempre li Autran Dourado na companhia dos mais diversos prosadores, o que transparece, para o bem e para o mal, nestas páginas.

Finalmente, assinalo que *Uma poética de romance* e outros textos estão coalhados de diretrizes para a leitura da obra. Meu esforço foi o de tomar a “série metalinguística”<sup>3</sup> e as

---

<sup>3</sup> Tomo emprestada a expressão que Flora Sussekind usou ao resenhar o *Breve manual de estilo e romance*.

falas autobiográficas como prolongamentos da ficção, vale dizer, quis submetê-las a exame, sem me render, crédula, a elas. Bom, alguém poderia retrucar que, estendendo minha investigação até *O risco do bordado*, eu me curvo ao papel que se atribui ao livro de 1970 em *Uma poética*. Respondo reiterando que me desafiei a refazer o percurso indicado pelo autor – tentando escapar de suas eventuais armadilhas. O leitor avaliará o grau do meu sucesso nessa empreitada.

## 1. Entre Zé Lins e Clarice

Na narrativa de formação (literária) que é *Uma poética de romance*, uma realização ainda hesitante, *Tempo de amar*, é valorizada. Segundo o que ali se conta, alterando a ordem dos capítulos do romance que viria a público em 1952, Autran Dourado teria chegado à sua concepção dos blocos narrativos. Se *O risco do bordado* representa – dentro de tal narrativa – o ponto ótimo de maturação de um manejo particular de técnicas associadas às vertentes do romance moderno, *Tempo de amar* ficaria como o primeiro exercício consequente nessa direção. Cioso de que o livro retenha interesse, nosso autor diz que “um especialista em restaurações [...] talvez descubra vestígios da antiga estrutura, de feição mais velha”.<sup>1</sup>

Para Maria Lúcia Lepecki, *Tempo de amar* se liga às experiências imaturas de *Teia e Sombra e Exílio* na medida em que padece da contaminação da atmosfera de uma certa “literatura existencialista francesa do primeiro pós-guerra”, a qual pouco teria a ver com o genuíno temperamento do ficcionista.<sup>2</sup> Todavia, talvez as sombras que se projetam sobre o texto de 1952 pertençam a algo mais próximo que a corrente existencialista invocada por Lepecki. Penso em Clarice Lispector, que, àquela altura, já se fazia presente na prosa brasileira com *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. Embora se tenha à mão o recurso à fonte autorizada e talvez traiçoeira das palavras do autor – “Clarice sempre me impressionou enormemente. *Perto do coração selvagem* e *O lustre* foram livros realmente muito importantes e novos. Tinham uma importância e uma novidade que *Sagarana*, de Guimarães Rosa, não possuía.”<sup>3</sup> – um dado muito concreto de *Tempo de amar* basta para tornar inevitável a passagem por Clarice: a insistência no *coração selvagem*, que perpassa o livro do começo ao fim, conferindo a ele uma marca vitalista, potencializada em imagens oriundas dos campos semânticos de “corpo”, “sangue” e “terra”.

<sup>1</sup> Dourado, Autran. “Narrativa em blocos e falsa pessoa” in \_\_\_\_\_. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p. 32.

<sup>2</sup> Lepecki, Maria Lúcia. *Autran Dourado. (Uma leitura mítica)*. SP: Quíron; Brasília: INL, 1976, p. 249.

<sup>3</sup> Depoimento prestado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1992. In Souza, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Belo Horizonte: CEL/UFMG, 1996 (Série Encontro com escritores mineiros n.2), p. 46.

Não obstante, um apanhado das linhas gerais do livro permite entrever o feito à José Lins do Rego da matéria: O protagonista é Ismael, neto do coronel Elpídio, fazendeiro que em épocas passadas mandara em Cercado Velho. Terminados os estudos, Ismael volta ao velho sobrado da família; o pai, reduzido à condição de dono de armazém, almeja uma colocação no cartório da cidade para o filho. Na primeira parte, “Os retratos”, passagens da infância de Ismael, até a iniciação sexual, são intercaladas ao isolamento do protagonista adulto no sobrado e à luta com a dificuldade de imprimir um rumo à própria vida. A segunda parte, “A constelação”, se concentra no envolvimento amoroso de Ismael com Paula, filha de mãe solteira, o reencontro com a prima Tarsila, que o remete à infância e à figura da irmã morta, Ursulina, e o trabalho no cartório, ao lado de Gonçalo, outro filho bastardo. Na terceira parte, “As divindades obscuras”, se decidem os destinos de Gonçalo, Paula e Ismael: o primeiro comete parricídio, matando o dono do cartório, que se descobre ser seu pai natural; Paula, esperando um filho de Ismael, deixa sozinha a cidade, ao passo que Ismael é capturado em definitivo nas malhas da família, por intermédio da figura de Tarsila-Ursulina, com quem tudo indica que se casará. O refúgio no bordel, após assistir incógnito à partida de Paula, sela a rendição do neto do antigo coronel ao sistema de valores e ao programa de vida encampados pela família e por Cercado Velho.

A menção a José Lins do Rego, enfim, se deve ao quadro em que se debate o jovem Ismael – no nível global, trata-se ainda da decadência do patriarcado rural, matéria do Ciclo da Cana-de-açúcar. Adiante se verá que traços fundamentais da personagem Ismael reapresentam o Carlos de Melo de *Menino de engenho*, *Doidinho* e, sobretudo, *Banguê*.

#### O CORAÇÃO SELVAGEM

Por enquanto, fechando o foco sobre a porção de Clarice em *Tempo de amar*, passo a um mapeamento das ocorrências da imagem do “coração selvagem” no texto. Na primeira parte, uma primeira ocorrência (no segmento 5) diz respeito à reclusão de Ismael no seu mundo interno, feito de lembranças substancialmente ligadas ao círculo familiar:

Naqueles dias ficava quieto num canto, sem conseguir ler, numa solidão amargurada. Perscrutava na quietude inútil de sua vida. Pensamentos devaneadores, tristes e tediosos, remoíam-lhe o cérebro. O vazio da casa rumorejava na quietude como um rio turvo escondido na noite: som de passos em surdina, o próprio passado esfumava-se

em tristeza. Na indolência das horas, rememorava os sucessos que lhe pareciam ter formado a sua vida, o passado remoto, a infância solitária no casarão (os Mamotes eram alguma coisa de dramático na sua vida), *a estranheza selvagem do coração*.<sup>4</sup>

A infância sempre e sempre atuante na imaginação compõe o “mundo brilhante dos sonhos” – a estranheza selvagem do coração – que não “entra em comunhão com o mundo”. Paradoxalmente, a vida interior da personagem, estranha e diferenciadora, é nutrida pelo meio ambiente do sobrado, da família, da fazenda do avô, isto é, fechando-se no seu próprio mundo, Ismael acaba na verdade por se encerrar no mundo doméstico, como que magnetizado pelos objetos da casa, “marcados por mão já terra”. O círculo encantado dos afetos da primeira infância e o culto aos ancestrais (governo dos mortos sobre os vivos) formam a substância nutridora do coração selvagem de Ismael.

No segmento 10 da primeira parte, ocupado por uma cena da infância (nessa parte, composta de quinze segmentos, o presente do protagonista adulto é entrecortado por cenas da infância: o primeiro segmento, no presente da narrativa, é seguido por outro que introduz a infância na fazenda dos Mamotes, o segmento 3 voltando ao presente, e assim por diante, não havendo quebra na regularidade dessa alternância), observa-se uma variação da imagem. Discorrendo sobre a alegria das crianças no “reino dos Mamotes”, o narrador registra que elas estavam bem perto do “coração da vida”, descobrindo coisas com o corpo, sem perceber.<sup>5</sup>

É de notar a mudança de contexto e a conseqüente diferença de conotação. Agora o que se tem é a plenitude vital da infância, evocada por um narrador que, unido ao leitor na condição de adulto (“nosso modo de dizer”), tece considerações sobre a imediatidade das sensações, o puro presente vivido, com suas impressões assimiladas no corpo. É fácil de discernir a extração clariceana de tais linhas, podendo a estreita convivência dos irmãos Ismael e Ursulina no espaço de liberdade da fazenda ser lida como uma reminiscência da parceria de Virgínia e Daniel em *O lustre*.

Uma ocasião de confronto entre mãe e filho, na penumbra da sala do sobrado, ocupa o antepenúltimo segmento da primeira parte. Celeste, a mãe, desfia as contas do rosário enquanto insta o filho a ceder à vontade do pai, aceitando o emprego no cartório. O assentimento frouxo de Ismael, motivado mais pelo desejo de interromper a ladainha da mãe, vem acompanhado de uma aspiração confusamente percebida, a de “ser uma pessoa como as

<sup>4</sup> Dourado, Autran. *Tempo de amar*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965, pp.35-6. Ênfase minha.

<sup>5</sup> Ibid., p. 64

outras, longe do pulsar inquieto do coração”.<sup>6</sup> Trata-se de um prolongamento do fio temático da “estranheza selvagem do coração”. O personagem, prestes a ser afogado em papéis que dispõem sobre “posses e direitos”, percebe a “realidade exterior” como “diferente do mundo dentro dele”.<sup>7</sup> No entanto, o “mundo assombrado, escondido e fechado da família”<sup>8</sup> é o dele, é o que está no seu coração. Ismael, por certo, está distante do descompasso entre a poesia do coração e a prosa do mundo. Ele partilha, antes, da sensibilidade exacerbada de Carlos de Melo, cuja introspecção, ambições intelectuais e crises nervosas, se o destacam no ambiente doméstico, não ensejam a construção de um mundo à parte deste. Semelhantemente, Ismael, pelo pulsar inquieto do coração, *sente* de modo diferente, mais intenso, o mundo que é o seu, do qual se alimentam seus devaneios e seu desejo mais profundo, o que se evidencia, ao final, na aproximação com a prima Tarsila.

A entrega amorosa que fecha a segunda parte, “A constelação”, no cenário em que as ruínas da inacabada Igreja do Rosário dos Pretos se fundem à vegetação, corresponde, no texto, à culminância da imagem das estrelas. Estas vão pontuando a segunda parte até que, no momento do encontro de Paula e Ismael, um “céu respingado de estrelas” recobre o templo abandonado. O que deve ter sido uma igreja de negros acolhe o amor dos dois jovens, marginalizado em Cercado Velho, exigindo horizonte e amplidão. O céu de estrelas, contudo, se torna uma imagem mais ambivalente quando focalizado pelo olhar de Ismael. As estrelas – agora “remotas e frias” – espelham “uma estrela miúda cismando na solidão de um céu vazio”, o “céu dentro dele”.<sup>9</sup> Essa estrela, “ponta de angústia”, é que está no fecho da segunda parte, anunciando o anticlímax.

Com efeito, a terceira parte, “As divindades obscuras”, já principia em pleno esmorecimento do entusiasmo amoroso. Os segmentos 2 e 3, em que domina o ponto de vista de Paula, mostram, no nível mais linear da história, o quadro convencional da solidão e do desamparo da mulher seduzida que pressente o abandono do homem. No segmento 2, sozinha em seu quarto, Paula sofre com os primeiros sinais da gravidez, ainda sem se dar conta do que está acontecendo. O segmento 3 prolonga o anterior numa chave mais reflexiva, com o narrador colado ao ponto de vista de Paula – “Era em momentos como aquele que Paula via com clareza todo o seu destino”.<sup>10</sup> O narrador acompanha a personagem que, ainda recolhida no quarto, passa em revista o relacionamento com Ismael e intui o porquê do distanciamento

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 84

<sup>7</sup> Ibid., p. 78

<sup>8</sup> Ibid., p. 77

<sup>9</sup> Ibid., p.147

<sup>10</sup> Ibid., p.164

dele. Nessa altura o “coração selvagem” reaparece duas vezes. Na primeira – “ela mesma terra da montanha selvagem do coração”<sup>11</sup> – ele se identifica a Paula no auge do envolvimento com Ismael. O coração, nesse momento, se liga a sangue, corpo, “vida pura”, “húmus poderoso da terra”. Essas imagens vitalistas configuram o caráter impetuoso de Paula, revelado no amor com uma inteireza a que Ismael não corresponde. Este “distanciava-se para os sítios luminosos dos deuses, deixava o coração selvagem”. Ismael se afasta do coração selvagem (corpo, sangue, terra), escondendo-se no reino do espírito (“vida artificial, de constantes buscas interiores”).

Ora, é forçoso concluir que existe em *Tempo de amar* uma indefinição no que diz respeito à carga simbólica do “coração selvagem”. Em duas passagens – nesta última e na das crianças na fazenda – o coração é imagem da plenitude vital (corpórea, inconsciente), nas outras duas, ele é o espírito de Ismael, contaminado de fantasmagorias.

No segmento 4, o foco se desloca para um confronto entre Ismael e Gonçalo. É noite, eles acabam de deixar o bordel. Ismael, que nunca virá a saber da gravidez de Paula, remói a percepção de que é incapaz de pôr em prática o plano de ambos, abandonar a cidade. Inconformado com a possibilidade de a velha prostituta Zulu ser escorraçada da cidade, por ter feito escândalo no cartório, ameaçando a boa reputação de seu Tinoco, Gonçalo, por seu turno, está resolvido a agir, após ter conversado com Zulu no bordel. Mais adiante, o assassinato de Tinoco por Gonçalo irá pôr a descoberto, na cidade, o fato de que este era o filho natural daquele. Fica sugerido, assim, que Zulu seria a mãe de Gonçalo, o que explica a fúria do moço em vingar a opressão secular exercida contra as mulheres confinadas no bordel.

No nível sócio-histórico, é clara a ancoragem no universo do sistema patriarcal, modelarmente esmiuçado, nos anos 1930, no Ciclo da Cana-de-açúcar, também no que diz respeito à violência cotidiana contra a mulher pobre. O quadro é muitíssimo bem conhecido: de um lado, o homem branco, proprietário, do outro, a mulher desvalida, que, uma vez sem proteção, tem como único recurso se prostituir, e a massa dos filhos naturais, “apadrinhados” ou não pelo senhor, a depender da vontade deste.

Retomando então o contexto do segmento 4 da terceira parte: estão lado a lado um mulato, filho irregular, e o filho dileto de um clã com fumaças de aristocracia rural. Vale lembrar que Ismael, tendo seduzido Paula, não deixou de agir segundo o figurino senhorial: desfrutou sexualmente de uma moça pobre, estando prestes a virar-lhe as costas, depois de ter “decidido a vida dela”, como Gonçalo adverte. Numa conversa áspera, Gonçalo diz a Ismael o

---

<sup>11</sup> Ibid., p.166

que este já sabe: o neto do coronel Elpídio não vai começar vida nova ao lado de Paula, nem vai se soltar das garras da família. Aos olhos de Ismael, Gonçalo, a pique de cometer um crime em nome de seu senso de justiça, está ligado ao “coração da terra, bicho dela”, exatamente como Paula, outro ser não acobertado pela respeitabilidade familiar. Em suma, contra a tibieza do desfibrado filho da elite decadente, avultam os corações selvagens de seres tornados livres pela própria condição de desamparo.

Encerrado na cadeia, um dos decrepitos sobradões da cidade, Gonçalo assume, sempre sob o ponto de vista de Ismael, traços quase expressionistas. O crime e a solidão conferem à fisionomia outrora ridícula do rapaz uma “parecença divina”. Nessa passagem, as imagens buscam uma atmosfera algo dostoiévskiana. Ismael encara a própria tibieza sentindo a energia sinistra do amigo, que lembraria “um desses Cristos mal tratados dos santeiros do sertão”.<sup>12</sup> Para além do nativismo contido na referência aos santeiros, importa destacar a heroicização da personagem. O “misto de heroísmo e loucura” que Ismael vê nas ações de Paula e Gonçalo se traduz como capacidade de forjar o próprio destino. Deixando a cadeia após o rápido encontro com Gonçalo, Ismael se recorda de uma antiga aula de latim do colégio interno. “Turnus era um homem sem destino” é a frase que subitamente emerge. Ismael descobre que Turnus, a única personagem carente de um desígnio na *Eneida*, é ele mesmo. É de notar que é Ismael quem busca o modelo do herói, como que sentindo a nostalgia do “coração bárbaro da terra”<sup>13</sup> vislumbrado na impetuosidade de Paula e Gonçalo. Contra o pano de fundo dos filhos bastardos, se definem os contornos da debilidade do remanescente da elite de Cercado Velho, destituído da força vital figurada reiteradamente no texto pelo “sangue” e pela “terra”:

[...] Perdera o contacto com a realidade, esquecer a tradição da terra. Pertencia a essa espécie de homens que se afastam da terra por impossibilidade de manter a sua tradição sanguínea, por não querer sofrer o perigo de ser humano, a solidão sem fuga; “espiritualizava-se” (era este o termo que a si próprio empregava); e não têm outro caminho senão se afundar no sonho, no vício, na morte. Daí compreendia a ligação misteriosa com sua família [...], sua família vivendo contrita num mundo sombrio e apagado, amando a morte, entregando-se ao seu culto. Sem nenhum amor, sem nenhuma vida.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 222

<sup>13</sup> Ibid., p. 229

<sup>14</sup> Ibid., p. 229

Em passagens como essa se torna claro que o “coração selvagem”, tomado como indício do impacto das experiências de Clarice Lispector sobre a ficção do jovem Autran Dourado, se comunica com o universo de José Lins do Rego, com a problemática que envolve o Carlos de Melo do Ciclo da Cana-de-açúcar. Sem prejuízo dessa constatação, gostaria de me demorar mais um pouco na trilha clariceana. Uma pergunta se insinua: seria a persistência da metáfora emprestada ao primeiro livro da escritora um dado exterior, mera apropriação que não ultrapassa o nível mais epidérmico da elaboração literária? As reminiscências clariceanas, diga-se, persistem e vão além do coração selvagem. Para começar com um exemplo que pode parecer simples coincidência, destaco a ocorrência, em *Perto do coração selvagem* e *Tempo de amar*, da imagem da pedra que rola:

Sempre a mesma queda: nem o mal nem a imaginação. No primeiro, no centro final, a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando. (PCS, p.21)<sup>15</sup>

E continuava, porque este era o caminho... como não pode parar a pedra que se desgarra da rocha e rola pelo corpo da montanha. Era livre, sabia. (TA, p.162)

No primeiro caso, o foco é a personagem Joana; no segundo, trata-se de passagem em que vem ao primeiro plano a subjetividade de Paula. O termo de comparação – a pedra rolando – em ambos os contextos colabora para o desenvolvimento do tema da ação impulsiva não policiada pela inteligência, ou seja, o tema da vida (corpo) não abafada pelo pensamento (espírito). Na verdade, talvez esteja neste núcleo temático o elo mais consistente entre os dois universos ficcionais. Ademais, algo de Joana parece ter se comunicado a Paula. A proximidade do coração selvagem, em ambas, enseja uma expansão que beira a onipotência:

[...] Não morreria porque... porque ela não podia acabar. [...] Pois seu corpo nunca precisara de ninguém, era livre. Pois se ela andava pelas ruas. Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo. Não morreria. Tão fácil. [...]

[...] Eterna, eterna. Brilhantes e confusos sucediam-se largas terras castanhas, rios verdes e faiscantes, correndo com fúria e melodia. Líquidos resplandecentes como fogos derramando-se por dentro de seu corpo transparente de jarros imensos... Ela própria crescendo

---

<sup>15</sup> Cito a partir de: Lispector, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

sobre a terra asfixiada, dividindo-se em milhares de partículas vivas, plenas de seu pensamento, de sua força, de sua inconsciência... Atravessando a limpidez sem névoas levemente, andando, voando... (PCS, p.191-2)

– Deus morreu! os lábios de Paula moveram-se. Que infantilidade tentar procurá-lo! [...] Paula sentia o destino crescer à medida que fazia o funeral sagrado: ela era grande como poucas coisas da terra, seu corpo cobriria um vale inteiro, duraria milênios. “Deus morreu, Deus não existe, não pode existir”! repetiu, com uma certeza trágica. E seu destino crescia ainda mais aos olhos. “Deus morreu, Deus não existe”. (TA, p.234)

Frise-se o que há de específico num texto e noutro. Em *Perto do coração selvagem* a expansão acontece em um instante de “intuição aguda”, que acomete Joana enquanto ela olha pela janela. Após alguns segundos, o voo de um pássaro a desperta e se quebra o encanto (“Ah, então ela morreria.”). A “certeza de imortalidade” assaltara Joana como a “incompreensão nascendo do interior longínquo do corpo como um fluxo de sangue”. Enfim, tem-se a particular configuração, no texto de Clarice, do tema da vida inconsciente, ao qual a imagem da pedra rolando, como se viu, também remete. Seria melhor, aliás, não falar em tema, mas numa zona, num nível de realidade explorado pela ficção. *Sublime inconsciência criadora e intuição aguda e cega* podem ficar como expressões-chave para avaliar o que a prosa de Autran de fato retém de Clarice.

Em *Tempo de amar*, a afirmação da morte de Deus trai o ranço filosófico que prejudica várias passagens. Assumindo o ponto de vista de Paula, o narrador disserta: “Mesmo se existisse, era difícil amá-lo, seria mesmo uma monstruosidade: é impossível amar as coisas abstratas... Deus, o Tempo, a Morte... consumir-se no objeto...”. A expansão de Paula, aparentada de todo modo à de Joana, tem contra si essa interferência da filosofice (a qual torna visíveis, sem dúvida, as referências livrescas com que o jovem escritor ainda se debate, referências aliás de todo incompatíveis com o mundo da personagem), havendo não obstante um arcabouço realista que motiva a reação de Paula. Prestes a tomar a decisão de partir, com ou sem Ismael, a moça, apesar de tudo, sente o impulso de confessar seus pecados a um padre. Ora, ela é quem vai romper em definitivo com o sistema de Cercado Velho, “enterrando os fetiches” da moral convencional.<sup>16</sup> No confessionário, ela se dá conta de que

---

<sup>16</sup> “Os homens criaram, como defesa, fetiches sagrados que precisavam ser enterrados: castidade, filhos, família. Nada disso tinha sentido para Paula, ao menos conscientemente, como dominava a vida das mulheres de Cercado Velho.” *Tempo de amar*, p.210.

Deus (ou melhor, a religião católica) é um dos fetiches que deve sepultar. A sensação de onipotência advém da liberdade conquistada, liberdade dos fantasmas que tolgem os passos de Ismael. Nessa passagem, tal discurso viola os limites da personagem: a moça pobre desaparece debaixo de cogitações que seriam viáveis numa mademoiselle parisiense, tentando escapar ao papel que lhe atribuem seus pais burgueses.

O fato é que em *Perto do coração selvagem* Clarice Lispector já aparece inteira, lá estando mesmo as “galinhas” de que Macabéa será a última versão. Como se sabe, Clarice encontra nas galinhas a manifestação do ser em que se confundem plenitude vital e “burrice”, ou seja, inconsciência. Joana, embora dotada de inteligência, de “pensamento frio”, tem os instantes de “intuição cega” e a memória de sensações inacessíveis ao pensamento. No capítulo “Alegrias de Joana”, lemos que a liberdade sentida vinha de “um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos”.<sup>17</sup> Essa vida do corpo, quentura não esfriada pelo entendimento, abre caminho para o “tudo é um” que prefigura a relação de G. H. com a barata, quando o sujeito deixa de dominar, pela razão, o objeto, entregando-se à sua sedução e se confundindo com ele:

Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. [...] <sup>18</sup>

O “entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma” é imagem exata da confusão de eu e não eu vivida como descoberta, instante em que se é “a própria verdade inconscientemente”, raiz que prende o corpo de Joana “a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável”. O recurso às palavras da própria Clarice se impõe porque a zona em que se move sua ficção parece resistir ao comentário. Quer dizer, parece resistir a palavras outras que as dos textos da escritora. Essa expansão do eu no mundo (não eu), identificada como um possível elo entre as personagens Joana e Paula, é por vezes vista pela primeira como um dom perdido, pois a imaginação e a inteligência, apesar de criadoras, têm parte com a lucidez que distancia, esfria o que só pode ser vivido sob a quentura das penas da galinha. É esse sentimento de perda que Joana experimenta diante da mulher da voz, uma espécie de criatura ficcional sua. O encontro com uma viúva “apenas vulgar”, que vivera para criar o

---

<sup>17</sup> *Perto do coração selvagem*, p. 43.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 46

filho, enseja a criação da história de uma mulher que, como depois Macabéa, “compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la”.<sup>19</sup> As palavras registradas a lápis num pedaço de papel têm um sabor de vingança para a mulher apartada do coração selvagem, capaz de um pobre “pensamento frio e inteligente”, vingança contra a “mulher intumescida de vida”, galinha-Macabéa. A escrita, evidentemente, remete ao ofício de escritor, sugerindo que em Joana nasce uma ficcionista, criadora que, por ter perdido o Éden do coração selvagem, pode capturá-lo em palavras.

Parece que, em *Tempo de amar*, a contraposição entre Ismael e os filhos bastardos Paula e Gonçalo é expressa no contraste entre a inteligência paralisante de um, emaranhada em fantasmas internos, e a disponibilidade para o corpo a corpo com o mundo, dos outros. Na passagem em que o narrador veicula as reflexões de Paula acerca do envolvimento com Ismael, lê-se: “Uma vida artificial, de constantes buscas interiores, lhe deformava a parte sã do corpo”.<sup>20</sup> A decepção de Paula com o namorado é traduzida pelo narrador como lamento pela introspecção mórbida (ligada aos mitos familiares) do rapaz. O corpo, ou seja, a aptidão para a vida, está do lado dos desclassificados sociais, ao passo que o espírito, culto ao passado, imaginação nutrida pelos mortos, é a seara do neto do coronel. Se tal contraste tem algum parentesco com a oposição entre as percepções orgânicas e o “pensamento frio e inteligente”, do livro de Clarice (é de notar que em *Perto do coração selvagem* os dois níveis convivem numa mesma personagem, criadora que “pode tudo”), ele se prende, em *Tempo de amar*, à diferença social, exposta segundo os esquemas do romance de 1930. No plano estilístico, contudo, persistem as marcas reveladoras da presença de Clarice, entre as quais as recorrentes imagens aquáticas. No trecho abaixo, são visíveis os ecos de passagens já citadas de *Perto do coração selvagem*:

Os pensamentos que agora principiavam a nascer, pequenas sementes, de uma zona que a enchente cobrira, a água suja e barrenta perdendo-se nos confins do horizonte, vinham reais do corpo inconsciente. Ela poderia não existir, ser sufocada, o corpo também desaparecer.<sup>21</sup>

Os brotos (pensamentos) nascidos da terra úmida (corpo) remetem ao vitalismo que, como foi dito há pouco, parece ser o ponto de contato decisivo de *Tempo de amar* com a poética de Clarice Lispector. Vale a pena insistir um pouco mais nas convergências de

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 78

<sup>20</sup> *Tempo de amar*, p. 166.

<sup>21</sup> Ibid., p. 202

imagens e de léxico. Joana e também Lucrecia, de *A cidade sitiada*, são comparadas ao cavalo, representação privilegiada da vitalidade. Semelhantemente, os irmãos em férias na fazenda dos Mamotes são “livres e selvagens como potros que corressem os campos”.<sup>22</sup> Quando Ismael sonha uma vida livre com Paula, os dois são comparados a “cavalos soltos pela várzea”.<sup>23</sup> O amor de Joana por Otávio propicia imagens de águas que correm para o mar, crianças que crescem, broto que se torna planta. O “corpo feito para o amor” mergulha em “matéria simplesmente viva”, “caos suave e amorfo”. Sobretudo, o amor é “ligação com a terra”.<sup>24</sup> (No monólogo da parte final do capítulo “O banho”, Joana afirma que “a primeira verdade está na terra e no corpo”.<sup>25</sup>) De modo correlato, no romance de Autran Dourado o amor é sangue, carne e terra: “[...] viver uma vida sadia, em que o sangue circulasse vivo, vitalizando-o para uma existência mais próxima da carne e da terra, crescendo como planta viçosa, violenta e selvagem”.<sup>26</sup>

#### O ESPÍRITO DAS TERRAS

É impressionante como essas imagens parecem próximas daquelas que sustentam o vitalismo de José Lins do Rego em *Banguê*.<sup>27</sup> *A terra*, está claro, nesse caso é central na medida em que o que está em causa é o mundo do proprietário rural, suas *terras*. O coronel José Paulino, avô de Carlos de Melo, é figura de homem indissociável da terra, ela é expressão de seu poder e de sua vitalidade:

Homem fincado na terra como uma árvore, deitou raízes, espalhou seus galhos. E nunca se ouviu falar que árvores tivessem férias, descansassem um momento.<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 41

<sup>23</sup> Ibid., p. 132

<sup>24</sup> *Perto do coração selvagem*, p. 99.

<sup>25</sup> Ibid., p. 68

<sup>26</sup> Ibid., p. 131

<sup>27</sup> Vagner Camilo, em recente artigo sobre *Banguê*, ressalta que foram bem poucos os críticos que procuraram discernir, na “suposta *originalidade*, espontânea e vitalista”, de Lins do Rego, o débito para com as obras de Eça de Queirós, Thomas Hardy e D. H. Lawrence. Entre esses críticos estaria Álvaro Lins. Como o vitalismo é o traço destacado neste trabalho, temos particular interesse no diálogo de Lins do Rego com Lawrence. (ver Camilo, Vagner. “Um *Banguê* na fronteira de Wessex e da Beira (Lins do Rego, leitor de Hardy e Eça)” in Fonseca, Maria Augusta. (org.) *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 138)

<sup>28</sup> Rego, José Lins do. *Banguê*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 11.

[...] A terra que cultivou, que falasse do dono infatigável que a possuiu. [...] O neto é que era uma besta, um preguiça. Inútil, sem a coragem e vigor do sangue que lhe corria pelas veias.<sup>29</sup>

O neto bacharel, voltando ao engenho depois de tomados os ares de cosmopolitismo, reconfigura essa ligação com a terra à sua maneira problemática. Perdida a crença em Deus, a terra é o lugar para onde se vai após a morte, e também o plano baixo em que subsiste o homem incapaz de, pelo entusiasmo, lançar-se para além de si mesmo. Carlos vê a si próprio como carne presa à terra, num trecho particularmente sugestivo de *Banguê*:

[...] Deus era uma consolação que não me embalava. A sua realidade não era deste mundo. E eu trazia um corpo que era todo preso à terra, como um pé de mato. Subir dali como um balão, ascender dos meus alicerces de barro, era tarefa difícil para quem pesava demais, para uma carne como aquela minha, que era só carne.<sup>30</sup>

Os maus-tratos sofridos pela menina Josefa, cria da velha Sinhazinha, parecem a Carlos a comprovação de que Deus não existe. Se existisse, a crueldade não ficaria impune e crianças não padeceriam inútil e gratuitamente. Ou talvez a inexistência de Deus seja figura da paralisia do próprio Carlos. O infortúnio de Josefa dói fundo nele, mas a crise nervosa toma o lugar da ação e mesmo do vislumbre de um estado de coisas diferente daquele. Ora, a menina apanha e é explorada por causas sociais bem conhecidas, passíveis, portanto, de intervenção. Carlos se sente, porém, diante da força avassaladora do acaso. A terra, para esse nativo que retorna,<sup>31</sup> é então expressão não mais de poder pessoal, mas da estúpida fatalidade que esmaga seres indefesos. Carlos sonha que o amor o faria “subir como um balão”, cheio de “coragem viril de sacrifícios e loucuras”. O amor poderia despertá-lo para a ação transformadora sobre o mundo.

Em *Banguê* a vivência da sexualidade numa relação de igual para igual com a mulher aparece como a janela por onde se entrevê a possibilidade dessa ação transformadora. Carlos tem, no envolvimento com Maria Alice, um interlúdio em que experimenta o respeito pela humanidade do outro. A rotina das relações sexuais com outra Maria, a negra Maria

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 31

<sup>30</sup> Ibid., p. 43

<sup>31</sup> No artigo já citado, Vagner Camilo esmiúça o diálogo explícito em *Banguê* com a ficção do inglês Thomas Hardy. Camilo recorre a Raymond Williams e ao que este denomina como “crise da volta do nativo” (em referência ao romance *The return of the native*, de Hardy), tentando situar a particularidade dessa crise em contexto brasileiro. O bacharel Carlos de Melo, no “velho mundo” do Santa Rosa, seria esse nativo que volta. (Camilo, Vagner, op. cit., pp.148-9)

Chica, é o contraste eloquente. Nela, Carlos se animaliza pela animalização a que submete a mulher. O sistema fundado na opressão (a *terra* de Zé Paulino) soterra qualquer forma de transcendência. O vitalismo de José Lins do Rego se movimenta assim em meio à ambivalência da ligação com a terra no contexto do patriarcado rural.

O impulso sexual, tomado como base da energia vital, parece ser o elemento sobre o qual se sustenta o dinamismo da personagem Carlos. A plasticidade da libido figura suas oscilações, dando conta da ambivalência a que acabamos de nos referir. Na altura do início da aproximação com Maria Alice, a linguagem do narrador (cabe lembrar que Carlos de Melo é narrador-protagonista) projeta sobre a natureza imagens de uma sexualidade exacerbada:

Paramos para ver outra orquídea em botão, no início da puberdade, de mulher exótica. Maria Alice admirava-se de tanto capricho da natureza. Esta era maravilhosa. Ainda menina, já com aquela fascinação, com aquelas cores, aqueles vermelhos macios, aqueles roxos de carne mordida. Queria-a também para levar. Só faltavam por ali os bichos da Mitologia, soprando os seus instrumentos acalentadores da luxúria, porque tudo o que o amor podia desejar para si, eu mostrava a Maria Alice. Lá estavam orquídeas com bocas rubras de prostituta e aquele cheiro de mata, de fecundação, para assanhar o apetite da gente.<sup>32</sup>

Para além da beleza das imagens de “roxos de carne mordida” e “bocas rubras de prostituta”, que antropomorfizam as orquídeas, destaque-se que tal ênfase no sexo, ancorada na assimilação do mundo humano à natureza, remete à estética naturalista. Seria oportuno perguntar se a persistência do naturalismo confina o vitalismo do Ciclo da Cana-de-açúcar aos determinismos herdados do século XIX. Ou será que o diálogo de Lins do Rego com D. H. Lawrence não abre uma brecha por onde a obra se expande para além desses limites ideológicos? A questão se justifica, neste trabalho, porque semelhante sobrevivência naturalista se insinua também em *Tempo de amar*.

Pois bem, em *Banguê* a empatia com o mundo vegetal persiste e, enquanto dura o entusiasmo amoroso de Carlos, a procriação é metáfora de toda ação criadora:

[...] E de noite o jasmim-laranja do portão entrava de janelas adentro, nos procurando com o seu perfume de felicidade, de amor casto. Parecia que estava plantado dentro do quarto.

---

<sup>32</sup> *Banguê*, p. 63

Aquilo só podia mesmo para se acabar, aquele viver de conto árabe. Dera-me gosto pela vida, dera-me vigor de homem, uma vontade firme de procriar, de me sentir além de mim mesmo. Desejava que ela criasse barriga, tivesse um filho meu bulindo nas suas entranhas.

O meu amor era assim, casto como o de um pai-d'égua. [...] <sup>33</sup>

Nesse momento, a analogia de homem e animal não implica rebaixamento, antes indica a participação dos seres humanos no processo de contínua renovação da natureza, o qual é alçado a metáfora das potencialidades a serem desenvolvidas no mundo social. Como o livro trata da vida rural, não é de surpreender a naturalidade com que o pai-d'égua surge como manifestação mais evidente da capacidade procriadora, o que não deixa de carregar ambivalências. Apesar da paixão por Maria Alice ter dado a Carlos o sabor de uma convivência mais igualitária, depois da desilusão ele parece ver no amor conquistado à maneira patriarcal uma influência igualmente vitalizante. Planeja tomar para si Das Dores, em troca de ajuda financeira ao pai da menina, um morador do Santa Rosa. Ao fim e ao cabo, Carlos buscava a “alegria criadora” (saliento a força dessa expressão) que movera o avô Zé Paulino. A companhia da fêmea, restaurando a ligação com a terra, faria renascer em Carlos o poder que um dia fora do avô, curando-o da “melancolia de eunuco”.<sup>34</sup>

Uma análise mais detida de um fragmento de *Tempo de amar* – o segmento 5 da parte II – permitirá acompanhar o modo como esse vitalismo ressoa no texto de Autran Dourado. Na passagem escolhida, temos os conflitos de Ismael tal como eles poderiam se manifestar numa noite insone. Não numa noite específica, mas em qualquer das noites insones da personagem. Convencionalmente, os fantasmas com que Ismael se debate são expostos no quadro de uma noite em claro, em que os pensamentos alteiam a voz. Já que enveredamos por esse pormenor técnico, não será demais destacar as indicações que vão delineando o desenrolar da noite:

Como custavam agora as noites de Ismael. A insônia, o cigarro no canto da boca, apenas a brasa acesa no escuro. O sono tardava. O peito doía de solidão [...].

Os olhos acesos pelo desejo faiscavam no escuro, como um grito de angústia na noite.

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 84

<sup>34</sup> Ibid., pp.172-3

[...] mas o pensamento estava agora angustiado, não era mais a mansidão, a leveza das primeiras horas, quando iniciara a criar mentalmente um mundo novo. O corpo estava quente e doía.

Revolvia-se nos lençóis, levantava-se, ia até à janela, para que o ar da noite o aliviasse, fumava seguidamente, até não suportar mais o pigarro na garganta seca, numa ânsia incontida.

Assim pensava naquelas noites silenciosas.<sup>35</sup>

Com o passar das horas, o devaneio (“iniciara a criar mentalmente um mundo novo”) impulsionado pelo desejo (“os olhos acesos pelo desejo”) logo cede à angústia. O que se tem é um debate íntimo, um quase exame de consciência de Ismael. Trata-se mesmo de um diálogo interiorizado. O narrador se cola ao ponto de vista de Ismael, traduzindo-o. Podemos fazer um apanhado dos verbos e locuções que introduzem o ponto de vista de Ismael: “pensava”, “pensou”, “punha-se a sonhar”, “pressentia”, “imaginava-se”. O narrador, empático, se deixa penetrar pelo discurso da personagem, sem que desapareça a análise mais distanciada. Por força da empatia, tal distanciamento pode ser lido também como distanciamento da personagem em relação a ela mesma, ou seja, como autoanálise. Uma observação mais cortante a respeito das limitações de Ismael – “Na impossibilidade de arrumar logo as coisas para partir, punha-se a sonhar a viagem em um ponto mais adiantado do percurso [...]” – não se divorcia de uma constatação autocrítica – “Não, ele nada fazia para quebrar a monotonia dos dias seguidos [...]”. O discurso indireto livre enseja a dupla possibilidade de interpretação. De passagem, acrescento que o poder de autoanálise, gerador da consciência do próprio fracasso, é outro traço a aproximar Ismael e Carlos de Melo.

Com que se debate Ismael? O conflito, que é o conflito do livro, é como reunir forças para “deixar/abandonar aquela vida”.<sup>36</sup> Por outra, “[Ismael] Queria a morte da velha consciência (as coisas mortas não deviam ser enterradas?), para que fosse possível a vida que sua imaginação criara”.<sup>37</sup> Essa vida criada no devaneio, projeção do desejo, se manifesta por meio da imagística vitalista e telúrica próxima da que destacamos de algumas passagens de *Banguê*:

O sol banharia em grandes e brilhantes raios a sua vida sombria, as suas noites, o corpo poderia viver uma vida autêntica, ter uma vida espiritual mais pura. Corpo e espírito poderiam desenvolver-se, feito

<sup>35</sup> *Tempo de amar*, pp. 130; 134; 135; 136.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 130-1

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 135

copadas árvores, para a beleza e o amor, uma vegetação verde que cobrisse a montanha de húmus, livremente crescendo.

[...] se fosse capaz de romper os diques que barravam a circulação livre do sangue, então, sim, seria um ser novo, a vitória seria completa.

E eram dois seres puros e livres no mundo, próximos do coração da terra, sentindo-lhe o bater estranhamente selvagem.

[...] ansiava por uma vida mais próxima da natureza e do sangue.<sup>38</sup>

Essa vida nova, muito distante da outra, “pautada pelas pequenas angústias, pelo puritanismo da cidade”, se expande na paisagem natural, ganhando os contornos de uma restituída inocência primitiva. O tema, aqui, é a rebelião dos jovens contra o mundo convencional sustentado na autoridade da família e da “cidade” (em *Tempo de amar*, Cercado Velho). Note-se que o anseio de escapar ao acanhamento da vida provinciana é figurado nos termos dessa re-ligação com a terra. O referido puritanismo – cuja expressão maior, no livro, é o bordel, onde mulheres são segregadas em nome da satisfação controlada dos impulsos masculinos<sup>39</sup> – justifica o clamor (lawrenciano?) pela liberação dos instintos, o qual tem como metáfora a exuberância do mundo vegetal. Em seu devaneio, Ismael vê a si mesmo e Paula como casal primordial a desbravar a natureza, “como cavalos soltos pela várzea”. O “coração selvagem” vem se instalar nessa imagística vitalista, sugerindo a existência deste dado curioso: *Tempo de amar* faria a costura do universo do Ciclo da Cana-de-açúcar, dado a ver pelas lentes do *desfibrado* Carlos de Melo, com uma zona já então caracteristicamente clariceana. (Repetindo, àquela altura, 1952, haviam sido publicados *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*.) Acaso o desfibramento de Carlos de Melo estaria sendo traduzido nos termos daquela oposição, colocada por Joana, de vida e pensamento?

Os protagonistas de José Lins do Rego e Autran Dourado vivem sob o signo da introversão. O quarto onde Ismael curte sua insônia ou se refugia para ler remete ao quarto de Carlos; nos dois casos, a vida, na figura do pai ou do avô, aguarda à porta, instando pelo passo que sinalize a entrada do rapaz no mundo adulto. A formação de Ismael, sua educação sentimental, se faz entre personagens quase arquetípicas no modo como coincidem com o grupo familiar que, sob os auspícios de Gilberto Freyre, Zé Lins cristalizou. Os capítulos

---

<sup>38</sup> Ibid., pp. 132; 133-4

<sup>39</sup> “a liberdade que os homens da cidade permitiam era o vício dos bordéis e das amigas escondidas”. (ibid., p.134)

pares da primeira parte de *Tempo de amar* sintetizam essa formação, explicando a gênese do *sonho* de que o mundo interno do protagonista se alimenta.

Em tal gênese também está a figura tutelar do avô. O ranger da rede do coronel Elpídio é um fragmento de lembrança dos mais recorrentes para Ismael. O ruído é índice dos períodos de melancolia do velho fazendeiro, ao que parece um homem ciclotímico. Quando recuperado, ele costumava sair a cavalo para ficar “com uma mulatinha que ele sustentava no outro lado do rio”.<sup>40</sup> É desnecessário enfatizar o que tal dado tem de típico. Igualmente típica é Evangelina, a filha que casou contra a vontade do pai e foi por isso renegada. Mais tarde o coronel a aceita de volta, arrependida e infeliz, junto com a neta Tarsila, ainda no tempo da infância de Ismael. A avó, dona Ritota, por sua vez, é a contadora de histórias.

A sensibilidade de Ismael, lemos no capítulo 4, seria a mistura das heranças do avô e da avó: a melancolia do avô, sua “imaginação quase doentia”, e a “memória prodigiosa” da avó, o pendor para as histórias. Aí se configura o paradoxo enunciado no início deste capítulo: a personalidade diferenciada de Ismael é herança de família, ou seja, na verdade ele não se diferencia desta; o isolamento – no quarto – e a recalcitrância em assumir o lugar designado pelo pai, ou qualquer outro lugar, são, sim, fidelidade excessiva ao sangue, às figuras tutelares já desaparecidas, senhoras do Paraíso da fazenda dos Mamotes. A ciclotimia transmitida do avô ao neto sugere uma ênfase naturalista na hereditariedade, a qual também se faz notar em Lins do Rego. Carlos, o “Doidinho”, teme a herança da loucura do pai. Insistindo ainda no paralelo, Carlos e Ismael são meninos de cidade que descobrem o “paraíso selvagem” da fazenda, onde são guiados por *moleques* já iniciados na vida compartilhada com os bichos.

#### ÁGUA PARADA

O afogamento de Ursulina, aos nove anos, no açude é como que o núcleo da sensibilidade de Ismael. A morte na água da irmã e a fotografia do “anjinho” funcionam como os centros irradiadores do *sonho* que o aparta do real franqueado a Paula e Gonçalo. O açude é descrito como ponto negro no espaço encharcado de luz:

Era um lugar sombrio e agradável de se ficar. Para aproveitar bem as águas, o coronel Elpídio mandara represar o rio naquela enseada

---

<sup>40</sup> Ibid., p.21

orlada de mato, onde a corrente amansava-se naturalmente quase numa lagoa. O bambusal plantado nas margens, com os seus festões tombados, farfalhado pelo vento, aumentava a frescura das águas, sombreando-as. Era uma nódoa verde-escura no dia seco sem nuances de cor, ensolarado.<sup>41</sup>

As imagens aquáticas permeiam todo o livro e, como núcleo, a imagem do açude precisa ser examinada com cautela. “A corrente amansava-se naturalmente quase numa lagoa” – a água corrente se transforma em água parada. Pode-se dizer que no açude Ismael tem encontros decisivos com a sexualidade e a morte. Lá, com Ursulina e Tarsila, ele se banha nu, num período limítrofe entre a infância e a puberdade. Mais tarde, quando Ismael devaneia uma vida livre ao lado de Paula, imiscui-se a lembrança antiga da água escorrendo pelo corpo: “Era gostosa a água que escorria pelos cabelos, *no açude*”.<sup>42</sup> Se, quando Ursulina por fim submerge, “Tudo era água, as águas paradas do açude”,<sup>43</sup> quando Ismael é iniciado sexualmente pela mulata Nina, “o rio que morava dentro dele [...] corria sem fim, em busca de um remanso”.<sup>44</sup>

O açude, coração do paraíso da infância, a fazenda, é o núcleo que concentra a afetividade e o desejo de Ismael. Nele, quase uterino, está guardada a irmã, imobilizada na figura de anjo de camisola branca. Na prima Tarsila, sempre de vestido branco por causa de uma promessa da mãe, Ismael revê Ursulina e parece prestes a selar com ela a união em que culmina o culto familiar aos mortos. As águas paradas, que fazem o ramerrão da família, Ismael transforma em sonho, “mundo dentro dele”, o que aliás já está prefigurado claramente no primeiro capítulo.

O trecho da novena em intenção da alma de Ursulina<sup>45</sup> é momento decisivo para a ligação entre Ismael e Tarsila. O “quebranto” do ambiente soturno da reza no sobrado acorda em Ismael a infância, círculo imantado, e Tarsila lhe devolve Ursulina, “lembrança da morte que marcava o perdido caminho do amor”.

Álvaro Lins, numa nota recolhida em *Literatura e vida literária*, faz uma síntese da personagem Carlos de Melo que bem pode se ajustar a Ismael:

Sim, C. vive o seu “sonho” subjetivamente, sente que não o pode objetivar, que nunca adaptará a “matéria” a seus devaneios. “Sonho” e

<sup>41</sup> Ibid., pp. 59-60

<sup>42</sup> Ibid., p.133. Ênfase minha.

<sup>43</sup> Ibid., p.67

<sup>44</sup> Ibid., p.90

<sup>45</sup> Ibid., pp.178-83

“matéria” estão construídos, em suas representações psíquicas, como planos contrários e inajustáveis. Percebe nitidamente a realidade de ambos, e entre os dois escolhe, na impossibilidade de uni-los, o “sonho”. Esta preferência implica uma série de renúncias – quase que uma renúncia à própria vida. O seu tipo, então, é o do vencido, o do mutilado, o do homem partido ao meio. [...] C. está dominado por forças visíveis e invisíveis, contra as quais ele não quer nem pode lutar. [...]”<sup>46</sup>

Mário de Andrade se vale de uma formulação muito semelhante à de Álvaro Lins e vê em Carlos de Melo o “desfibrado” que já chamamos à cena aqui. Como é sabido, em 1941, Mário escreve “A elegia de abril” a convite dos jovens da revista *Clima*, fazendo, sem meias palavras, um balanço da inteligência brasileira de sua geração e um diagnóstico igualmente incisivo da geração nova. São célebres suas palavras a respeito do “tipo moral” do fracassado, do indivíduo desfibrado, que vem a ser o “vencido” de Álvaro Lins. Carlos de Melo seria uma espécie de paradigma de uma leva de personagens que não paravam de surgir nos contos e romances de diferentes autores. O contexto é a fala de Mário a respeito da carência de trabalhos, tanto de artistas como de estudiosos, que dessem testemunho de um projeto organizado, de longo alcance, emancipado do espontaneísmo encobridor do descaso pela consciência técnica e pelo real empenho de compreensão da realidade. Assim, o fracassado, como tipo, concentra em si o diagnóstico que Mário apresenta do intelectual contemporâneo, “ser sem força nenhuma, [do] indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum [...] contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade”.<sup>47</sup> Quanto ao “sonho” referido por Álvaro Lins, Mário lembra o “Vou-me embora pra Pasárgada” para frisar o tema da desistência.<sup>48</sup> A evasão, movimento equivalente ao dobrar-se sobre si mesmo, sobre o “mundo dentro dele” do Ismael de Autran Dourado, é a desistência de enfrentar o mundo.<sup>49</sup> Ismael também não seria culpado dessa desistência?

<sup>46</sup> Lins, Álvaro. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp.89-90.

<sup>47</sup> Andrade, Mário de. “A elegia de abril” in \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p.190.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.191

<sup>49</sup> Aproveitando a deixa, no intuito de ampliar o horizonte, lembro a resenha de Milton Ohata sobre o recente *Azul e dura*, de Beatriz Bracher (2002). Agregando o livro ao corpo das “muitas narrativas brasileiras centradas nas vicissitudes da vida patriarcal” (a lista incluiria ainda *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar), Milton detecta a “fragilidade volúvel da narradora”, que “não consegue opor um *eu* ao mundo”. As considerações do resenhista são muito aderentes ao ponto de vista de Roberto Schwarz, notando-se alusões a *Um mestre na periferia do capitalismo* e um paralelo com Drummond, por meio do clássico ensaio de Antonio Candido. Como o eu lírico de “Viagem na família”, a narradora de *Azul e dura* sofreria a vinculação demasiado estreita ao tradicionalismo da família; não faltam as raízes agrárias, na forma da fazenda que serve de refúgio no auge da crise pessoal.

A aproximação do protagonista de *Tempo de amar* à linhagem dos desfibrados encabeçada por Carlos de Melo exige a contrapartida do balanço das diferenças. Enquanto Carlos retorna, bacharel, ao Santa Rosa, descobrindo lá sua inaptidão para assumir o “cacete de patriarca”, isto é, o lugar de proprietário rural do avô,<sup>50</sup> para Ismael a fazenda é caso encerrado, embora ela esteja no centro de sua mitologia pessoal. No sobrado da cidade, suas opções são, de um lado, o cartório, os papéis, e, de outro, um projeto de autonomia pessoal que na verdade não passa de veleidade, visões sonhadas no embalo do amor por Paula. Em acréscimo, *Tempo de amar* não é narrado na primeira pessoa e a partir de certo ponto Paula ganha destaque, avultando a sua empreitada (o abandono da cidade), sua *aptidão para a vida*. Afinal, para ela sim é tempo de amar, não para Ismael, fadado a se dividir entre o bordel e o casamento de conveniência com a prima. De mais a mais, a dimensão conferida ao destino de Paula tem um débito com as sombras de *Perto do coração selvagem* no texto. A reminiscência de Joana se faz sentir na independência de espírito de Paula, traço obtido às custas da fidelidade à matéria, ao chão social a que remete *Tempo de amar*. Pode-se até mesmo entrever, palidamente, um paralelo entre os triângulos amorosos Joana/Otávio/Lídia e Paula/Ismael/Tarsila.

#### CORES DE FREYRE

Todavia, é possível insistir mais um pouco no modo como, a exemplo do Ciclo da Cana-de-açúcar, o texto de *Tempo de amar* absorve as notações sociológicas e antropológicas de Gilberto Freyre. No que toca a esse aspecto, uma das passagens mais eloquentes é a da novena, há pouco citada, um dos pontos altos da evocação da “cor local” no livro.<sup>51</sup> Como em José Lins do Rego, o mundo patriarcal ostenta as marcas da mestiçagem, da contribuição da cultura dominada (africana) para a cultura dominante (de origem lusa). Vejamos. A “tiradeira de reza” das novenas anuais do sobrado é a negra Luzia, dotada de poderes especiais aos

---

(Ohata, Milton. “Fechada para balanço” in *Rodapé* no. 3, nov./2004, São Paulo: Nankin, pp.127-30) Cito o livro e a resenha para deixar sugerido que, talvez, as questões do romance de 30, estendidas aqui até uma produção dos anos 1950, possam ser levadas ainda mais adiante, até a prosa da atualidade.

<sup>50</sup> É Vagner Camilo, no artigo já citado, quem dá destaque à expressão “cacete de patriarca”, que aparece em *Banguê*. É ele ainda que diz que o neto desfibrado, ou melhor, desenraizado pela formação bacharelesca, segundo o diagnóstico de Gilberto Freyre que ecoa em Lins do Rego, forma corpo com o “fazendeiro do ar” de Drummond e também do *Amanuense Belmiro*. (Camilo, V., op. cit., p.155)

<sup>51</sup> Antonio Dimas, falando sobre o *Livro do Nordeste*, organizado por Freyre, acentua a “necessidade neorromântica de cor local”, à qual seria uma resposta o poema “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira. (Dimas, Antonio. “Um manifesto guloso” in Ethel Volfzon Kosminsky, Claude Lépine, Fernanda Arêas Peixoto (org.). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru, SP: Edusc, 2003, p.333)

olhos da população local. O narrador chega a ressaltar que o padre lutava contra a sua influência, potencialmente desestabilizadora da ortodoxia e da hierarquia da Igreja. É de suma importância o dado de que as rezas puxadas por Luzia no sobrado constituem um culto privado, à margem da oficialidade católica. A cor negra da condutora do culto não é casual. Desde o tempo da fazenda dos Mamotes, da infância de Ismael, celebrava-se o “ofício quase sinistro, misto de rito católico e africano”.

O cuidado com a descrição do ambiente, nessa passagem, faz transparecer o desejo de fixar as cores não especificamente mineiras, antes brasileiras, de fundo patriarcal. É de notar a hierarquia do sobrado reproduzida na disposição dos participantes do culto na sala:

A sala cheia de gente. Bento e Celeste, ajoelhados bem defronte da mesa onde estava o oratório e os santos, cumpriam como donos da casa a devoção de todo ano. Atrás deles os convidados, a vizinhança, a criadagem no corredor. Todos ajoelhados, muito contritos nos cre'm-deus-padres.<sup>52</sup>

Vale a pena reproduzir, ainda, a descrição dos objetos que paramentam a mesa:

Olhou a mesa onde estavam os santos, o oratório de frontão barroco, pintado a ouro, lembrança dos Mamotes, as florinhas ingênuas do interior, os santos de dentro em pedra branca, um Cristo de marfim de olhos secos, a cabeça tombada, fora da cruz de madeira trabalhada, o corpo deformado pelo nativismo do santeiro, as chagas sangrando rubis incrustados, uma estranheza de traços puros no tronco varado, tudo vivia minuciosamente iluminado pelas velas, pela luzinha boiando no copo de azeite e água. [...] <sup>53</sup>

A menção ao barroco, às “florinhas ingênuas”, ao corpo do Cristo “deformado pelo nativismo do santeiro”, tudo lembra o cuidado enumerativo de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*. O “animismo dos objetos” – “A força das coisas apagava a luz dos homens” – do mesmo modo já fora antes evocado por Freyre, a propósito do governo dos mortos sobre os vivos na casa-grande.

Ainda rastreando os traços de cultura afro-brasileira no espaço social da fictícia cidadezinha mineira, rapidamente lembramos as ruínas da inacabada Igreja do Rosário dos

---

<sup>52</sup> *Tempo de amar*, p. 178.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 181

Pretos, onde Ismael e Paula se abrigam. Antes, numa passagem que parece querer evocar a sociedade secreta dos irmãos Virgínia e Daniel em *O lustre*, lê-se que na fazenda os meninos permitiam que o moleque Jango, cujo “principal ofício era bater cangica no pilão”, tivesse a sua “Sociedade da Pretidão Africana”. Jango dominaria certo cerimonial “mais africano”, aprendido com os pais.<sup>54</sup>

Outras descrições recuperam as feições particulares da cidade, da casa, dos objetos. Já no primeiro capítulo, a ação de Ismael, que acorda e se debruça sobre o parapeito da varanda, é pretexto para uma descrição do sobrado: a varanda interna, “onde desembocavam todos os quartos e salas”, a sala de visitas, a cozinha, “em cada extremidade uma escada de pedras brutas” que levava ao quintal. O narrador sintetiza, chamando a atenção para os significados sociais e mesmo antropológicos daquela arquitetura: “Uma construção primitiva”.<sup>55</sup> A notação das cores da vegetação que cobre o quintal lembra a pesquisa modernista de um colorido brasileiro:

Velhas mangueiras ao fundo, os troncos negros e limosos, pairando sobre elas a copa alta e esgalhada de uma paineira vizinha, e o vermelho do molungu, e o amarelo dos ipês em agosto, e o roxo avermelhado de uma quaresmeira distante. [...] Perto do muro divisório, as cores vivas dos caetés, as grandes flores e folhas cheias de gotículas d’água: vermelho sangue, amarelo, rosa...<sup>56</sup>

A segunda parte se abre com a descrição de uma quermesse. Novamente, o destaque conferido às cores dos objetos e adornos recorda as pesquisas de Tarsila do Amaral e mesmo as bandeirolas de Volpi:

O colorido das bandeirolas, vivo. As pontas do papel de seda recortado, ao sopro do vento manso da noite, estendiam-se numa alegria de brinquedos infantis, ingênuas girando como papaventos, ligando as barraquinhas da quermesse. [...] – nas cores berrantes do papel crepom, as prateleiras cheias de prendas: objetos de enfeite, bonecas de saias bordadas de miçangas faiscantes, bilhas de galinha de barro (azul, vermelho, só cores puras), os bichos da cerâmica primitiva, e estatuetas de terracota.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Ibid., p.32

<sup>55</sup> Ibid., p.15

<sup>56</sup> Ibid., p. 16

<sup>57</sup> Ibid., p. 99

Noutra passagem, a chegada de mãe e filho à Igreja do Carmo enseja a descrição da “construção colonial comum”, esquadrihada pelo olhar instruído do narrador:

[...] Só a portada e o interior da igreja tentavam esconder a pobreza das linhas da construção. O que a fazia bela e triste eram as linhas pobres, o grande volume, o rebuscado do barroco na pedra sabão. Anjos rechonchudos, de rosto e nádegas arredondadas, festões de flores, as muitas dobras se acumulando, a composição dos pormenores. Na pedra o artista ganhava em requinte, dava azo à imaginação ingênua, quando sentia que perdera o contato com a arte de Portugal.<sup>58</sup>

A observação sobre as cores puras das peças de artesanato parece pertinente a uma análise antropológica, assim como a descrição da porta barroca é tributária dos estudos empreendidos por intelectuais ligados ao modernismo paulista. Vale lembrar que Mário de Andrade conduziu o resgate do barroco como arte genuinamente brasileira, porque mestiça, afro-lusitana (“o artista [...] dava azo à imaginação ingênua”, perdido “o contato com a arte de Portugal”), datando dessa época trabalhos como os de Roger Bastide. Já sugerimos, também, como a configuração do(s) núcleo(s) familiar(es) em *Tempo de amar* parece disciplinada pela antropologia freyriana.

À guisa de complemento, o exame de um capítulo da terceira parte permitirá ver como está esboçado o núcleo familiar de Paula. A cena<sup>59</sup> se inicia quando a moça se decide a entrar na sala, onde estão a mãe, Cacilda, e o amásio desta, Coriolano. Cacilda está costurando, ficando implícito ser este o seu meio de vida; dado que, no segmento 6, vemos que Paula tenta se concentrar num bordado, talvez costurar para fora constitua a atividade econômica de mãe e filha. Coriolano, por seu turno, está bêbado, engrolando cantigas obscenas e falando palavrões.<sup>60</sup> O segmento acompanha o olhar da filha para a mãe e da mãe para a filha. Paula acaba de descobrir que está grávida, se dando conta de que está repetindo a história da mãe. Para além da reminiscência naturalista da herança de sangue, o texto explora o momento de solidariedade vivido pelas duas, uma se reconhecendo na história da outra.

<sup>58</sup> Ibid., p. 116

<sup>59</sup> Trata-se do segmento 9 da terceira parte (pp.196-207). Esse segmento é continuação do 6, centrado em Paula fechada em seu quarto. Nos segmentos 7 e 8, intermediários, vêm a primeiro plano as consciências de Tarsila e Evangelina, respectivamente.

<sup>60</sup> Marlyse Meyer mostra que a ficção popular da segunda metade e fim do século XIX obedecia a um padrão semelhante no retrato de homens e mulheres da camada operária: à mulher, “moralmente superior”, trabalhadeira, se opõe o homem inválido ou irresponsável. Ver Meyer, Marlyse. “Seduzidas e abandonadas: condição feminina no romance-folhetim francês da *Belle Époque*” in \_\_\_\_\_. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, pp. 276-7.

Família irregular, Cacilda, Coriolano e Paula são o tipo clássico dos dependentes da mercê dos senhores dos sobrados, se pensamos em um contexto histórico semelhante àquele exposto em *Sobrados e mucambos*. Novamente, o narrador, instruído, complementa o nível de consciência das personagens, enunciando um conhecimento que está além do horizonte delas:

[...] Em que o comportamento da mãe era diferente? O espinho doía na carne. As famílias eram todas iguais à dela. Apenas faltava àquela união infeliz o consentimento da lei e da igreja. Paula imaginava aquilo como uma perseguição puritana. Mas não estava certa na sua meia verdade. Uma coisa não percebia: o ódio das mulheres contra a mãe, contra ela também, visava fatos anteriores, buscava condenar a origem – o amor que julgavam pecaminoso. Era como se vingassem em Cacilda todo o ressentimento contra as mulheres que lhes roubaram os maridos e os filhos; um ódio ancestral, o mesmo ódio das senhoras antigas contra as escravas que os maridos emprenhavam. Inconscientemente, Paula levou as mãos ao ventre.<sup>61</sup>

Salta aos olhos o corte nitidamente freyreano dessa fala. Já dissemos, acima, que a gravidez de Paula a encaixa no papel da moça pobre seduzida e abandonada (no contexto de uma sociedade de origem escravocrata), cabendo a Ismael o figurino exato do Sinhô ou Sinhozinho. A cena na casa de Paula logo se encaminha para o desfecho: Coriolano de repente se ergue e, sem mais, ameaça agredir Cacilda; enquanto o homem avança com o “corpo enorme de macaco peludo”, Paula agarra um objeto com o intuito de feri-lo na cabeça (talvez até matá-lo). Não é necessário: Coriolano tropeça e cai. Pouco depois, as duas mulheres a sós na sala, Cacilda, pressentindo a partida da filha, dá a ela um medalhão de ouro, com um retrato seu. Paula percebe sua parecença com a mãe jovem e ambas reconhecem, intimamente, que o desejo de amar também as faz parecidas. Nessa cena reaparece a dicção clariceana de que vínhamos falando. O esquema sociológico deixa escapar por uma brecha, nesse momento de aproximação solidária entre as duas mulheres, outro nível de realidade. A gravidez é que enseja a imagem inconfundivelmente de Clarice:

[...] Depois tudo acalmava, voltava a ser uma pessoa que tinha um corpo novo.

“Estou crescendo um pouquinho”, disse a si própria olhando o ventre. Sorriu imperceptivelmente ao lembrar-se de quando menina

---

<sup>61</sup> *Tempo de amar*, pp. 198-9.

acordava assustada (o corpo no sonho caíra em baque) e dizia para si só, misteriosa na descoberta dos segredos do corpo, “cresci”.<sup>62</sup>

Se, *grosso modo*, é lícito falar numa oscilação entre José Lins do Rego e Clarice Lispector nesse romance de Autran Dourado, as razões para tal oscilação não se esgotam nos problemas de composição que se oferecem tão facilmente aos olhos de quem porventura se debruçar, hoje, sobre *Tempo de amar*. Reminiscências cruzadas de *Banguê* e *Perto do coração selvagem* falam de um jovem escritor (e leitor) que ainda tateia seus caminhos, mas acaso não falarão também, em alguma modesta medida, do tateio de caminhos de nossa prosa de ficção, pelo menos num bom pedaço da segunda metade do século XX?

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 200

## 2. A coragem dos homens na ilha-Brasil

Publicado em 1961, pela Editora do Autor, então comandada por Fernando Sabino, *A barca dos homens* ocupa, na narrativa de formação de Autran Dourado, o lugar de primeira obra de vulto, escrita com mão segura depois das experiências de *Nove histórias em grupos de três* (1957). As marcas da ambição são visíveis na sobreposição de referências literárias, recobrando um amplo leque: de Pero Vaz de Caminha e Gil Vicente a William Faulkner (*O som e a fúria*, *Enquanto agonizo*, *Palmeiras selvagens*), Ernest Hemingway (*O velho e o mar*) e mesmo Joyce e seu *Ulisses*. Essas alusões e reminiscências se organizam numa estrutura que se quer elaboradamente moderna.

A ação de *A barca dos homens* transcorre num único dia, na imaginária Ilha da Boa Vista. O fio é a perseguição a um homem com espírito de menino por força do retardamento mental, Fortunato, transformado em ameaça à comunidade depois de supostamente ter furtado o revólver (um Smith-Wesson calibre 38) de Godofredo, burguês dono de uma casa de veraneio. O livro se divide em duas partes. A primeira, “O ancoradouro”, se divide, por sua vez, em oito capítulos que passeiam pelas personagens da ilha, todas envolvidas de algum modo na caça à Fortunato. A segunda parte, “As ondas em mar alto”, seria a caça propriamente dita. Novamente, o texto passeia, em técnica cinematográfica, pelos vários núcleos de personagens. O monólogo interior de Fortunato, assinalado por linhas pontilhadas, periodicamente pontua o texto da segunda parte. Na primeira parte é dia; na segunda, noite.

Respondendo à cronista Eneida, que lhe havia enviado algumas perguntas por ocasião do lançamento do livro, Autran Dourado escreveu que passara oito anos ocupado com *A barca*.<sup>1</sup> Nas anotações de *Matéria de carpintaria*, a informação é reiterada: *A barca* teria sido escrita entre 1953 e 1960.<sup>2</sup> O dado de o livro ter sido elaborado ao longo dos anos 1950 pode vir a ser significativo, se o esforço for o de recuperar o ambiente literário que enquadrou seu aparecimento.

---

<sup>1</sup> Eneida, “*A barca dos homens*: Autran Dourado”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1961.

<sup>2</sup> Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. (ed. revista e ampliada pelo autor). Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.161.

Se o título do primeiro capítulo da primeira parte, “O Cemitério da Praia”, alude inequivocamente a Paul Valéry, não faltarão outros dados, de dentro e de fora do texto, que reenviem à presença do poeta do “Cemitério marinho”. Um desses dados é o de que o Drummond de *Sentimento do mundo* e *Claro enigma* está inscrito n’*A barca dos homens*, bastando lembrar a reiteração das imagens das mãos e da máquina do mundo no texto.<sup>3</sup>

Insisto um pouco em dados e datas. *Claro enigma* é de 1951, traz epígrafe de Valéry e uma alusão ao “Cemitério marinho” em “O relógio do Rosário” (“O columbário/ já cinza se concentra, pó de tumbas,/ já se permite azul, risco de pombas.”). De resto, a crítica vem dando conta da proximidade de Drummond com a poesia e o pensamento de Valéry nesse período de sua produção.<sup>4</sup> A par da intimidade de Autran Dourado e sua geração com a poesia de Drummond, a reflexão valéryana compunha o ambiente literário em que teve origem o romancista, como testemunha a revista *Edifício*. No primeiro número, de janeiro de 1946, é palpável a presença das palavras de Valéry.<sup>5</sup>

#### A DIFICULDADE COM AS PALAVRAS

Começemos por uma leitura atenta do capítulo de abertura da *Barca dos homens*. “O Cemitério da Praia” se ocupa da apresentação do núcleo familiar do casal Godofredo e Maria, que inclui três filhos, ainda crianças – Helena, Dirceu e Margarida –, a velha ama-seca, a preta Luzia, mãe de Fortunato, o qual tem como único companheiro Tonho, pescador inutilizado pelo alcoolismo. Na imaginária Ilha de Boa Vista, a família burguesa passa férias de verão e ao redor dela gravita o trio de “nativos”.

A ida das três crianças ao Cemitério da Praia, levadas por Luzia, é o que enquadra a introdução das personagens, verificando-se uma subdivisão do capítulo: dois espaçamentos permitem identificar três blocos, o primeiro dos quais também subdividido em três partes, o

<sup>3</sup> Dourado, Autran. *A barca dos homens*. 2ª ed. (texto definitivo, revisto pelo autor). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971. Ver pp.104-6; 109; 149; 236.

<sup>4</sup> Remeto ao trabalho de Vagner Camilo, *Drummond: Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001, pp.155; 164-5.

<sup>5</sup> A revista *Edifício*, da qual saíram apenas quatro números, ao longo do ano de 1946, é o documento fundamental para situar a gênese da carreira literária de Autran Dourado. Este, então com vinte anos, era o redator-chefe da revista, que já pelo nome e pela epígrafe (“– Que século meu Deus!/ diziam os ratos./ E começaram a roer o edifício.”) se punha sob os auspícios da poesia de Drummond. Ver: Souza, Eneida Maria de. “*Edifício*: que geração é essa?” in *Scripta*, Belo Horizonte, v.I, n.2, pp.13-22, 1º sem. 1998. Os quatro números estão disponíveis para consulta no Acervo de Escritores Mineiros da FALE/UFMG.

que é indicado por ausência de recuo de parágrafo na primeira linha de cada parte, mais negrito na primeira palavra.<sup>6</sup> Pode-se tentar uma esquematização:

#### Bloco I

1ª parte: hora de dormir das crianças (embaladas por Luzia com a promessa de ida ao Cemitério da Praia) / discussão do casal sobre a ida das crianças ao Cemitério

2ª parte: o mundo de Luzia (Fortunato/Tonho)

3ª parte: Luzia (sequência)

#### Bloco II

Passeio das crianças pela praia, com Luzia, em direção ao Cemitério.

#### Bloco III

A chegada ao Cemitério.

A narrativa se abre então com o adormecimento das crianças, não numa noite específica; a referência é ao ritual da hora de dormir, com o acalanto de Luzia, no qual o Cemitério da Praia é “palavra mágica”:

Quantas vezes Luzia prometera levar os meninos ao Cemitério da Praia. Quando não queriam dormir, principalmente Margarida, que espichava o mais que podia o tempo acordado, Luzia vinha com o Cemitério da Praia, palavra mágica, objeto misterioso do lado escuro do mundo em que viviam. Havia o lado escuro e o lado claro, negrume e luz. Eles começavam a viver, eles começavam a viver a sua realidade.<sup>7</sup>

O segundo bloco, por sua vez, traz o despertar em uma manhã específica, na qual Luzia de fato levará as crianças ao Cemitério: “Hoje vamos ao Cemitério da Praia, disse Luzia acordando os meninos”.<sup>8</sup>

Tento agora delinear o movimento das três partes que compõem o primeiro bloco. Na primeira parte, a intimidade das crianças com a preta Luzia e desta com o Cemitério é envolta numa nebulosa de adormecimento, sono e sonho, escuridão e indefinição de limites. O diálogo do casal – também não uma discussão específica, mas a atualização de um embate

<sup>6</sup> Tomo por base o texto definitivo.

<sup>7</sup> *A barca dos homens*, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 22

reiterado, cotidiano – mostra o descompasso entre a simpatia de Maria para com o mundo escuro da mulher que também cuidara dela, simpatia traduzida na naturalidade com que vê o passeio ao Cemitério, e as opiniões convencionais de Godofredo, que sustenta que cemitério não é lugar de criança. O narrador indica que Maria sabe que as “ideias” do marido são o disfarce para o medo da morte.

A segunda parte joga o foco sobre Luzia (“Luzia desde sempre morou na ilha.”). Vai adentrando por seus sonhos, os devaneios com o Cemitério, para abarcar sua vida na ilha, feita do afeto pelas crianças e da dor pela solidão do filho, cuja debilidade mental não impede tormentosas crises de inquietação. O desconhecimento da identidade do pai de Fortunato é o tópico que separa e liga a segunda e a terceira partes. Iniciando com a retomada de um fato da biografia de Luzia (“Quando apareceu de barriga grande, o finado dr. Alberto, pai de Maria, quis levá-la à delegacia, a fim de fazê-la casar.”), a terceira parte prossegue com a vida de mãe e filho na Ilha de Boa Vista, e termina com a história de uma morte no mar, a morte de um pescador cujo corpo não pôde ser resgatado e enterrado no Cemitério da Praia.

O andamento do texto, seu perfil estilístico, digamos assim, e também as imagens têm ecos da escrita de Clarice Lispector, cuja sombra já se fazia presente em *Tempo de amar*. A atmosfera de sono e sonho pode ser lida como reminiscência da Clarice dos anos 1950, de contos como “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”. Ora, a ficção de Clarice é a experiência mais bem-sucedida, na literatura brasileira, de exploração dessas zonas que forçam os limites das palavras, zonas justamente como a do devaneio. Do ponto de vista das conquistas técnicas, a escrita de Clarice é muito associada ao que se convencionou chamar fluxo de consciência, que seria mais ou menos contemporaneamente tentado, em vários níveis, por autores como Lygia Fagundes Telles e o próprio Autran Dourado, já nesse seu *A barca dos homens*.

À maneira do que fizemos com *Tempo de amar*, podemos pinçar algumas evidências da sombra de Clarice sobre o texto. Uma seriam as recorrências e paralelismos sintáticos, que podemos exemplificar lançando mão de “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”:

[...] Quando não queriam dormir, principalmente Margarida, que espichava o mais que podia o tempo acordado, Luzia vinha com o Cemitério da Praia, palavra mágica, objeto misterioso do lado escuro do mundo em que viviam. [...]  
 Vinha Luzia com o Cemitério da Praia. [...]

O andar de Luzia era macio, o corpo bamboleava gordo, como um barco nas ondas, macio e ritmado como as próprias ondas. Luzia gingava, o corpo gordo balançando como um barco ao ritmo das ondas [...].<sup>9</sup>

Em Clarice: “[...] gargalhada vinda da profundidade daquele sono, e da profundidade daquela segurança de quem tem um corpo. [...] E aquela maldadezita de quem tem um corpo”.<sup>10</sup>

Outro nível é o das hesitações, expressivas da incerteza e da indefinição que são das personagens, na medida em que o texto recria a consciência que elas podem ter da realidade, ainda que, noutros pontos, o narrador se destaque e enuncie um ponto de vista explicitamente seu. Do capítulo que ora nos ocupa, destaco uma passagem:

[...] Lembrava-se, porém, direitinho do que a santa queria dizer. Beijava a mãe com tanto ardor, amor e desejo de destruir. Às vezes tinha medo do que dizia a Nossa Senhora da estampa. Ou se esquecia sempre das palavras, mal acordava? Não, a conversa com a santa não era feita com palavras, pensou. [...]<sup>11</sup>

De “Devaneio e embriaguez...” destaco dois momentos, para efeito de nossa tentativa de confronto:

[...] Na cama a pensar, a pensar, quase a rir como a uma bisbilhotice. A pensar, a pensar. O quê? Ora, lá ela sabia. [...] Nessa noite, até dormir, fantástico, fantástico: por quantos minutos? até que tombou: adormecidona, a risonar com o marido.<sup>12</sup>

A adolescente Helena, a mais velha dos filhos de Godofredo e Maria, assim como a Ursulina de *Tempo de amar*, é moldada segundo a Joana de *Perto do coração selvagem* e também segundo a Virgínia de *O lustre*, e aí as imagens são propriamente decalcadas, não restando margem para dúvidas.<sup>13</sup>

Globalmente, se poderia discernir numa certa procura da metáfora, quase um rebuscamento cujo alvo é o achado surpreendente, a presença de Clarice. Destaco um achado feliz, na passagem referente às ideias convencionais de Godofredo:

<sup>9</sup> Ibid., pp. 13; 19; 23

<sup>10</sup> Lispector, Clarice. “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” in \_\_\_\_\_. *Laços de família*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.22.

<sup>11</sup> *A barca dos homens*, p. 28.

<sup>12</sup> Lispector, C., op. cit., p. 20

<sup>13</sup> Ver, na *Barca*, a página 14, onde se lê “ela parecia um frango de pescoço pelado, longa, abandonada, nua num galinheiro onde galinhas bicavam”. Também pp.19, 22-3, 25, 27.

O pai, porque tinha algumas ideias, não gostava que os meninos fossem ao Cemitério. Aliás, tinha sempre algumas ideias. Ter ideias é como ter roupas ou ter dentes. Falava sobre o perigo da morbidez na infância. As palavras engrossavam na boca, procurava as palavras com os olhos ansiosos, como quem mastigando uma carne de peixe teme encontrar, ou espera, um espinho. [...] Depois, cemitério é doentio, faz pensar na morte muito cedo. Godofredo mastigava a sua posta. [...]<sup>14</sup>

Trata-se aqui, claramente, do impacto da obra de um escritor sobre outro. Tal impacto já foi reconhecido por Autran Dourado, como vimos no capítulo anterior, mas o melhor por ora será manter certa distância dos percalços dessa trajetória particular e procurar alcançar uma perspectiva dos problemas da prosa de ficção tais como eles se apresentavam no período.

O melhor testemunho da novidade que foi a prosa de Clarice talvez seja mesmo o rodapé de Antonio Candido, surpreendido por *Perto do coração selvagem* justamente pela consciência que possuía, como leitor, do nível em que havia se estabilizado o romance, e não só no Brasil. Em suma, o crítico fala de um “conformismo estilístico”, de rotina e boa mediania. O romance de 30 havia dado “belos exemplos de vigor e sensibilidade”, todavia, o patamar de elaboração literária identificado como revelador de “verdadeira força *mental*” (a ênfase é do original) Candido parece entrever apenas no *Macunaíma* e nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, na medida em que o conhecimento da realidade propiciado pela literatura de fato grande radicaria na moldagem da palavra. Daí a valorização, por Antonio Candido, do “ritmo de procura” do texto de Clarice.<sup>15</sup>

Os recursos de estilo dos quais viemos fazendo um apanhado e sublinhando algumas reminiscências no texto de Autran Dourado evidentemente são uma parcela da manifestação desse estatuto novo da palavra. O esforço é o de captar algo do material pré-verbal, tornar sensível, paradoxalmente na própria língua, o hiato entre pensamento e palavra, sensação e palavra. A consciência aguda, passo a passo enfrentada, de que pôr em palavras é já pôr a perder o que se queria dizer está na base da promessa de um outro nível de criação literária.

Cabe explorar esse aspecto da dificuldade com as palavras no texto de *A barca dos homens*. Na altura da chegada ao Cemitério da Praia, com o foco em Luzia, o narrador

<sup>14</sup> *A barca dos homens*, pp. 14-5.

<sup>15</sup> Candido, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector” in \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.131.

cuida de jogar com a distância entre suas próprias elaborações e aquilo que está no horizonte da personagem. O trecho é um pouco longo, mas vale a pena transcrevê-lo todo, para a melhor visualização de seu movimento:

O Cemitério da Praia ficava na saída do gargalo que as pedras e o mar faziam. Aconchegado no pequeno vale, onde as casas subiam pelas encostas, brancas, e a igreja antiga sobranceira – quando os sinos alavam puros sons como redes nas praias brancas – o cemitério aproveitava o recôncavo entre os penedos: os muros baixos e brancos não pareciam obras de mãos humanas; tão bem colocado, nascia do chão como uma árvore nasce do chão: o cemitério parecia mais uma rocha ou árvore. Ou um bicho que engole os homens que o mar vomita, pensou Luzia lembrando naufrágios e desastres. Mas ela não pensara aquilo sobre as casas brancas nas encostas, e os sinos da igreja sobranceira e as redes aladas: vira apenas e ligava lembranças, buscava fundo na alma as ressonâncias daquela paisagem na memória. Quando João da Cruz morreu, Chico Corvina quando se espatifara nas pedras e a barca Senhora da Conceição deixara o fundo em leixões eriçados, quando o mar estava brabo, era mais assim que pensava.<sup>16</sup>

De “O Cemitério da Praia ficava...” a “o cemitério parecia mais uma rocha ou árvore” temos a voz do narrador, interrompida por “Ou um bicho que engole os homens que o mar vomita, pensou Luzia lembrando naufrágios e desastres”. É como se o pensamento de Luzia respondesse às metáforas do narrador, cuja imitação literária é evidente. Essa resposta é quase uma ironia às metáforas rebuscadas, assim como, na sequência, soa como ironia o sumário das metáforas feito pelo próprio narrador, a fim de explicitar que elas são dele, não de Luzia. No entanto, a quase ironia perde fôlego pela retomada do tom “literário”, carregado inclusive de uma reminiscência proustiana: “vira apenas e ligava lembranças, buscava fundo na alma as ressonâncias daquela paisagem na memória”. Em suma, o que se cristaliza é a diferença entre a voz instruída, sabedora, do narrador e o pensamento ingênuo, “primitivo”, da personagem. O narrador procura acomodar, de algum modo, ao lado de seu discurso, a rusticidade, não carente de intuição, da fala interior de Luzia – “era mais assim que pensava”.

Desse modo, é a intuição de uma mulher simples que fornece a síntese dos significados mobilizados no capítulo “O Cemitério da Praia”:

[...] Por que é que os homens matam os peixes, perguntou uma vez Margarida. Por que os homens matam, repetiu Luzia. Porque os

<sup>16</sup> *A barca dos homens*, p. 26.

homens gostam de matar peixe, gostam de comer peixe, pensou Luzia como resposta. Os homens gostam de matar. Mas às vezes é o peixe que se vinga do homem e o mar mata dezenas deles, como já vi, pensava. Mas o homem não tem culpa, tem que matar o peixe. O mar também tem que matar os homens? Os pensamentos de Luzia se confundiam sempre neste ponto, quando não sabia responder se o mar tinha obrigação de matar os homens. E o homem matar o homem? Não, ela não se fazia esta pergunta, apenas tinha uma intuição muito forte e escura da morte dos homens. Por isso interrompia o rumo das divagações. Pra você comer ensopado, disse Luzia. E os quatro riram muito da graça mais engraçada de Luzia.<sup>17</sup>

Entre a pergunta da pequena Margarida – “Por que é que os homens matam os peixes?” – e a resposta de Luzia – “Pra você comer ensopado” – se interpõe o tempo interior das inquietações e da “intuição muito forte e escura” da personagem, com as quais o narrador dialoga, novamente assinalando os limites do pensamento de Luzia. Caberia dizer, então, que nesse caso não existe uma crise da palavra da natureza daquela observada em Clarice, antes uma explicitação da distância entre a linguagem “literária” e a do homem rústico?

Um contraponto possível, pertinente como recuperação de um percurso da ficção brasileira, é a prosa de Jorge Amado. Nesta, o ponto de vista esclarecido do artista é traduzido nos termos da visão de mundo de suas personagens. O escritor seleciona, no universo simbólico e cultural – “alienado” – das comunidades que retrata, os elementos capazes de servir de veículo para a mensagem emancipadora dos romances. É o que acontece em *Mar morto* (1936), um entre tantos exemplares das experiências que lastrearam as tentativas de Autran Dourado, três décadas depois. O intuito aqui nem de longe é o de sugerir filiação ou parentesco, o que se quer é investigar, no arranjo miúdo dos textos, como foi se desenvolvendo o jogo entre o discurso do narrador e o das personagens.

Nesse aspecto, um trecho de *Mar morto* cujo foco é Esmeralda, amante do pescador Guma, é um momento afim às duas últimas passagens citadas de *A barca dos homens* – o narrador organiza o ponto de vista de Esmeralda ao mesmo tempo em que se destaca dele, introduzindo noções alheias ao universo da personagem. Vejamos:

Ficou olhando o casal que subia. Guma fugia dela. Medo de Rufino, medo de Lívia, ou não gostava do amor dela? Muito homem no cais se pelava por ela. Tinham medo de Rufino mas assim mesmo achavam jeito de lhe dizer dichotes, de fazer propostas, de enviar presentes. Só Guma fugia dela, Guma que ela desejava porque era claro, tinha cabelos pretos longos quase até ao pescoço e os lábios vermelhos

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 24

como lábios de criança. Seu peito se levantou, seus olhos acompanharam com saudades o homem que subia o cais. *Por que ele fugia? Não pensou que pudesse ser remorso.* [...] Por que Guma fugia dela? Era medo de Rufino com certeza, medo da vingança do negro, dos braços musculosos dele, fortes do remo o dia inteiro na canoa. *Esmeralda não pensava em remorso. Talvez nem conhecesse essa palavra.* [...] <sup>18</sup>

O narrador pensa *com* Esmeralda, despeitada porque Guma foge dela. Ela se pergunta pelas razões do afastamento do pescador, e, nesse ponto, ao sugerir o remorso que atormenta Guma, o narrador deixa claro que essa noção escapa à personagem, incapaz de entender o dever de lealdade entre os amigos pescadores, a “lei do cais”. Assim, o remorso, verdadeiro motivo pelo qual Guma se afasta da mulher de seu amigo Rufino, é enunciado pelo narrador para desmentir a certeza da personagem, evidenciada no discurso indireto livre: “Era medo de Rufino com certeza, medo da vingança do negro, dos braços musculosos dele, fortes do remo o dia inteiro na canoa”.

O que dá o tom de *Mar morto*, no entanto, é o modo como o narrador interpreta, elabora os sentimentos das personagens, imerso na cosmovisão destas, tecendo o lirismo da narrativa a partir das emoções simples e do ritmo de vida da comunidade de pescadores:

[...] Quantas noites iguais a estas ela – Lívía tem a cabeça baixa e se recorda – não passou ao lado de Guma, a cabeça dele descansando no seu colo, a luz do cachimbo que ele pitava se confundindo com as luzes das mil estrelas? Quando ele chegava numa noite de temporal, numa noite de muita angústia para ela, iam os dois para o saveiro e se amavam sob a chuva, ao clarão dos raios. Era um desejo misturado com medo, com uma angústia inexprimível. Era aquela certeza que ela tinha de um dia o perder num temporal. [...] Noites de tempestade, noites feitas para a morte, para eles eram noites de amor. [...] <sup>19</sup>

Das recordações de Lívía, foco dessa passagem – “Lívía tem a cabeça baixa e se recorda” – o narrador extrai o material a partir do qual cristaliza o motivo da fusão de amor e morte no mar.

Em Jorge Amado, o diálogo do narrador com as personagens adquire fluidez, já que o primeiro, na pele do contador de histórias – “Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia”, lê-se no prólogo de *Mar morto* –, assume a visão de mundo das personagens, a mitologia que organiza sua realidade, sem perder de vista, porém, o imperativo de transmitir, com o vocabulário dessa cosmovisão, a mensagem de emancipação. Sem

<sup>18</sup> Amado, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.189. Ênfase minha.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 264

prejuízo do encantamento de um mundo regido por Iemanjá, *Mar morto* denuncia uma situação de opressão, tomada, nos termos da comunidade, como destino. A morte de Guma no mar é destino, anunciado desde sempre, assim como seria destino, para Livia viúva, a prostituição. O desfecho, em que Livia decide comandar ela própria o saveiro, sintetiza a mensagem de que é possível mudar o que parece destino, é possível quebrar a cadeia da opressão, fazer história.

Jorge Amado foi convocado aqui por causa do tratamento da personagem humilde, Luzia, questão à qual se enovela o que chamamos de dificuldade com as palavras. Deixamos em suspenso a hipótese de que, à diferença de Clarice, Dourado delimitaria o discurso do narrador daquele da personagem segundo um modelo mais convencional. O populismo da ficção do autor de *Terras do sem-fim* veio à baila quando se observou que, se a “intuição muito forte e escura” de Luzia é espécie de centro irradiador dos temas trabalhados no capítulo, essa intuição é *traduzida literariamente* pelo discurso competente do narrador. De outro ângulo, percebemos como o narrador volta sobre os próprios passos, como que dizendo que se adiantou à personagem, elaborando algo que nela é sensação sem contornos precisos. “Não, ela não se fazia esta pergunta” – aí está uma retificação, que se antecipa às suposições do leitor. De modo semelhante, o sumário quase irônico das imagens literárias, outra retificação, assinala, metalinguisticamente, o descompasso entre a “literatura” e o fluxo da consciência da personagem. Passagens como essas expõem os percalços do fluxo de consciência, um dos problemas de técnica que mais ocuparam Autran Dourado? De todo modo, parece estar aquilatada a diferença entre o efeito de naturalidade e fluidez da prosa amadiana e a dificuldade para a qual querem chamar a atenção essas retificações do narrador.

Desde Godofredo, cujas “palavras engrossavam na boca”, o primeiro capítulo de *A barca dos homens* atribui a cada personagem um modo de se relacionar com a linguagem. Fortunato é aquele para quem as palavras oferecem mais resistência, impenetráveis. As visões de seus olhos “voltados para dentro” e a dolorosa inquietação que o compele a andar não têm como encontrar nome e escapam a qualquer significado tangível para aqueles que o cercam. Incapaz de pensamento abstrato, Fortunato sofre todas as dores como dores do corpo e só compreende as palavras diretamente referidas a coisas: “Ele só entendia de machucado, o seu corpo, as suas lembranças de carne. Como só sabia das coisas pelo cheiro, pelo ruído, pela cor e formato”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *A barca dos homens*, p. 19.

Cabe notar que Godofredo e Fortunato, os dois extremos do espectro de personagens, são antagonistas. Godofredo é o “homem de bem”, o burguês respeitável e hábil manejador dos códigos sociais que, ao ver Fortunato remexendo uma gaveta da cômoda do quarto do casal, logo conclui que teve seu revólver furtado, denunciando por isso o filho de Luzia à polícia. Este é um mulato de pai desconhecido, analfabeto, para quem o mundo das máscaras burguesas é inacessível.

Maria, filha de um certo dr. Alberto, está dividida entre a educação burguesa e a proximidade, cultivada desde a infância, com Luzia e Fortunato, dado que a preta sempre servira à família. Ela havia mesmo tentado fazer o rapaz penetrar na escrita, mas ele permanecera do lado de fora. Dividida, Maria também é impotente para cumprir um papel de ponte entre os dois mundos.

Luzia, que se confunde em certos pensamentos “que ia tendo com as palavras” e tem, em sonhos, uma conversa com Nossa Senhora do Rosário “que não era feita com palavras”, possui em contrapartida o poder de nomear os objetos do mundo que conhece intimamente: “Enquanto caminhava, puxando os meninos pelas mãos, ia dando nome às coisas que viam. No primeiro dia Deus criou a luz. Como é que chama aquela rede lá, que o homem vai pescar siri? Puçá”.<sup>21</sup> Já a clariciana Helena descobre jeitos novos de nomear novas percepções: “Olha o ruído redondo”.<sup>22</sup> O narrador adianta, ocupando-se das aventuras do menino Dirceu, que a grandeza do reino é erigida com palavras: “O reino e as palavras”.<sup>23</sup>

Parece que, aos tateios na zona do intervalo entre a ideia e a palavra, na esteira de Clarice e mesmo com ecos de seu estilo, se acrescenta a metalinguagem, a palavra espelho da palavra.

#### STREAM OF CONSCIOUSNESS, A QUESTÃO

*A barca dos homens* é um livro gestado ao longo dos anos 1950 e, no que pode parecer uma manobra insólita, mereceria um lugar entre os documentos representativos da recepção do *Ulisses* de Joyce no Brasil. Antes de mais nada, convém recuperar algumas datas. *A barca* aparece em 1961; o primeiro *Ulisses* vertido para o português do Brasil surgiria cinco anos mais tarde, pelas mãos de Antônio Houaiss. Nessa altura, os irmãos Campos se faziam

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 24

<sup>22</sup> Ibid., p. 23

<sup>23</sup> Ibid., p. 25

emissários brasileiros, havia já alguns anos, do legado de Joyce. Em 1957 apareciam, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, as transcrições de fragmentos do *Finnegans Wake*. Cinco anos mais tarde, surgiria em livro o *Panorama do Finnegans Wake. Grande sertão: veredas* seria, em 1959, saudado por Augusto de Campos como testemunho de que, no Brasil, um artista operava dentro de uma concepção de linguagem à altura do projeto joyciano.<sup>24</sup> O mesmo Augusto apresentaria o empreendimento de Antônio Houaiss como uma oportunidade para a atualização da prosa literária brasileira.<sup>25</sup> Como se sabe, a militância do grupo concretista se orientava por uma determinada visão da história literária, cujo corolário é um cânone próprio da literatura brasileira. Nesse contexto, poderia a obra de Autran Dourado ser lida como uma outra vertente, muitíssimo mais tênue, sem dúvida, de apropriações brasileiras do acervo do modernismo internacional?

Como se disse, *A barca dos homens*, segundo a narrativa de formação do autor, representa o momento em que ele se firmou na direção que desde então seguiria. Nessa altura ele já estaria de posse do próprio método de trabalho, baseado no uso do *stream of consciousness*. Em *Uma poética de romance*, Autran Dourado afirmaria esse horizonte modernista e mesmo joyciano, num lance de cabotinismo preparado e sustentado pela crítica. Basta prestar atenção no diálogo com Othon M. Garcia para concluir que as ambições de Dourado foram desde logo referendadas.

Em passagem de *Uma poética*, o autor diz fazer questão do termo *stream of consciousness*, lamentando que no Brasil tenha vingado a “impropriedade” monólogo interior. Nesse ponto, há uma menção, algo irônica, a Garcia.<sup>26</sup> Autran Dourado está se referindo a artigo que já na época do aparecimento de *Uma poética* estava recolhido em *Comunicação em prosa moderna*, conhecido manual cuja primeira versão data de 1967. O artigo é “Frase caótica e fluxo de consciência: monólogo e solilóquio”, no qual Othon M. Garcia incorre no descabimento ingênuo de afirmar que o monólogo de Fortunato n’*A barca dos homens* é o “legítimo monólogo interior”, talhado à imagem daquele cultivado por Joyce e Faulkner e descrito no trabalho clássico de Robert Humphrey.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Campos, Augusto de. “Um lance de ‘dês’ do Grande Sertão” in *Guimarães Rosa* (sel. de textos Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983 (Coleção Fortuna Crítica vol. 6), pp.321-49.

<sup>25</sup> Campos, Augusto de. “De Ulysses a Ulisses” in Campos, Augusto e Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp.123-41.

<sup>26</sup> *Uma poética*, pp.102-3.

<sup>27</sup> Garcia, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p.122. O livro de Humphrey, no qual Garcia se apoia, é *Stream of consciousness in the modern novel* (University of California Press, 1954). Bastante sucinto, é centrado nos processos desenvolvidos por Virginia Woolf, Joyce e Faulkner.

A leitura do artigo esclarece o porquê do reparo de Dourado: a exposição didática de Garcia não fornece uma distinção nítida entre monólogo interior e fluxo de consciência, prevalecendo a comprida fórmula “frase caótica em monólogo interior como exteriorização do fluxo de consciência” como descrição do que, n’*A barca dos homens*, estaria realizado com ousadia maior do que a alcançada, por exemplo, em *Assunção de Salviano*, romance de Antônio Callado.<sup>28</sup>

Mais importante, porém, do que o debate acerca de minúcias técnicas entre o ficcionista e o filólogo é o dado de que o artigo mais tarde enfeixado no manual tenha contribuído para consolidar o juízo de que o romance de Autran Dourado é modelar no emprego da técnica associada ao cânone da ficção modernista. Se, no ensaio-fantasia de 1973, o autor não titubeava em colocar próximo de si o vulto do *Ulisses*, tal pretensão não era um cometimento solitário, pois que vinha calçada no artigo de Othon M. Garcia. Este não hesita em dizer que o monólogo interior de Fortunato, “sob a forma de discurso direto, indireto e semi-indireto livre”, é realizado “tal, exatamente tal” como o de Molly Bloom, nas 45 últimas páginas do *Ulisses*!<sup>29</sup>

Publicado originalmente no *Correio da manhã*, em 1965, o artigo foi posteriormente enriquecido por uma sugestão do crítico Assis Brasil, que apontou a Othon M. Garcia o caso do romance de Callado. Por ironia, justamente Assis Brasil, numa breve resenha de 1962, já havia feito uma avaliação invulgarmente lúcida de *A barca dos homens*, tanto mais lúcida, aos olhos de hoje, no contraste com a desmesura de Garcia. Com justeza, Assis Brasil fala da necessidade de distinguir o que é “bom” do que é de “vanguarda” na ficção brasileira. Lembra a lição de Mário de Andrade a respeito do nível médio alcançado pela prosa de ficção no Brasil, e aí situa *A barca dos homens*. O livro seria “bom”, mas não de “vanguarda”, sobretudo porque a incorporação de certos recursos do romance moderno, notadamente o que o crítico denomina a “corrente de pensamentos” das personagens, não teria se dado sem “concessões”, resultando que os esquemas do romance tradicional não teriam sido abalados a fundo.<sup>30</sup> Caberia talvez o reparo de que é difícil localizar o momento em que o romance foi “tradicional”. Flaubert, Zola, Henry James alguma vez o foram? De todo modo, Assis Brasil identifica, em Autran Dourado como representante da média da ficção do

---

<sup>28</sup> *Comunicação em prosa moderna*, pp.121; 123.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>30</sup> Assis Brasil, “A barca de Autran”, revista *Senhor*, out. 1962.

período, uma modernidade atenuada, diluída, o que ele demonstra com mais vagar nas considerações enfiadas em *A nova literatura*.<sup>31</sup>

O juízo do crítico piauiense se ancora num ponto: a “corrente de pensamentos”, em Autran Dourado, é estritamente enquadrada e monitorada pela sintaxe ordenadora do autor (diríamos melhor, hoje, pela sintaxe do narrador). Isso fica particularmente claro, cabe acrescentar, no monólogo encarecido por Othon M. Garcia, o de Fortunato, personagem que obviamente alude ao débil mental de *O som e a fúria*. Trata-se de uma fala que não vai além do fluido e do adocicado, sobressaindo um discurso “preenchido”, ou seja, explicadinho, que no máximo aponta para algo que não se materializa, o rumor farpado de um espírito infenso à disciplina burguesa.

Todavia, a resenha de Assis Brasil hoje repousa na gaveta dos vencidos da história. Silviano Santiago e depois, na esteira dele, João Luiz Lafetá consagraram a visão de um Autran Dourado cultor dos procedimentos modernistas. Em 1985, Silviano se dedica a glosar a célebre resenha do *Ulisses* por T. S. Eliot, o intuito sendo o de sustentar que o “método mítico” é o enquadramento correto para a apreciação da obra do ficcionista mineiro.<sup>32</sup> Lafetá, no esforço de situar Autran Dourado no contexto das questões legadas pelo modernismo brasileiro – que de resto é o que Silviano também faz, já invocando Mário de Andrade –, acompanha e cita o crítico de *Uma literatura nos trópicos*.<sup>33</sup> Na sua síntese, romances como *Ópera dos mortos* revelam a existência de um projeto criador em que, ao emprego das “técnicas mais atuais e cosmopolitas da literatura”, se alia o olhar antropológico sobre a sociedade brasileira.<sup>34</sup> Tais afirmações sobre as técnicas narrativas, convergindo com as reivindicações do romancista, se esquivam à prova do exame miúdo dos textos.

Eis o quadro: Entre os anos 1980 e 1990, Silviano Santiago e João Luiz Lafetá se dobram à maneira do romancista de apresentar a própria obra. O romancista, esse, em 1973, com *Uma poética de romance*, sustentava sua metalinguagem amparado nas palavras que um crítico como Othon M. Garcia semeara na metade dos anos 1960.

<sup>31</sup> Assis Brasil, “Autran Dourado” in *A nova literatura I. O romance*. Rio de Janeiro: Americana, 1973, pp.87-99.

<sup>32</sup> “Questão de perspectiva” saiu no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, na edição especial “As Minas de Autran Dourado”, organizada pela professora Eneida Maria de Souza. (Suplemento Literário do *Minas Gerais*, n. 955, 19 jan. 1985) Mais tarde o artigo, com ligeiras modificações, foi recolhido em *As malhas da letra*, coletânea de ensaios de Silviano Santiago (São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp.159-64).

<sup>33</sup> Lafetá, João Luiz. “Uma fotografia na parede” in \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios*. (org. Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Duas Cidades/34, 2004, pp.394-413.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp.401; 403.

## O ACÚMULO DE ALUSÕES E O ESPECÍFICO LOCAL

*A barca dos homens* amontoa alusões, podendo ser lida, na verdade, não só como um documento da recepção do *Ulisses*, mas como um conjunto de indícios da literatura que, por meio de traduções ou na língua original, nossos autores iam digerindo por aqui. Em outras palavras, *A barca* pode ser encarada como uma determinada compreensão do romance moderno. No entanto, a massa das leituras se cola pesadamente ao texto, o que termina por tumultuar a elaboração do universo ficcional próprio. É como se, em Autran Dourado, o leitor vivesse a reclamar seus direitos ao ficcionista. Um dos efeitos é que a obra fica com algo de um conjunto heteróclito, na medida em que cada referência literária carrega, para o texto, suas próprias questões.

Como já foi sugerido, o capítulo “O Cemitério da Praia” como que consagra *A barca dos homens* à figura tutelar de Paul Valéry, cabendo ao crítico aferir o rendimento desse diálogo na obra tal como está realizada. O primeiro passo pode ser um levantamento simples das evidências do aproveitamento do poema no texto. Temos que a oposição luz/sombra é o essencial do que é apropriado por Dourado. Transcrevo a estrofe 7 do poema:

L'âme exposée aux torches du solstice,  
Je te soutiens, admirable justice  
De la lumière aux armes sans pitié!  
Je te rends pure à ta place première:  
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière,  
Suppose d'ombre une morne moitié.<sup>35</sup>

Os exegetas do *Cimetière*, dos quais João Alexandre Barbosa nos deu notícia, já interpretaram em diversos níveis a tensão entre *lumière/Midi* e *ombre/Cimetière*, ou entre mar e Cemitério. Nas palavras do crítico de *A tradição do impasse*, para quem é imperioso suspender, na leitura, a primazia do nível temático, Cemitério e mar são as “imagens transladoras” de imobilidade e movimento, termos cujo jogo faz o poema.<sup>36</sup> A oposição entre o “Absoluto e o Relativo, a Morte e a Vida” seria, para um estudioso como L. J. Austin, o tema filosófico figurado por esse jogo.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Na tradução de Jorge Wanderley: “Às tochas do solstício a alma aceita/ E bem defende a justiça perfeita/ Da luz, com suas armas sem piedade!/ Torno-te, em teu lugar de origem, pura;/ Mas olha!... Ter a luz por criatura/ Supõe de sombra uma triste metade”. (Valéry, Paul. *O cemitério marinho* (trad. e prefácio: Jorge Wanderley; posfácio: João Alexandre Barbosa) 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1984.)

<sup>36</sup> “Leitura viva do Cemitério” in *ibid.*, p.57.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.56

Na transposição da *Barca dos homens*, Luzia, a mãe preta de Maria e dos meninos Helena, Dirceu e Margarida, dona de “uma intuição muito forte e *escura* da morte dos homens”, é a condutora das crianças até as sombras do Cemitério da Praia, próximas da luminosa Praia das Castanheiras. Em Helena, a adolescente clariciana, se concentra o sentimento desses diferentes espaços de luz e sombra, cuja tradução seria, ao fim e ao cabo, a distância, e também a contiguidade, entre o mundo burguês e a “cozinha”, vale dizer, o mundo de Luzia e Fortunato. Os chefes de família, dr. Alberto, que quisera levar Luzia, grávida, à delegacia, para casá-la, e seu genro e sucessor, Godofredo, o Godofredo Cardoso de Barros que não queria ver Fortunato andando nu, são por assim dizer as figuras do mundo oficial, da Ordem que opõe uma série de anteparos às pulsões do “coração do homem”, perto das quais estão o sono e o sonho das crianças, embalados pela voz de Luzia e pela promessa do Cemitério da Praia. Atada à sua classe, cujos valores são ostentados pelo pai e depois pelo marido, Maria se sente no entanto quase uma irmã de Fortunato. Tal proximidade entre os filhos do proprietário e as crias da casa (pois esse parece ser o estatuto de Luzia) é um traço típico da formação social brasileira que aparece com nitidez na *Barca dos homens*. Do mesmo modo, é dito que as crianças ouviam as histórias de Luzia “junto ao borrar da cozinha, no fogão de tijolo cheio de picumã”.<sup>38</sup> De tal constelação familiar e social, temos, na ficção, o precedente da forte síntese do *Menino de engenho*.

Assim, a “triste metade de sombra” de Valéry se transpõe, na *Barca dos homens*, como o *negrume* das pulsões de vida e de morte, que é também o *negrume* da preta Luzia, corpo macerado pelo trabalho e pelo sofrimento, de pudor não defendido pelas roupas burguesas: “O colo de Luzia era muito quente – e as coxas grossas, os seios gordos, redondos e bons – aquecia os meninos, envolvia-os um cheiro de mato pisado e cheiro de preto mesmo [...]”.<sup>39</sup> Próximos desse corpo, usufruindo da promiscuidade franqueada à infância, os meninos, contra a “escamoteação” dos homens de bem, recebem da placentária fala pastosa de Luzia as lições elementares sobre a vida e a morte. Para além da evidência, no título “O Cemitério da Praia”, do débito para com Valéry, a oposição luz/negrume é explicitada pela voz do narrador:

[...] Quando não queriam dormir, principalmente Margarida, que espichava o mais que podia o tempo acordado, Luzia vinha com o Cemitério da Praia, palavra mágica, objeto misterioso do lado escuro do mundo em que viviam. Havia o lado escuro e o lado claro,

---

<sup>38</sup> *A barca dos homens*, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 16

negrume e luz. Eles começavam a viver, eles começavam a viver a sua realidade.<sup>40</sup>

Portanto, a *paráfrase*<sup>41</sup> do *Cimetière* ganha vida própria e se desenvolve na direção de um específico local. As sombras são assimiladas à cor negra de Luzia e seu filho, pessoas tão íntimas da casa burguesa quanto expressões de um recalcado que desperta horror no chefe de família Godofredo. Em acréscimo, a luminosa Praia das Castanheiras, onde fica a casa de veraneio, se opõe à sombria parte velha da cidade, lugar do exercício do poder e da exploração do trabalho. Não se deve esquecer que, no plano geral do livro, a “clara manhã” que abre a primeira parte contrasta com a “noite densa e pesada” da segunda.

A memória da literatura brasileira faz que o mundo dos pescadores da Ilha de Boa Vista remeta a *Mar morto*. Contudo, Jorge Amado não parece ser uma referência consciente no livro. O pescador Tonho, alijado do mar pela bebida, e a atividade humilde da pesca, o cotidiano enfrentamento do homem com os elementos da natureza, claramente evocam *The old man and the sea*. A narrativa da luta leal e impressionantemente fraterna do velho Santiago com a baleia – de dimensão alegórica – é outra matriz de imagens da *Barca*, sendo curiosos os indícios de um minudente traslado de metáforas.

Dentro da intuição forte e escura de Luzia, na passagem já citada, Dourado faz caber uma possível paráfrase dos temas de *O velho e o mar*. Assim, se nas inquietações de Luzia se apresenta, condensada, uma possível formulação do tema da narrativa, esta vem por intermédio da obra de Hemingway. O “escuro” da cria da casa, das sombras do cemitério valéryano se prende também à medida de forças, essencializada, do homem com a natureza e do homem com o homem. Em *O velho e o mar*, o encontro com os elementos hostis-irmãos é

<sup>40</sup> Ibid., p. 13. Ver também pp.14 e 26.

<sup>41</sup> Já o próprio Autran Dourado lançou mão do termo “paráfrase” em notas sobre *A barca dos homens*. Aqui, cabe introduzir algumas observações sobre a confluência, na década de 1970, entre investigações do crítico Affonso Romano de Sant’Anna e o trabalho e as reflexões do ficcionista. Publicada *Uma poética de romance*, Dourado, pelas mãos de Affonso Romano, passa o segundo semestre de 1974 como escritor visitante no Departamento de Letras e Artes da PUC do Rio. *Matéria de carpintaria*, que hoje conhecemos como um anexo das edições posteriores de *Uma poética*, vem a ser os apontamentos preparados para tal temporada. Ora, o curso oferecido por Autran Dourado aos alunos da PUC atendia à proposta de Affonso Romano de associar, nos cursos de Letras, a prática à teoria da literatura. Assim, o ficcionista alinhavou exposições/teorizações sobre o processo de criação de seus romances e contos. Na seção dedicada à *Barca dos homens*, os apontamentos são toda uma poética explícita desse livro, na qual surgem os termos *paródia* e *paráfrase*. É demonstrado, pela comparação de excertos, como certa passagem da *Barca* relativa ao parto de Dorica parafraseia um fragmento da *História trágico-marítima* (Dourado, Autran. *A barca dos homens* in *Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*, op. cit., pp.156-7). O caso é que Affonso Romano, justamente ali pela altura dos anos 1970, vinha começando a publicar trabalhos em que, partindo de textos de Tynianov e Bakhtin, avançava algumas hipóteses sobre os conceitos de paródia e paráfrase, esta, entendida basicamente como a “intertextualidade das semelhanças”. O livrinho *Paródia, paráfrase e Cia*. (7ª ed.: São Paulo: Ática, 2004) é um bem conhecido exercício didático, no qual Affonso Romano experimenta variações no uso dos conceitos-ferramenta paródia, estilização, paráfrase e apropriação.

desalienador uma vez que o homem empenha, sem fugir da dor ou escamotear a própria fragilidade, apenas seu corpo. É esse núcleo do relato de Hemingway que Autran Dourado carrega para o capítulo 4, “Os Peixes”, no sonho de Tonho.

Assim como no caso da paráfrase do poema de Valéry, o traslado da parábola de Hemingway ganha o complicador do específico local. Se na voz de Luzia o tópico matar e morrer surge num nível universalizante, o antagonismo entre Godofredo e Fortunato introduz uma caça colorida pela distância de classe. A palavra acatada de um homem de bem deflagra a imediata perseguição ao elemento indesejado, cuja eliminação são favas contadas. Então, se instala um problema: esse nível da rotina da violência brasileira (corporificada no revólver do homem de bem) quer existir, mas é constantemente debilitado pelo nível universalizante, em que a violência é de todos, é da condição humana.

Mas, como se viu, Hemingway é uma presença ao lado de várias outras. Sob as descobertas de novos modos de dizer por Helena, sob as “ideias” de Godofredo e as conversas sem palavras de Luzia é possível discernir um texto como *As I lay dying*. Para tanto, os índices do capítulo “O Cemitério da Praia” seriam insuficientes se a eles não se acrescesse o desenvolvimento da crise conjugal de Maria e Godofredo. Para dizer tudo: o casal burguês de *A barca dos homens* parece dever parte de seus contornos a Addie e Anse Bundren, do romance de Faulkner aparecido em 1930, dívida que se emaranha com a crise da palavra da qual o romancista norte-americano deu alguns testemunhos clássicos.

*As I lay dying* é um livro bem conhecido pela peculiaridade de sua estrutura – as “novidades” que fariam Faulkner ser “imitado, copiado e pastichado”, como lembrou seu tradutor, Hélio Pólvora.<sup>42</sup> O assunto é o périplo da família Bundren até a cidade de Jefferson, para o sepultamento da matriarca Addie. A carroça, puxada por uma parelha de mulas, atravessa inundações transportando por dias o corpo já putrefato de Addie, encerrado num caixão fabricado, sob as ordens da moribunda, pelo filho Cash. Anse, o viúvo, obstina-se a seguir com toda a família para Jefferson porque “dera sua palavra” à mulher. A narrativa é montada como uma série de solilóquios,<sup>43</sup> cada um antecedido por uma rubrica com o nome

---

<sup>42</sup> Pólvora, um leitor da ficção de Autran Dourado, curiosamente ressalta na introdução: “Quarenta e três anos depois, as inovações do romance, na sua maneira de narrar, entraram inteiramente para o patrimônio da novelística moderna. Mesmo assim, *embora algumas de suas conquistas técnicas estejam hoje ao alcance de qualquer escritor, principalmente do escritor jovem que procura caminhos novos de expressão, Enquanto agonizo* conserva sua força original e uma imagística poderosa, que frequentemente incorpora o microcosmo no macrocosmo”. (Pólvora, Hélio, “Amar a humanidade inteira” in Faulkner, William. *Enquanto agonizo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Exped, 1978, p.10 – ênfase minha) Teríamos aí um exemplo de rotinização dos procedimentos das vanguardas.

<sup>43</sup> Alguns falam em monólogos, mas Robert Humphrey, em sua exposição didática, prefere o termo solilóquio, que seria uma das técnicas observadas nos romances de fluxo de consciência. (Humphrey, R., op. cit., pp. 36; 104-5)

da personagem cujo ponto de vista é iluminado. Todos os membros da família têm voz, assim como várias personagens periféricas, havendo também um único solilóquio, nuclear, de Addie. Da leitura desse solilóquio, sobretudo, se depreendem as dívidas contraídas por Dourado.

O solilóquio de Addie, ao lado do de seu filho Darl, é o literariamente mais denso e como que fere o nervo daquilo que as outras personagens só alcançam pela periferia. Addie dá notícia de seu casamento, da chegada dos filhos e de como, por fim, se decidiu a “arrumar a casa” para, depois de morta, ser reconduzida à sua cidade natal. O núcleo desse relato é um adultério, do qual nasceu Jewel. Em franca contradição com o mundo árido feito de palavras, a entrega amorosa sugere o encontro com a vida ela mesma, a “terra” e o “sangue” que vêm finalmente preencher os espaços em branco onde antes eram colocadas as palavras. Como a de Clarice, a prosa de Faulkner tem uma textura inapreensível fora dela mesma. A paráfrase apenas cerca o texto, mal tocando suas bordas. “Terra” e “sangue” são as duas palavras-chave reiteradas no discurso de Addie sobre o que a ela se afigura como a “morte” de Anse, ou seja, o adultério:

[...] Às vezes, deitada junto dele, ouvindo a terra que era agora meu sangue e minha carne, eu pensava: [...]

Acreditei que havia encontrado. Julguei que a razão era a obrigação para com a coisa viva, para com o sangue terrível, esse fluxo vermelho e amargo que borbulha pela terra. [...] ouvindo o discurso inaudível da terra escura.

[...] Meus filhos eram só meus, do sangue selvagem que ferve na terra, meus e de tudo o que está vivo; de ninguém mais e de todos. [...] <sup>44</sup>

Como já foi sugerido, no espectro das personagens d’*A barca*, em um dos extremos está Godofredo, que tem ideias como quem tem roupa ou dentes e mastiga as palavras como uma posta de peixe, prevenindo-se dos espinhos. Em suma, trata-se de alguém que fez das palavras uma couraça, ocultando a própria fraqueza sob os códigos de seriedade e respeitabilidade. No outro extremo, Fortunato e sua dor sem nome, espinho que “doía tanto no peito”. Entre a escamoteação de Godofredo e a dor de Fortunato, a qual não pode se desprender do corpo e se cristalizar como um nome, há palavras novas que surgem, personagens que buscam a palavra certa e outras que descuidam dela. Embora a crise de Maria e Godofredo concentre as marcas de uma leitura de *As I lay dying*, tentáculos alcançam as outras zonas do romance de Autran Dourado.

<sup>44</sup> Faulkner, op. cit., pp.144; 145-6; 147.

No capítulo 2 da primeira parte, “As aranhas”, é possível ler no monólogo interior de Maria uma transposição daquilo que exprime o solilóquio de Addie. O tempo interior da memória e do pensamento de Maria se dilata a partir de dentro dos instantes em que, observando pela janela Fortunato agachado no jardim, ela decide ir à praia e chama o marido para isso, logo começando a se aprontar. Algumas frases pontuam a movimentação exterior do casal: “Godofredo, vamos à praia?”; “Maria, se você quer ir à praia, se apronte depressa. Não me faça esperar muito, gritou ele” etc. Alguns motivos recorrentes – a fala do professor de geografia, a vitrola da loja de discos, o hábito de Godofredo de dizer o próprio nome completo – delineiam a adolescência, com a descoberta da sexualidade, o encantamento por Godofredo, a rotina do casamento, a desilusão com o marido e o conseqüente desprezo por ele. Nesse entremeio, encontramos, no estilo, reminiscências da textura de passagens do solilóquio de Addie:

[...] Maria provocava-o para vê-lo falar, para comer com os olhos os lábios grossos deitando palavras que possuíam existência real, como pedaços de carne, por mais abstratas que fossem. [...]

[...] No princípio da descoberta, ela dava outro nome – Godofredo Cardoso de Barros fantasiava, tinha uma imaginação muito forte. Era um homem em potencial. Era um homem.

Quando foi mesmo que dei às falas de Godofredo o nome exato? É preciso dar nome aos bois. O carro anda rangendo. Baba nos beijos dos bois. Os bois têm nome. Não se lembrava quando. Eram mentiras deslavadas. [...]

[...] E a covardia de Godofredo, também uma consequência? Para pensar a palavra covardia levou muito tempo. Os bois não têm nome?

[...] De tudo o que restara? Palavras, palavras. [...] <sup>45</sup>

O casamento de Maria e Godofredo, como o de Addie e Anse Bundren, é um nó de palavras mascaradoras, ou simplesmente convencionais. Mas, enquanto Addie se obstina a se preparar para o silêncio perpétuo, depois de cumprida a “obrigação para com a coisa viva”, Maria quer “dar nome aos bois” e ainda ver nascer novas palavras.

Na segunda parte, “As ondas em mar alto”, quando se consuma o destino de Fortunato e as outras personagens, que gravitam em redor da perseguição ao filho de Luzia, como que encerram um ciclo de suas crises, pela entrega sexual de Maria ao tenente Fonseca falam as “forças” e a “alma” da “terra”, das quais nasceriam as palavras forjadoras de um outro destino: “[...] Queria ouvir tudo, o rumor surdo da terra [...]. Queria, uma esponja,

---

<sup>45</sup> *A barca dos homens*, pp. 34-6.

absorver tudo, incorporar a si mesma o mundo, a vida. Queria sufocar a morte na alma, para que só a vida germinasse. [...] Vida na sua força pura, primitiva, dura”.<sup>46</sup>

Na espera de Maria por novas palavras ressoam pelo menos dois momentos anteriores: o pouco-caso com palavras nobres, entre os presos da Casa da Câmara, e o alívio de frei Miguel pelo achado da palavra que, em meio à crise íntima, parece ser um prenúncio de restituição da ordem ao mundo. Esse momento de frei Miguel é, por sua vez, ressonância da passagem em que a intimidade de Luzia com os utensílios da pesca é figurada segundo o mito do Gênese, da divindade que concede aos homens o poder de nomear.

A localização desse quase tema subjacente da procura da palavra abre a oportunidade de observar que, embora pare o consenso acerca do marco de maturidade que é *A barca dos homens* na carreira literária de Autran Dourado, é impossível passar por alto o incômodo que certas passagens provocam no leitor pelos desníveis estilísticos. As falas de Luzia já contêm o aproveitamento equilibrado do coloquial e da “língua brasileira” obtido em porção de *O risco do bordado*. Os bons momentos de consistência estilística do livro de 1970, também observáveis na *Barca*, certamente autorizam evocar o legado das conquistas modernistas. Em contrapartida, trechos como esse, há pouco citado, que versam sobre a alma da terra ilustram um translado que fracassa, visto que as reminiscências de Faulkner resultam num “dó de peito” destoante do conjunto, soando antiquado e até risível. Não é só porque para nós é anacrônico esse apelo ao espírito da terra motivado por um simples adultério; trata-se de um desacerto de linguagem mesmo.<sup>47</sup> Se, em *As I lay dying*, a “terra” e o “sangue” encontram o seu lugar, sobretudo pela sustentação estilística, no solilóquio de Addie, e o adultério, que aliás nunca é diretamente nomeado como tal, está contra o pano de fundo dos rígidos valores de uma comunidade puritana, na *Barca dos homens*, a grandiloquente libertação da esposa burguesa termina por nos fazer sorrir. Falta ironia, e a solenidade da “agonia do corpo, a crise da alma” não tem como se manter de pé.

Talvez possamos tomar, para a compreensão desses desníveis de linguagem, algo do diagnóstico de Antonio Candido sobre a *Trilogia do exílio* de Oswald de Andrade. O crítico faz notar que, ao lado do empenho em difundir, no Brasil, a técnica do contraponto –

<sup>46</sup> Ibid., p. 204

<sup>47</sup> Uma possível antologia das frases mais “literárias” da *Barca dos homens*: “As mãos trêmulas e desajeitadas já pegavam o corpo de Maria, os seios luminosos de Maria, os seios como duas laranjas limas numa noite de lua cheia, prateados na laranjeira intocáveis.” (p.136); “Tudo noite silenciosa – só o mar batendo, as flores molhadas do brilho da noite de lua.” (p.137); “O telhado escuro e negro de chuva e tempo encobria um silêncio feito de montanha.” (p.160); “Precisava assassinar aquele coração de trevas, destruir aquela casa que o enlouquecia.” (p.167); “O chafariz apascentava águas inexistentes.” (p.168); “Esperou outros tiros, o silêncio alagou ainda mais a cidade estagnada.” (p.168); “Os olhos espantados, vinha de um sonho profundo, de negras escuridões, de funduras abissais.” (p.188); “As coisas começavam a viver o seu mistério feito de luz.” (p. 259)

Oswald falava em contraponto, mas Candido discerne antes a técnica cinematográfica, ou seja, a narrativa recortada em pequenas cenas e a exploração da simultaneidade –, vigora um estilo pós-parnasiano e a busca irrefreada da metáfora: “a *Trilogia do exílio* é uma série sufocada pelo abraço da metáfora”.<sup>48</sup>

Esses tateios de Oswald na linguagem e na técnica do romance, nos anos 1920, ecoariam no Autran Dourado dos anos 1950 e 60? O que é certo é que a técnica cinematográfica (ou o contraponto...) que já vinha sendo digerida por aqui desde o modernismo é conspícua na *Barca dos homens*. A decantada espacialização do tempo no romance moderno se delineia quase didaticamente no livro. Na primeira parte, a sucessão dos capítulos, que faz se alternarem os espaços da Ilha da Boa Vista e suas respectivas personagens, exhibe um comprazimento em destacar como a narração incide sobre um mesmo ponto no tempo de duas ou mais perspectivas diferentes. Essa técnica, que se resolve num democratismo desprezioso na ficção de um Erico Veríssimo, na *Barca dos homens* não prescinde da afirmação da *preciosidade* do objeto e da atividade literários. Assim, compreende-se por que o texto entesoura referências prestigiosas.

#### A PROVA DO HOMEM

A necessidade de “o homem matar o homem”, questão que se insinua no espírito de Luzia, é modulada, no monólogo de Maria em que se concentram reminiscências de *As I lay dying*, como a necessidade da luta, da ação na qual o homem é de fato posto à prova, patenteando-se a coragem ou a covardia. A *barca dos homens* trata, com efeito, da *prova do homem*. Ela é a corrente que percorre e enlaça todas as personagens masculinas. Nos trechos que se ocupam do pescador Tonho, essa prova é formulada por meio de alusões a *O velho e o mar*: “Um homem não pode ser vencido. Pode perder, não pode ser vencido. Ele perdera muitas vezes, não fora vencido”.<sup>49</sup> O confronto com o mundo, com os limites do próprio corpo, com a baixeza e a nobreza da condição humana, reservado a todos os homens em alguma medida envolvidos com o evento central daquele dia na Ilha da Boa Vista – a caça a Fortunato –, é enunciado na consciência de Maria, que se demora na decepção que foi a

<sup>48</sup> Candido, Antonio. “Estouro e libertação” in \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p.25.

<sup>49</sup> *A barca dos homens*, p. 211.

descoberta do verdadeiro Godofredo Cardoso de Barros, do poltrão debaixo do disfarce do homem sério:

[...] Tinha para si algumas qualidades fundamentais ao homem: coragem, uma delas, a brutalidade talvez, a força diante da morte. Ela pensava em termos de morte, em termos definitivos. A vida não lhe dava nada daquilo. Não é refletindo que o homem se descobre, pensou ela altamente filosófica. Há muitas coisas escondidas dentro do homem, que o pensamento jamais descobrirá. Os homens necessitam de espelho para se verem. Ou de uma ação qualquer, de uma luta qualquer. [...]<sup>50</sup>

Rejeitado sexualmente pela mulher, com quem acaba de voltar da praia, Godofredo surpreende Fortunato remexendo na cômoda do quarto do casal e escapulindo pela janela assim que se vê apanhado. De imediato Godofredo conclui que o filho de Luzia furtou seu revólver e não hesita em solicitar ao tenente Fonseca a captura do “louco” armado. Põe-se em movimento, assim, a engrenagem da caça a Fortunato, a “máquina do mundo” que ganhará vida própria. Ora, na segunda parte ficamos sabendo, pelos monólogos de Fortunato, que este nem pensou no revólver, tendo ido ao quarto em busca de uma caixinha para guardar as aranhas com que gostava de brincar de luta, ali se embecendo do odor exalado das peças íntimas de Maria. Godofredo encontra a ocasião para se dar conta de seu equívoco, mas, para manter intacta sua respeitabilidade, lança o revólver ao mar, simultaneamente ocultando sua culpa e lavando as mãos, ao se demitir da responsabilidade pela morte do inocente, que por fim será executada pela máquina que já funciona por si só.

O tenente também declara a Maria que se isenta de agir. Submetidos à prova, os personagens espelham o medo, a coragem, a culpa e o remorso uns dos outros. O revólver, claro símbolo fálico, e a falência pessoal de Godofredo estão no ponto de partida de uma ação em que o exercício da força (a violência) e o sexo são a face e a contraface da virilidade. No entanto, permanece o problema: o nível universalizante em que são postos os tópicos da luta e da prova do homem convive com o tema da violência nas relações sociais brasileiras. Vejamos: Fortunato, pardo, vítima de uma perseguição desarrazoada deflagrada por uma reação covarde do homem de cujos sobejos se nutre – Luzia e o filho podem ser vistos como dependentes de Godofredo –, é também, no nível universalizante, um homem na ciranda de todos os outros, executando a seu tempo as ações arquetípicas de matar e ser morto. Pois seu

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 33

monólogo, na segunda parte, caminha para um clímax, qual seja, a confissão de sua culpa, a morte da cabra Almerinda.

No recôndito do coração, cada homem é culpado e inocente, assassino e vítima. Nesses termos se compraz boa porção das páginas de *A barca dos homens*, embora estejam semeados os índices do específico local. A denúncia do exercício do poder à brasileira se dissolve no emaranhado de alusões literárias e na dicção filosofante que vigora em parte do texto?

Com efeito, a relação entre proprietários e dependentes pouco tem a ver com o ritual de sacrifício do bode expiatório que enquadra a narrativa. Autran Dourado, na pele do escritor-crítico de *Matéria de carpintaria*, joga a ênfase sobre o nível universalizante, já que sua poética explícita para *A barca* é todo um roteiro de leitura mítica, ao qual obedeceram Eneida Maria de Souza e Maria Lúcia Lepecki. Diante de tal quadro, outro grande leitor dos romancistas modernos, o há pouco lembrado Erico Veríssimo, pode ser um contraste útil, como um prosador brasileiro que se apropriou de procedimentos do modernismo anglo-saxão e de simbolismos universais sem perder de vista a medida gaúcha e brasileira das histórias que contava.

Um romance como *O resto é silêncio* (1943) é um documento particularmente rendoso na medida em que ilustra como o aproveitamento do repertório do modernismo anglo-saxão se deu em proveito da legibilidade de uma ficção voltada para um leitorado precariamente formado, mas em expansão. Erico conhecia seu público e se propunha a guiá-lo, de modo que as técnicas de que se valia resultavam em meios transparentes de acesso à mensagem humanista de sua literatura.

A repercussão do suicídio de Joana Karewska na consciência de uma ampla gama de personagens, permitindo que a narrativa percorra variadas camadas sociais de Porto Alegre – curiosamente entre a Sexta-Feira da Paixão e o Sábado de Aleluia: a simbologia cristã de morte e ressurreição se faz presente, como na *Barca!* – e componha um painel sociopolítico que equivale à detecção do clima espiritual do tempo, aciona no leitor a memória de *Mrs. Dalloway*, e talvez a chamada à cena de Virginia Woolf não chegue a ser uma ousadia, mas um caminho de leitura adequado ao *assimilador* (não *diluidor*) Erico Veríssimo. A apresentação da orquestra regida pelo maestro Bernardo Rezende, diante da qual se dispõem, na noite de sábado, as personagens que transitaram pelos caminhos cruzados de *O resto é silêncio*, é correlata da recepção noturna de Clarissa Dalloway, onde, reunidas as personagens daquela jornada, o suicídio de Septimus repercute, com seu significado mais agudo e depurado, na consciência da protagonista.

Erico, porém, insere na história que conta sua própria persona de escritor, criando para esse fim Tônio Santiago, um evidente alter ego. As visões e reflexões deste, despertadas pela Quinta Sinfonia, que encerra o concerto no teatro São Pedro, amplificam o significado mais geral da narrativa – na verdade, a amplificação se dá pela música de Beethoven, cabendo a Tônio, porta-voz de Erico, explicitá-la – e roçam pelo desvendamento do processo compositivo da própria obra que caminha para o desfecho. Em outras palavras, por meio desse procedimento metaficcional, Erico instrui o leitor sobre o modo de ler o texto que tem em mãos. Em suma, o material colhido em uma literatura como a de Virginia Woolf é aproveitado por um ficcionista que insiste em contar bem uma história, fazendo-se compreender para o maior número de leitores. Eis como Tônio Santiago-Veríssimo expõe o seu método e a sua visão de mundo:

Ao embalo da música [...] o romancista ficou a pensar na qualidade novelesca da vida e na misteriosa riqueza daquele minuto – soma de milhões de outros momentos através do tempo e do espaço, dos sonhos e das almas.

Passeando o olhar pelo teatro, Tonho pensava na distância que ia do primitivo “Presídio do Rio Grande” àquele exato momento em que remotos descendentes de índios, portugueses, paulistas e espanhóis escutavam o allegro da Quinta Sinfonia. Como podia alguém dizer que a vida era monótona e sem sentido? Para verificar o absurdo dessa afirmação, bastava examinar o conteúdo de cada simples segundo.<sup>51</sup>

Deixemos de parte a afirmação do sentido da vida, cujo tom alentador se intromete num espaço literário onde, pressuposta a presença de Virginia Woolf e acompanhantes, se pressuporia também a crise da experiência e, por extensão, tonalidades bem mais sombrias. O fundamental é que a visão da “misteriosa riqueza daquele minuto” é a chave do processo correntemente utilizado por Erico, cujo princípio de funcionamento Antonio Candido captou numa frase-resumo: “a configuração estrutural deste livro é o problema da interferência dos indivíduos na confluência do tempo”.<sup>52</sup> A partir dos embates travados ao longo de dois dias, a narrativa apanha o percurso individual das personagens na perspectiva do funcionamento da organização social em que se situam, incluída a profundidade, não sem carga didática, da história (os índios, portugueses, paulistas e

<sup>51</sup> Veríssimo, Erico. *O resto é silêncio*. 8ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.401.

<sup>52</sup> Candido, Antonio. “Romance popular” in *Brigada ligeira*, op. cit., p.69.

espanhóis).<sup>53</sup> O suicídio de Joana é o evento que, nos termos de Erico, tem o efeito da pedra atirada no lago: círculos se irradiam para toda a comunidade (a cidade de Porto Alegre); as personagens, das quais muitas nem chegam a se cruzar, são abalroadas por um mesmo *fait divers*.

O processo da *Barca* é análogo ao observado em *O resto é silêncio*. Porém, Autran Dourado investe nas ressonâncias sobretudo entre as personagens masculinas, de modo que a “prova do homem” percorre a narrativa. Como o suicídio de Joana Karewska, o suposto furto do revólver, seguido do cerco a Fortunato, é o evento que, num breve lapso de tempo, atrai a atenção de toda uma comunidade. Como no romance de Erico, as personagens estão numa “encruzilhada do tempo”,<sup>54</sup> tendo o seu passado atrás de si – como chegaram até ali – e o destino a ser decidido. Para personagens como Maria, frei Miguel e os três homens que escapam da cela da cadeia, a caça a Fortunato é a ocasião para encetar uma nova rota. O acompanhamento da repercussão do evento dentro da comunidade permite o passeio pelos diferentes espaços da organização social, só que, enquanto em *O resto é silêncio* temos uma Porto Alegre realisticamente representada, com suas ruas, bairros, classes e tipos sociais, na *Barca dos homens* a Ilha da Boa Vista tem ares de espaço brasileiro arquetípico.

Cabe acrescentar que, a exemplo do narrador de Erico, o de Autran Dourado instrui o leitor. Assim, há um andamento reiterativo cujo alvo parece ser sublinhar o tema. Considerações sobre a coragem, a covardia, a inevitabilidade da luta dão por vezes ao texto um ar de samba de uma nota só. Dado o tema, teria sido ele desenvolvido satisfatoriamente, ou apenas reiterado, em chave de generalidade filosófica?

Entre tantas e tão variadas reminiscências, *A barca dos homens* remete ao teatro vicentino, não só pela presença da barca como símbolo do destino humano, como pelos contornos alegóricos da narrativa. Como se sabe, Gil Vicente foi autor de alegorias moralizantes, fundadas na exposição,<sup>55</sup> por meio de tipos característicos, dos vícios que pululavam nas diversas camadas sociais. Um auto de moralidade como o *Auto da barca do inferno* se configura como um desfile de estereótipos – o juiz, o fidalgo, a alcoviteira etc. – a ostentar suas fraquezas e delitos.<sup>55</sup> Semelhantemente, as personagens da *Barca* compõem um quadro que esboça uma espécie de alegoria trans-histórica da sociedade brasileira. Nos oito capítulos da primeira parte, são introduzidos, em desfile, a família burguesa e seus

<sup>53</sup> Não passa despercebido o potencial da “lembança”, feita *en passant* por Candido, de que na ficção brasileira a obra de Erico testemunha um manejo eficiente do “*problema técnico* do tempo, cavalo-de-batalha da ficção contemporânea” (ibid., p.69 – ênfase nossa). Note-se, problema técnico, e não tema.

<sup>54</sup> A expressão é de Antonio Candido.

<sup>55</sup> Uma breve introdução didática se encontra em Vicente, Gil. *Auto da barca do inferno*. Apresentação e notas de Ivan Teixeira. 12ª ed. São Paulo: Ateliê, 2012.

dependentes; o velho pescador (Tonho); o delegado de polícia, o sargento e alguns soldados; três homens cumprindo pena na prisão; a dona do bordel e as prostitutas; um religioso.

No capítulo 3, “A Casa da Câmara”, o texto que parafraseia, sobretudo, a Carta de Caminha descreve a parte velha da Ilha da Boa Vista como uma cidade colonial típica. À porção representada pela luminosa Praia das Castanheiras, mero lugar de veranistas ociosos, se opõe a zona sombria onde a engrenagem do presente funciona sobre os despojos de um passado que se queria opulento. No alto, “no topo do Morro dos Padres”, fica a Matriz, de onde o sino bate as horas, marcando o tempo cronológico ao longo de todo o texto. No Largo da Câmara, “a crônica [de riqueza e glória] ordenada pelo chafariz”. Lá, a Casa da Câmara tem, no rés do chão, a Cadeia e, “na parte nobre, o Fórum, a Delegacia de Polícia e a Prefeitura”. Além do Mercado e da Capela, há a Fábrica e as Barcas lambidas por “um mar feio e sujo, mar de estopas e nódoas de óleo, um mar feio e sujo, mar de pobres e de trabalhos e de chupas de laranjas podres, um mar de pescadores e de pretos”.<sup>56</sup> Na vizinhança está o Beco das Mulheres, o bordel de mulatas segregadas. A nitidez didática da exposição é patente. Está dada a contiguidade entre as instâncias elevadas onde se exerce o poder e o mundo conspurcado, manchado, do trabalho e da pobreza. A salvo da sujeira, estão os veranistas da Praia das Castanheiras.

Na alegoria do *Auto da barca do inferno*, o tema é a vanidade de toda e qualquer paixão humana face ao além-túmulo, onde a justiça divina só premia o desapego aos bens terrenos e o anseio pela pátria celestial. Na *Barca dos homens* não falta a simbologia de matriz religiosa, visto que a morte de Fortunato está impregnada das conotações de sacrifício e redenção, explicitadas através do ponto de vista de frei Miguel: “Em cada sacrifício humano toda a humanidade se sacrifica e se redime. Morte e redenção. Agonia”.<sup>57</sup> Porém, se o modelo do bode expiatório serve ao fechamento formal e semântico da narrativa, ele serve pouco quando se toma a Ilha da Boa Vista como um microcosmo do Brasil, e o assassinato do filho de Luzia como a consequência de uma ação caprichosa e prepotente de um proprietário (Godofredo) e o representante de seus interesses (o tenente). De qualquer modo, a barca de Autran Dourado é dos homens, não do Anjo ou do Diabo. Há que ver com mais vagar como se configura aí o “drama dos homens”.<sup>58</sup>

Já foi sugerido que, em síntese, a *Barca* se ocupa da *prova do homem*. O tema é formulado pela primeira vez na corrente de pensamentos de Maria. A ideia central é a de que,

---

<sup>56</sup> *A barca dos homens*, p. 52.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 143

<sup>58</sup> A expressão aparece na corrente de pensamentos de frei Miguel. *Ibid.*, p.143.

não o pensamento ou o discurso, mas uma ação pode dar a medida de cada homem. Eis a premissa da narrativa: uma ação, a caça a Fortunato, porá à prova a violência, cerne humano moralmente neutro, dos homens da Ilha. Enunciada por uma mulher frustrada pela tibieza do marido, a questão inequivocamente diz respeito ao gênero masculino. É certo que a própria Maria também decide sua vida durante a jornada de caça a Fortunato, ou pelo menos decide deixar de calar a insatisfação no casamento, mas cabe não passar por alto que seu impulso de mudança se manifesta pela relação sexual com o tenente, para quem ela seria um troféu a ser brandido diante da ensolarada Praia das Castanheiras. Nessa narrativa alegorizante, os tipos também são demarcados no que diz respeito aos papéis tradicionalmente atribuídos ao homem e à mulher. Ademais, a reminiscência de Hemingway contribui para levar a virilidade ao primeiro plano.

A exposição do tema prossegue no mesmo segundo capítulo, no segundo bloco, quando o foco muda de Maria para Fortunato. O que se tem é uma espécie de fábula, encenada por Fortunato, que se entretém provocando e observando a “luta” de duas aranhas, e explicada pelo narrador. Com efeito, o didatismo mal se disfarça. Fortunato arranja dois *machinhos*, o que reata com o tópico da virilidade. Os pequenos animais figuram a violência como força moralmente neutra, expressão do impulso vital. Mas, embora Fortunato se deleite com a luta, não lhe falta um instintivo senso de justiça. Sendo uma das aranhas pequena e ágil, e a outra grande e forte, ele zela pelo equilíbrio da contenda. Covarde, a maior é vencida pela menor; esta, apesar de vitoriosa, termina a luta esfacelada.

Nesse ponto, a estratégia da narrativa é ingênua. Inábil com as palavras, mas dono de uma intuição da realidade das coisas, Fortunato quer “mostrar” a luta ao pescador Tonho, obscuramente sentindo que pode inspirá-lo a ter coragem. A moral da história da aranha pequena é que, embora a fragilidade de nossa condição nos reserve a morte, não somos vencidos se nos prontificamos para fazer face à luta. É óbvia a alusão a *The old man and the sea*. Ocorre que o hiato entre palavra e realidade, com potencial de pôr em xeque o próprio trabalho ficcional, é reduzido à dificuldade de um débil mental. A intenção não é essa, mas o resultado é inegável, visto que a narração explica o sentido da fábula, cristalinamente. As sombras do mundo de Luzia e Fortunato, a escuridão cujo vínculo com a cor da pele não é um detalhe, se dissipam sob a clara luz de um narrador paternalista.

Com o foco fechado sobre Fortunato, o tema é formulado num nível que, noutro ponto, o narrador não hesita em denominar primitivo. Porém, bem mais adiante, na segunda parte, uma seção centrada em frei Miguel propicia uma reelaboração mais cerebral. Nessa altura, a personagem está deixando a Casa da Câmara, aonde foi, atendendo às súplicas de

Luzia e Tonho, interceder por Fortunato. Tendo suas palavras morrido antes de alcançar os ouvidos moucos do tenente, frei Miguel é referido como uma sombra sem rumo, incapaz de subir o Morro dos Padres, de volta à igreja, “onde moravam os seus fantasmas”.<sup>59</sup> O sacerdote perdeu a fé, daí a interdição do caminho para a igreja, mas seus pensamentos sobre a caça a Fortunato, e sobre sua possível responsabilidade nela, o conduzem a uma iluminação que lhe franqueia de novo a subida do morro. Em síntese, frei Miguel conclui que o amor não liga os homens, ao contrário do que prega a doutrina religiosa. A essência da condição humana é a luta, o instinto de “salvar a própria pele”. As cogitações do sacerdote, abrangendo a traição de Judas e a misericórdia divina, são evidentes retomadas do tema introduzido na corrente de pensamentos de Maria e depois na fábula das aranhas de Fortunato.

Soltando uma risada demasiado humana ao dizer para si mesmo que “ninguém pode salvar ninguém”, frei Miguel sobe a ladeira com uma palavra na mente, aquela que define sua nova condição: apostasia. O termo culto e a posição a cavaleiro do já ex-sacerdote – que do alto contempla “as coisas, o mar, o mundo” – objetivamente se associam ao aludido paternalismo do narrador. Este, a exemplo da personagem, conhece as palavras. Ao contrário de Fortunato e mesmo de Maria, que na juventude desistira de escrever poemas, frei Miguel acha a palavra que corrige seu rumo, fazendo da igreja assombrada uma “casa vazia, abandonada”. A altivez com que “part[e] para as trevas, em busca da luz” não tem como não contrastar com o encarceramento de Fortunato na gruta escavada pelo mar na rocha. Lá, o homem do lado escuro da Ilha será caçado. Há luz no fim da jornada para quem detém o segredo das palavras. Para o escritor?

Recapitulando: os temas da narrativa vão sendo expostos e reformulados ao longo do passeio pelas vozes e consciências das várias personagens. Como foi sugerido, resta uma dúvida: esses temas são desenvolvidos ou simplesmente reiterados? Em vista de uma resposta, vejamos como se desenrola um dos capítulos da primeira parte, precisamente o terceiro, “A Casa da Câmara”. Como se sabe, a técnica cinematográfica propicia que a sucessão dos capítulos perfaça um panorama da Ilha; cada capítulo, por seu turno, através da mesma técnica, recobre vários aspectos de um mesmo fragmento daquele universo. Assim, “A Casa da Câmara” se compõe de quatro blocos: primeiro, uma espécie de plano geral da parte velha da cidade; em seguida, o foco recai sobre o tenente Fonseca, cabendo um interregno nos pensamentos do sargento; o terceiro bloco é descritivo, como que um quadro do quarto das armas; finalmente, entram em cena os soldados.

---

<sup>59</sup> Ibid., p. 194

O primeiro bloco, já comentado, se ocupa da disposição do Largo da Câmara e seus arredores. Como uma caixa chinesa, o Largo contém a Casa da Câmara, que contém a Cadeia, que contém as comuas (latrinas). Abrindo com a menção ao “padrão de vitória” dos descobridores, para encerrar na claustrofobia das celas irrespiráveis, o texto cria uma óbvia metáfora da opressão, fazendo dos detritos o adubo da parca opulência da Casa e do Largo.

O segundo bloco é bem construído, dando mostras de um aproveitamento competente do método, à la Virginia Woolf, de agenciar o desenvolvimento de uma situação entremeando o tempo interior e o cronológico. Reiterado, um gesto pontua o movimento do bloco: o tenente, em sua sala, olha pela janela, através da qual pode avistar o Largo. A paisagem a que a janela dá acesso – o Largo vazio, salvo por um burro “com grandes placas de feridas nas ancas” mordiscando o escasso capim da terra seca – é o correlativo de uma condição penosa que o tenente percebe como sua. Ele olha pela janela três vezes. Na primeira, registra-se que o sino da Matriz dá duas pancadas: são duas horas da tarde. Dado o correlativo da paisagem, o texto prossegue com um apanhado das razões do ressentimento do tenente. Desenvolve-se o tópico do “ódio da vida frustrada”. Confinado na Casa da Câmara, se sentindo desprestigiado, o tenente se crê merecedor de promoção social, representada pela Praia das Castanheiras, e por Maria. A narração sumariza esse estado de espírito, referindo, com verbos no imperfeito, a rotina do delegado na Ilha, quando surge pela segunda vez a paisagem na janela. Tudo inalterado, exceto pela entrada em quadro do sargento Bandeira, que caminha em direção à Casa da Câmara. Segue-se uma pequena comédia entre o delegado e seu subordinado. Fica claro que ambos têm na suposta ameaça representada por Fortunato um alimento para suas respectivas fantasias de grandeza. Cada um, à sua maneira, procura compensar o sentimento de inferioridade. Aos olhos do tenente, o sargento é reduzido à “gaforinha besuntada de toucinho”, outro correlativo do próprio apequenamento. Enquanto ferve nele a raiva piorada pela presença do sargento, o tenente olha pela janela pela terceira vez. O *seu* motor na caça a Fortunato se explicita: “Tinha ódio daquela paisagem, daqueles telhados negros. Precisava prender Fortunato. Como tinha ódio daquela gaforinha untada de toucinho. Se necessário, matar Fortunato”.<sup>60</sup>

A ação ou luta qualquer enunciada no monólogo interior de Maria ganha desde logo contornos derrisórios. Naturalmente, Fortunato é inofensivo. Procura-se acentuar a derisão por meio dos clichês patrióticos que povoam os sonhos de grandeza do tenente, inseparáveis do auto-ódio do qual também é expressão a “gaforinha besuntada de toucinho”,

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 65

coisificação racista do outro. O tenente repudia, no subordinado, o amesquinamento que deplora em si. Por sua vez, apesar de compartilhar com o perseguido do dia a condição de mulato e pobre, o sargento se vale da ocasião para, imaginariamente, afirmar um lugar entre os “homens de bem” da Ilha.

Penetrando no quarto das armas, o “Segredo”, o terceiro bloco revisita a arquitetura da Casa da Câmara como metáfora da engrenagem do poder. O lugar onde se conservam os fuzis é um cubículo sem janela no fundo do prédio, “com um alçapão que se abria para o escuro das prisões”.<sup>61</sup> Mais uma vez, é reiterada a contiguidade entre o cérebro e os intestinos do organismo: “O mundo de cima se comunicava com o mundo de baixo através de alçapões que se abriam na sala do júri e na delegacia”.

O bloco se alonga aludindo a uma espécie de culto aos fuzis, objetos-fetiche, “o mistério e a força”. O culto se expressa no ritual semanal de limpar as armas, levado a cabo por soldados que empunham os fuzis e os sabres como se tomassem mulheres nos braços. Com efeito, nesse passo se lê que os mosquetões de cavalaria, “mais novos e mais leves, de fácil manejo e carregos”, são chamados de donas. Em acréscimo, no ritual da limpeza “as entranhas dos fuzis se mostravam [...] sem nenhum pudor”. A conotação sexual, em que a arma não é o falo, mas a própria fêmea a ser possuída, se casa com os clichês patrióticos e a nostalgia da guerra, remetendo à virilidade desejosa de ganhar fibra numa “ação qualquer”.

No último bloco, o foco se desloca do Segredo para o prosaico quintal da Casa da Câmara. Do “brilho dos fuzis e dos sabres” passamos a uma galinha ciscando. Tal deslocamento tem a sua coerência, já que no contexto tanto as armas quanto a galinha aludem à mulher, ou antes à fêmea “possuível”. O caso da galinha do cabo, que se intromete na abertura do bloco, é nada mais nada menos que uma reminiscência do conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector. A procura da imagem inusitada – “cacarejava astuta, dona, como uma velha cisca um canteiro embrulhada no xale”<sup>62</sup> – para captar a presença da galinha “obtusa” entre os soldados prolonga a sombra clariciana, que, porém, não demora a dar lugar à entrada em matéria do bloco.

A galinha “mulher do cabo” logo se revela o objeto do olhar de dois soldados, Domício, o mais novo de todos, e o experiente Gil. O tópico do medo e da coragem passeia pelo diálogo e pelos pensamentos dos soldados, com ênfase em Domício e Gil, entre os quais se estabelece uma aliança. O bloco sugere, e o que vem depois confirma, que Gil será uma espécie de padrinho da iniciação do soldado mais novo. Iniciação que comporta,

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 66

<sup>62</sup> Ibid., p. 64

naturalmente, a dimensão da violência e da sexualidade. Sem prejuízo do derrisório, que também se faz presente, o medo de Domício às portas do rito de passagem é figurado em tom sério e francamente “literário”. O foco se fecha sobre a personagem quando as sombras tomam o quintal. Lemos: “De novo tudo parado à espera de um mistério que se fazia com o trabalho das nuvens. [...] A melodia que escutava agora vinha carregada de medo, de invisíveis açúcares cristalizados”.<sup>63</sup> O crescendo da angústia de Domício, sublinhado pelo preciosismo das imagens, é interrompido pela mão solidária de Gil. Dali em diante, Domício não estará sozinho em sua iniciação.

Não obstante, a narrativa não perde de vista a comédia do poder. O cabo, o sargento e o tenente entram em cena, respeitando a devida ordem hierárquica. Para além da menção humorística à afetação do sargento, superada pelo discurso do tenente, o narrador delega a duas personagens a explicitação do derrisório. Primeiro, o pensamento de outro dos soldados: “Não havia combate nenhum, aquela gente toda estava mesmo era maluca, não sabia o que fazer”. Depois, mais incisiva, a observação de um dos presos que observam a movimentação no destacamento: “esses cretinos pensam que vão pra guerra!”.<sup>64</sup>

A ironia voltada contra os clichês patrióticos, como a “brava sanha” do sargento, convive com as rédeas soltas da altissonância literária que autoriza discorrer sobre o “ar estagnado de sol, esfuziante de silêncio e pontos luminosos” e mamões que são “como prumos suspensos nos seus cordões umbilicais”. Assim como o narrador reserva para si os voos que, nas personagens, são expostos como fantasia patética, o tema da prova do homem, sem deixar de se pôr a serviço do comentário irônico sobre o exercício do poder à brasileira, tem uma face universalizante em passagens como a dos pensamentos de Maria, do medo de Domício, da apostasia de frei Miguel.

Em suma, as personagens não falam sempre exatamente a mesma coisa porque a ação ora esboça uma alegoria política, ora sublinha, em tom grave, a dimensão universal dos temas. De outra parte, o andamento do texto é reiterativo, vale dizer, didático. O que vai sendo exposto nas situações ficcionais é continuamente sistematizado, formulado e reformulado, de modo que o sentido que se faz na mente do leitor é monitorado.

DEUS POUPOU-ME O SENTIMENTO DO MEDO

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 72

<sup>64</sup> Ibid., p. 70; 75

Como se registrou no início deste capítulo, Autran Dourado declarou ter se ocupado da *Barca* entre 1953 e 1960. Ora, tal período praticamente coincide com os anos em que ele esteve às ordens de Juscelino Kubitschek. A história reza que, em 1951, eleito governador de Minas Gerais, JK solicitou a Cristiano Martins um duplê de taquígrafo e escritor, o que levou o então jovem autor de *Teia e Sombra e exílio* ao Palácio Tiradentes. Já no momento da campanha para a presidência, Autran Dourado acompanhou JK ao Rio, devidamente munido de um cargo de consultor cultural da Biblioteca de Minas Gerais, que lhe permitiria seguir ganhando a vida em Belo Horizonte caso o projeto presidencial naufragasse. Como é do conhecimento de todos, JK se elegeu. Em 1956, Dourado passou a servir como oficial de gabinete, logo passando a secretário de Imprensa. O escritor daria seus serviços por concluídos em 1959, tendo recusado o deslocamento até Brasília. Em 1961, A *barca* viria a público.

Essa história foi contada pelo próprio Autran Dourado, quatro décadas depois, em *Gaiola aberta. Tempos de JK e Schmidt*.<sup>65</sup> O livro saiu em 2000, ano dos arremates na consagração do autor. Em agosto, ele havia sido o 12º escritor de língua portuguesa a ser distinguido com o prêmio Luís de Camões.<sup>66</sup> Dois meses mais tarde, a editora Rocco dava a público as memórias palacianas do antigo secretário de Imprensa, ao que se seguiria a reedição de suas obras. *Gaiola aberta* é um texto relativamente breve, em edição nada aparatosa, mas que despertou alguma atenção. Com olhar de jornalista e historiador, José Arbex Jr. considerou-o “um documento valioso, surpreendente e, de certa forma, divertido”.<sup>67</sup> Por sua vez, partilhando com Autran Dourado a condição de homem de letras, Miguel Sanches Neto recebeu-o de forma notavelmente empática. Em sua resenha, o crítico e ficcionista paranaense aderiu ao pátos do livro, revelando que algumas concepções sobre a literatura e o ofício de escrever nem por serem anacrônicas deixam de ter algum tipo de vigência na cultura. Sanches Neto identificou na voz do narrador “certo rancor *sagrado* contra um momento político do qual ele fez parte numa posição humilde e, não raro, humilhante”.<sup>68</sup> Essa adesão emocionada do resenhista, confiante no estatuto privilegiado do escritor, é útil na medida em que ressalta, como uma lente de aumento, os pressupostos de Dourado.

---

<sup>65</sup> Dourado, Autran. *Gaiola aberta. Tempos de JK e Schmidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>66</sup> O prêmio foi instituído em 1988, pelo Protocolo Adicional ao Acordo Cultural entre o Governo da República Portuguesa e o Governo da República Federativa do Brasil. Cabe registrar que, para a premiação do ano 2000, o júri foi composto por: César Leal, José Manuel Mendes, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, Mário Chamie e Silviano Santiago.

<sup>67</sup> Arbex, Jr., José, “Autran Dourado nos apresenta JK”, *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 14 out. 2000.

<sup>68</sup> Sanches Neto, Miguel. “Escritores no poder”, *Gazeta do Povo*, 27 nov. 2000. Ênfase minha.

Carentes de maior brilho no nível da elaboração literária, ainda assim, essas memórias são sugestivas do modo como seu autor entendia o lugar do escritor e da literatura na sociedade. Vejamos, começando pela epígrafe, que esclarece o título: “Um pássaro foi em busca da gaiola”. Dourado faz do célebre epigrama de Franz Kafka uma alusão a seus oito anos de reclusão nos gabinetes. Com efeito, logo no início ele se refere à “terrível vida palaciana, [na] minha gaiola no Rio”.<sup>69</sup> A imagem é de fácil entendimento: o escritor-pássaro, contrariando seus instintos, abdica de sua liberdade e se encerra numa função alheia à literatura. A vida civil é gaiola, pois o homem cuja verdadeira natureza é de escritor só abriria as asas diante da página em branco. O jovem ficcionista se faz secretário do presidente ao preço de uma grande violência a si próprio, como reforça Miguel Sanches Neto: “Todas as horas de trabalho para o presidente eram vistas como roubo, como saque, como negação de sua identidade [...]”.

A imagem do pássaro engaiolado é recorrente no discurso de escritores, mas pode aparecer com os sinais trocados. Não raro, é o ofício de escrever que se encara como prisão voluntária, face à tentadora amplidão da vida para além da página. Não assim para Autran Dourado, o que é compreensível, no nível biográfico, já que ele é convocado a servir a um poderoso, ficando mesmo à mercê de seus caprichos.

No entanto, para além das circunstâncias biográficas, vigora, como princípio, uma subordinação da vida à obra. Lançando mão da modéstia retórica, o romancista começa por dizer que só escreveu seu depoimento pessoal sobre os anos ao lado de JK porque foi convencido a fazê-lo por Silviano Santiago. Nas palavras do crítico e amigo, ele tinha vivido “o diabo” nos bastidores da política, e a divulgação de tal experiência *serviria ao bom entendimento da obra*. Jogando com a modéstia paradoxal, Dourado aceita o argumento como definitivo, já que, se sua pessoa pouco importa, os livros são dignos de todos os esforços, pois deles se espera que “perdurem no tempo”.<sup>70</sup> Veja-se que não só a existência individual se subordina à obra. Também a história (no caso, um período crucial da vida brasileira) entra como matéria accidental de um objeto dotado de “existência real” – ao fim e ao cabo, de eternidade.

Não é de estranhar se dos píncaros dessa ideia religiosa cairmos num franco toma lá dá cá. Para que a obra, perenizável, venha a ser, tudo são caminhos e instrumentos. Por que, enfim, o jovem Autran Dourado, depois de, por um golpe de sorte, ser chamado à presença do governador, permaneceu oito anos na gaiola palaciana? Lembrando: ele assumiu suas funções

---

<sup>69</sup> *Gaiola aberta*, p.8.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.18

em Belo Horizonte já autor de *Teia e Sombra e exílio*. Em 1952, ou seja, no segundo ano de JK governador, publicou *Tempo de amar*. Na transição do Palácio Tiradentes para o Catete viriam *Três histórias na praia* (1955) e *Nove histórias em grupos de três* (1957). Para o escritor que aos poucos emergia, tratava-se, naturalmente, de negociar o ócio, sem o qual a obra não evoluiria, e também de se desembaraçar – ao custo de um período na gaiola – das amarras da vida provinciana. Autran Dourado é de uma candidez exemplar, ao expor os termos de sua barganha com JK:

Posso até ser considerado baixo e interesseiro, pois, ao aceitar trabalhar com JK no governo de Minas, o que almejava era uma parca gratificação, e depois, indo para o Rio de Janeiro com ele, conseguir um emprego leve, que me deixasse as manhãs livres a fim de que pudesse realizar a obra literária que sonhava, sem concessão de espécie alguma.<sup>71</sup>

A sinecura viria na forma de um cartório, recompensa na medida das expectativas do interessado. A partir desse dado biográfico, entra em vigência o lugar-comum de inspiração flaubertiana, que Autran Dourado assume com boa-fé: a instituição-símbolo do tédio burocrático, regrado ao máximo a vida privada, deixaria o caminho livre para a obra, essa, submissa tão só às regras que o artista soberanamente escolhe. No que toca à barganha, a naturalidade com que é descrita tem razão de ser. Como se sabe, essa foi a carreira regular de mais de uma geração de escritores mineiros. Na correspondência de Otto Lara Resende com Fernando Sabino, por exemplo, é palpável o valor da sinecura como provedora das condições práticas para uma vida ligada à escrita. A propósito, Sabino, entre 1944 e 1957, também teve um cartório como ganha-pão, obtido por casamento.<sup>72</sup> Como lembra, com acerto, Sanches Neto, aqueles eram tempos pré-profissionalização do escritor.

A despeito da ausência de inibições para abrir o jogo sobre a singeleza cordial do trato feito com Juscelino,<sup>73</sup> Dourado não se furta a envolver em uma camada religiosa o relato de seus anos de serviço. Postado como estava ao lado de JK com um bloco de anotações em punho, ele conservava, como secretário de Imprensa, algo do escritor. Lembremos que foi a

<sup>71</sup> Ibid., p.126

<sup>72</sup> Lemos em carta de 28 de julho de 1957: “Houve outras cartas, todas na nota depressiva, e entre elas há notícia de que seu desquite se ultima e correm rumores [...] de que você vai deixar o cartório para Helena” (Resende, Otto Lara. *O Rio é tão longe. Cartas a Fernando Sabino*. (intr. e notas Humberto Werneck). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.33-4) Fernando Sabino foi casado até 1957 com Helena Valladares, filha do político mineiro Benedito Valladares.

<sup>73</sup> O seguinte diálogo consta do capítulo inicial: “Então, o que você quer de mim, por que veio para o Rio comigo? disse Juscelino. Um emprego não muito pesado, que me deixe as manhãs livres para que eu possa me dedicar com exclusividade aos meus romances, disse eu. [...] O de que careço é ter a mente livre. Então só há um lugar para você – cartório, disse ele. Se não fosse pedir muito... disse eu. [...]”. *Gaiola aberta*, p.8.

condição de literato que o qualificou ao cargo. Fica sugerido que, ao contrário de um Cristiano Martins – impassível nos corredores do poder e especialista em “escrever uma carta de duas páginas sem dizer absolutamente nada”<sup>74</sup> –, ele sucumbiu, mesmo antes da chegada de JK à presidência, a uma certa paixão pelos acontecimentos. Em suma, Dourado, sustentando que, mesmo em afazeres distantes das lides literárias, nunca foi um homem frio, narra seus anos engaiolado como uma iniciática descida aos infernos, dos quais reemergiria, mais conhecedor dos homens, preparado para um segundo nascimento da obra.

Cabe dizer que tal iniciando contou com um iniciador dos mais dotados. O Schmidt referido no subtítulo das memórias é o poeta Augusto Frederico Schmidt, a eminência parda dos anos JK. A contracapa do livro ostenta (infelizmente sem créditos) uma fotografia em que o trio JK-Schmidt-Autran Dourado é flagrado, imagina-se, numa cerimônia oficial. À direita, em primeiro plano, está o corpulento poeta. Ele tem uma xícara de café nas mãos, o tecido do terno de risca de giz brilha um pouco, do bolso lhe sai um grande lenço. Schmidt está em meio-perfil e seu olhar parece se dividir entre JK e algum outro ponto. O presidente quase ombreia com ele, mas está como que um passo atrás. Embora o corpo esteja de frente para a câmera, o rosto está voltado para Schmidt. Temos a impressão de que ele está dizendo alguma coisa ao poeta. JK está ereto, elegante, o terno praticamente absorvido no preto da foto. Uma discreta ponta de lenço lhe sai do bolso. O jovem Autran Dourado não é mais que uma delgada face um pouco oculta pela cabeçorra de Schmidt, o queixo como que pousado sobre o ombro deste. Ele é o único que olha para a câmera.

Juscelino tem os olhos postos em seu mais inspirado *ghost writer*, que figura em *Gaiola aberta* quase como o espírito que conduzia as ações do presidente. Um ainda virginal Autran Dourado teria de aprender a admirar esse personagem luminoso e contraditório, e se deixar, também, conduzir por ele.<sup>75</sup> O capítulo 3 narra, em termos bastante clássicos, o primeiro encontro entre o jovem idealista e o quase mefistofélico personagem. O cenário é o suntuoso apartamento do poeta no Rio, para onde nosso autor é atraído depois de uma inútil empreitada de taquígrafar um texto do *ghost writer*, ainda no período de JK governador. O rapaz provinciano se admira da imponência da biblioteca e do fato de Schmidt privar da intimidade de Valéry Larbaud. Nessa atmosfera o seu tanto inebriante, o poeta não demora a sussurrar no ouvido do taquígrafo-escritor as regras do jogo: “Meu jovem, escute bem o conselho que vou lhe dar, disse ele. Se você pretende se realizar literariamente, vai precisar de

---

<sup>74</sup> Ibid., p.13

<sup>75</sup> Para uma sùmula da trajetória de Schmidt, menos a carreira como poeta, consultar: *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

dinheiro ou de um bom emprego, que não seja muito pesado e lhe permita escrever a obra que sonha. [...] Puxe bem o saco escolhido, mas puxe um só, não puxe saco a varejo”.<sup>76</sup> Autran Dourado reage crispado, quase horrorizado, tanto mais porque ainda está muito próximo da experiência nas fileiras do Partido Comunista. Como um Julien Sorel das Alterosas, terá de abafar seus pudores juvenis e mesmo alguma repugnância para efetivar seu projeto, “vir um dia morar no Rio”.<sup>77</sup>

Autran Dourado recorre a Maquiavel para caracterizar Augusto Frederico Schmidt, quintessência do “homem político” que movimenta “os às vezes sutis cordões das marionetes”.<sup>78</sup> Sua “visão grandiosa do Brasil” tinha um inequívoco fundo autoritário, de modo que JK, o presidente de uma celebrada era democrática, se deixava guiar por um espírito de índole oposta. (Teríamos aí uma imagem cristalina da sombra autoritária projetada por nossa tateante democracia?) Tal demônio sussurraria ainda uma segunda vez no ouvido de Dourado, sugerindo que o secretário de Imprensa de fato se banhasse nas águas turvas da política.<sup>79</sup>

Passemos por alto os elogios do poeta a *Nove histórias em grupos de três*, a oferta das memórias de Saint-Simon, em bela edição da Pléiade, a “profecia” de que ele, Dourado, um dia viria a escrever suas memórias palacianas. O essencial, na narrativa de *Gaiola aberta* (tomada como ficção a serviço da autoimagem autoral), é que o então rapaz é sensível ao apelo de Schmidt. Imergindo no inferno político, chantageia o dono de uma emissora de televisão, vai ao Rio Grande do Sul para sondar o marxismo de Leonel Brizola, entrega uma mala de dinheiro ao jornalista Pompeu de Sousa, do governista *Diário Carioca*. Ao fim da iniciação, é admitido nos salões mais recônditos da Literatura, com uma declaração solene de seu iniciador: “Não sei se posso chamá-lo de um homem feliz, pela oportunidade que teve de viver o que viveu, de sofrer o que sofreu. Você é um verdadeiro escritor e não um beletrista”.<sup>80</sup>

Enfim, se a experiência vivida pode ajudar a fazer o escritor, resta a verificar o que o escritor tem a fazer no vasto mundo não literário. Nesse ponto, é difícil precisar se o cabotismo de *Gaiola aberta* não tem um quê de galhofa. Por instantes, dá para imaginar o velho escritor, de chinelos, se divertindo a recontar aventuras de décadas passadas. Vale sublinhar que não se trata de averiguar a acuidade com que o autor relatou os eventos. A

<sup>76</sup> *Gaiola aberta*, p.33.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>79</sup> “[...] já que você não terá mesmo nenhum tempo para se dedicar à sua literatura, mergulhe na política nacional de cabeça, pelo menos se distrairá.” *Ibid.*, p.8.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.204.

tarefa é pensar que função exerce, no discurso de Autran Dourado sobre sua persona autoral, a narrativa de *Gaiola aberta*. Um dado fundamental é que o livro contém uma malícia. Não se sabe com que medida de ironia, ou se sem ironia alguma, o autor sugere que, graças a ele, Juscelino pôde escapar das armadilhas de raposas políticas e se sagrar candidato à presidência pelo PSD. Em outras palavras, a astúcia do jovem escritor teria tido o condão de ajudar a pavimentar o acidentadíssimo caminho do político astucioso, mas alheio à sabedoria letrada. E mais, a chegada de JK à presidência, do ângulo de *Gaiola aberta*, não é fim, é meio – para que o escritor se estabeleça na então ainda Capital Federal, onde poderá, por assim dizer, refundar sua carreira literária.

Vejamos o que está contado no capítulo 4. No dia da convenção do PSD, Juscelino tem em mãos uma carta, fruto de cérebros e desígnios alheios, em que declara que aceita sair candidato, mas deixa a decisão definitiva a critério da Executiva do partido. Ele solicita a Autran Dourado uma leitura atenta do documento. O secretário se esmera, revelando ao chefe a armadilha que lhe passava despercebida: nos termos da carta, o martelo podia ser batido por entendimento ou votação, “na votação o senhor ganha. O entendimento pode se chamar Etelvino Lins, seu adversário”.<sup>81</sup> JK louva a sagacidade do secretário e pede que ele redija outra carta, certa, livre de ambiguidades.

Nesse episódio, o espírito das letras que move Autran Dourado se faz notar duas vezes. Ao perceber o perigo embutido no texto aparentemente inofensivo, o taquígrafo-escritor cita Shakespeare: “Às vezes o homem é dono do seu destino”. Depois, quando Juscelino se admira de sua perspicácia, ele se gaba respondendo que aprendeu em Maquiavel. Tratava-se, nada menos, de ajudar JK a navegar pelo revolto mar udenista daqueles tempos. Tanto que, ainda no dia da convenção, um incidente revelou que a carta-armadilha era obra do notório golpista Francisco Campos.

Cabe pensar um pouco mais na filosofia dessas anedotas. Um detalhe de pouca monta (o domínio da taquigrafia) levou o jovem literato ainda tolhido pelas malhas provincianas para junto de um político em ascensão. Ao golpe de sorte o rapaz respondeu com a solércia, entrevendo no político a força capaz de guindá-lo para o centro do país. Por uma casualidade, esse político era JK, cuja presidência vincoou tão fundo o Brasil moderno. Como disse Schmidt a seu pupilo, aos olhos dos sacerdotes das letras, “administrar e governar um país é uma coisa muito secundária”.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid., p.39.

<sup>82</sup> Ibid., p.9.

Pouco antes, no mesmo capítulo, Autran Dourado narra um episódio que lembra a imagem da “rede de recados” com que José Miguel Wisnik medita, poeticamente, sobre a vida social brasileira. Mais uma vez, trata-se de uma anedota sobre o espírito das letras que sopra nos meandros rebaixados da cordialidade e do reacionarismo. O episódio antecedeu de pouco o da convenção. Dourado, inicialmente incumbido de datilografar os textos de Schmidt, já era então *ghost writer* do *ghost writer*, graças à habilidade de reproduzir o “estilo pomposo” que fazia as delícias de JK. Um recado do então presidente Café Filho, relativo a um manifesto de militares golpistas, desencadeia as peripécias que nos interessam. Alarmado, JK narra a Schmidt, na casa deste e na presença do futuro narrador de *Gaiola aberta*, o que ouviu de Café Filho. A fúria de Schmidt só cresce com a notícia de que o ainda governador está para discursar na sede do PSD carioca: “Naquela cloaca?!”. É a oportunidade para o espírito soprar, entre os lábios de Autran Dourado: “Não importa, a poesia, quando é preciso, pousa mesmo num urinol”.<sup>83</sup>

Os dois escribas a sós, Schmidt, às voltas com o discurso, interroga o jovem auxiliar a respeito da proclamada coragem de Juscelino. E o espírito volta a soprar: “Pode escrever ‘Deus poupou-me o sentimento do medo’, disse eu”. A frase ainda teria de caminhar um bocado antes de ser proferida por JK. Naquele mesmo dia, no trajeto de automóvel entre a casa de Schmidt e a sede do PSD, a hesitação de Juscelino diante de seu virtual destemor, ainda em estado de frase incluída no discurso, motiva um desvio até a casa do general Nelson de Melo. O valoroso militar também titubeia, não está bem certo da pertinência daquela demonstração de coragem. Pede a opinião da esposa, a “mandona” dona Odete. Trata-se de uma mulher imperativa, mas sempre cautelosa. Ela só libera a frase depois de se assegurar com “uns telefonemas”. Por fim, o trio chega à sede do PSD, onde, discursando sob aplausos, JK incorpora a coragem ditada por Autran Dourado.

Cadeias de eventos como essa têm mesmo ar de romance, como observa José Arbex Jr., e são contadas rapidamente, sem remissões a fontes outras que a memória do narrador, como se não houvesse polêmica, como se não se tratasse de cenas com versões e interpretações dispersas em testemunhos de outros participantes. Como se sabe, “Deus poupou-me o sentimento do medo” está entre as mais célebres frases atribuídas a JK; aliás, hoje ela se encontra gravada em pedra, em Brasília. É o que lembra o jornalista Washington Novaes, em artigo publicado pouco depois da morte de Autran Dourado.<sup>84</sup> É certo que a frase nasceu no contexto de uma crise de enormes proporções, da qual era parte o referido veto

---

<sup>83</sup> Ibid., p.37.

<sup>84</sup> Novaes, Washington, “Afinal, quem escreve a História?”, *O Estado de São Paulo*, 5 out. 2012.

militar à candidatura de Juscelino. Novaes pinça esse episódio de *Gaiola aberta* porque sabe que Luiz Alberto Bahia contava uma história diferente. Segundo essa outra versão, a frase teria sido criação de Álvaro Lins, então editorialista do *Correio da Manhã*; o crítico literário teria imiscuído o “slogan” de sua autoria na conhecida entrevista de JK ao jornal, publicada como uma altiva resposta aos golpistas. Washington Novaes acredita que, face a essas divergências, é de lamentar que todos os envolvidos nos acontecimentos já estejam mortos, sendo assim impossível apurar a “versão definitiva”. Porque, se a História pode e deve orientar nossa ação presente, conclui Novaes, deseja-se que a narrativa que se faz dela seja a mais fidedigna possível.

Mas por que não extrair lições também das versões, das anedotas, do modo como elas são contadas? José Arbex Jr. fez outra observação relevante: Autran Dourado não contextualiza os eventos que narra. Assim, o leitor não instruído sobre esse período da história brasileira tem pouca noção da dimensão real dos acontecimentos. A narrativa de *Gaiola aberta* é, em certa medida, solipsista. Seu autor a escreve como se desconhecesse que há outras falas concorrendo com a sua. O episódio de “Deus poupou-me o sentimento do medo”, por exemplo, é contado quase *en passant*, como se não se tratasse de uma frase que cristaliza aspectos fundamentais do mito JK.

No histórico das interpretações do período juscelinista, ressalta o trabalho da socióloga Maria Victoria Benevides, *Governo Kubitschek (desenvolvimento econômico e estabilidade política: 1956-1961)*, inicialmente uma dissertação de mestrado.<sup>85</sup> Transformado em livro em 1976, com Juscelino ainda vivo, o estudo sobre um então recente ciclo democrático ressoou entre diversos setores que tentavam se reorganizar em nome do fim da ditadura civil-militar.<sup>86</sup> Em 1974, Benevides havia colhido, no Rio de Janeiro, um depoimento de Juscelino, relativamente breve, mas muito esclarecedor do que estava em jogo nas eleições que o conduziram à presidência.<sup>87</sup> Juscelino, está claro, falou então para a posteridade, retomou as passagens-chave do próprio mito. A conjunção entre a história protagonizada por ele e o momento político em que era realizada a pesquisa acadêmica sustentou suas palavras.

Na conversa, a socióloga resume as dificuldades no caminho da candidatura de JK à presidência: o veto (ou memorial) dos chefes militares – o manifesto referido por Autran Dourado; as pretensões do correligionário Etelvino Lins, então governador de Pernambuco,

<sup>85</sup> Benevides, Maria Victoria. *Governo Kubitschek (desenvolvimento econômico e estabilidade política: 1956-1961)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

<sup>86</sup> É o que conta a própria autora em: Benevides, Maria Victoria. “Presidente Juscelino, os ‘anos dourados’ (Notas sobre imagem política: JK e FHC)”, *Revista USP*, São Paulo, n.53, pp.32-41, março/maio 2002.

<sup>87</sup> Oliveira, Juscelino Kubitschek. *Juscelino Kubitschek I (depoimento, 1974)*. Rio de Janeiro, CPDOC, 1979, 15 p. dat.

que contava com o apoio da UDN e encampava a famosa tese da “união nacional”; a dissidência interna do PSD. Benevides quer saber como Juscelino se fez candidato em meio a pressões dessa magnitude. A fala do ex-presidente se ancora nas ideias de amor à liberdade e luta pela democracia. Ele diz que naquele momento se viu com “uma responsabilidade terrível”, pois tinha conseguido “empolgar o país” com sua cruzada democrática.

Ele então dá sua versão do nascimento da frase célebre. Ela teria sido proferida pela primeira vez – imagina-se, de improviso – na passagem para o ano de 1955, num comício em Belo Horizonte. E sim, a frase teria reaparecido, depois, na entrevista ao *Correio da Manhã*. (Não consta dessa versão, como era de esperar, a inventiva de Álvaro Lins.) “Deus poupou-me o sentimento do medo”, sempre segundo Juscelino, estaria entre as frases que galvanizaram o povo brasileiro naquele ano de 1955. No país de tradição autoritária, com o golpismo sendo vociferado pela figura magnética de Carlos Lacerda, JK teria apresentado algo novo, o “sentimento democrático” bebido “no leite, no café, no ar de Diamantina”.

Aí vão, sumariamente, as linhas cruzadas da história e do mito. A historieta por meio da qual Autran Dourado atribui a si próprio a autoria da frase famosa dessacraliza (como quer Miguel Sanches Neto, que fala em “memórias dessacralizadoras”) o vulto JK, com muita desfaçatez. Numa ponta do novelo, Schmidt pergunta a seu corredor se ele “achava que Juscelino era mesmo corajoso como arrotava”. Na outra ponta, uma senhora diz que “é hora de se mostrar homem”, e autoriza a frase. No meio, dois varões titubeantes, JK e Nelson de Melo. Não falta humor à anedota, que, todavia, sacraliza a persona autoral. Se os telefonemas de dona Odete dão um tom pitoresco e mesmo derrisório aos acontecimentos, preserva-se o lampejo dos sacerdotes das letras (Schmidt e Autran Dourado), que acende a fagulha do mito.

Não há como negar a matreirice de Autran Dourado. Voltemos ainda uma vez ao capítulo inicial de *Gaiola aberta*, quase a encenação de uma conversa com Silviano Santiago, o crítico e amigo que insiste para que as memórias sejam escritas. Em primeiro lugar, cabe sublinhar que o autor garante o interesse de seu depoimento, dizendo que, ao lado de JK, levou a cabo algumas ações “por debaixo do pano e sigilosamente”, tendo sido um dos poucos a dispor de livre acesso ao gabinete do presidente. Uma das razões de sua hesitação em se lançar às memórias teria sido a falta de documentação. Segundo conta, durante as perseguições do AI-5, ele teria decidido destruir uma palpitante papelada que conservava em casa. Esse empecilho teria sido posto de lado com um piparote por Silviano, aqui fazendo as vezes de substituto do mefistofélico Schmidt: Dourado não tinha de se preocupar com papéis e comprovações; obra de velhice, as memórias não seriam vistas como mais que “reportagens sentimentais sobre fatos históricos”.

Em resumo: temos um narrador que assegura desejar ficar “preso à realidade dos fatos”. Homem atentíssimo, metuculoso, tinha muitos documentos guardados; o fato de ter sido obrigado a se ver livre deles prova o quanto eram substanciosos. Dispensando fontes outras, atitude que ele adota sem justificar, se vê à mercê das trapaças da memória. Estão abertas as portas da Literatura, domínio digno da solenidade negada aos políticos que “arrotavam” coragem:

E começo realmente o trabalho de escavação. Invoco os deuses da narrativa, os únicos capazes de ordenar a memória e o tempo (muitos fatos se passaram há quarenta anos), que mergulham suas raízes no chão movediço, instável e deformador do inconsciente.<sup>88</sup>

Mais um pouco, chegaríamos ao “É muito fundo o poço do passado” com que Thomas Mann abre *José e seus irmãos...* Só que Autran Dourado não se reporta a milênios decorridos, mas a um período da história recente do país que, num intervalo de quatro décadas, já havia sido visitado por narrativas e contranarrativas. Ao anunciar que envereda pela escavação da própria memória, empreitada sujeita aos logros do inconsciente, ele sugere que sabe que fracassará no seu intento de se ater aos fatos. No fundo, só garante que contará boas histórias – dando em espetáculo, meio à revelia, meio de propósito, suas fantasias, ressentimentos, pinimbas. Se a ficção sempre se imiscui na narrativa que se faz do passado (pressuposto mais do que razoável), o escritor parece se dar a licença de ser complacente com a própria imaginação.

A certa altura, é exposta uma “teoria da mentira”.<sup>89</sup> Maroto, o narrador começa por explicar a teoria, para só depois dizer que não se trata de uma criação dele, mas de um amigo, Morse Belém Teixeira. A ideia teria nascido da lida cotidiana de tentar escapar da vigilância de uma esposa ciumenta. Ostensivamente, a digressão sobre o parceiro de cervejas no Bar do Inácio prepara a referência autoelogiosa à perfeita mentira que teria resultado na passagem ao domínio público da obra de Machado de Assis. Autran Dourado admite que mentiu, geralmente com pouco talento, quando estava às ordens de JK. Mas o ponto não é esse. O que o narrador faz é reafirmar a superioridade (intelectual) da invenção sobre o relato dos fatos. Trocando a desfaçatez em miúdos: Dane-se o depoimento. Posso fazer algo muito mais sofisticado e, ao contrário do que diria o senso comum, mais meritório. Tal é a teoria

---

<sup>88</sup> *Gaiola aberta*, p.19.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp.141-5.

autocongratatória posta na boca do amigo, formulada ao preço de uma simplificação grosseira sobre o jornalismo:

A mentira é racional e objetiva, a verdade é irreal e inacreditável; a primeira se dirige à razão, a segunda ao coração e à afetividade. Se você sabe pregar uma boa mentira, é um artista; se apenas transmite uma verdade ou um fato, é um jornalista, ou melhor, um comunicador. Um jornalista, porque visa sobretudo à comunicação, dificilmente consegue ser um bom artista, um mentiroso de escol.

A autocongratulação também comparece na forma de paralelos tácitos entre o próprio Autran Dourado e outros escritores. O capítulo 19 narra o episódio da estafa do autor, enquanto o penúltimo capítulo (28) resume a trajetória do já citado Álvaro Lins nos anos JK, quase em forma de conto moral.<sup>90</sup> Em *Gaiola aberta*, o crítico literário submerge de modo fatal no inferno do poder; literalmente, enlouquece. O romancista, por sua vez, na versão que dá de si mesmo, se salva; literalmente, da morte. Com efeito, o Álvaro Lins e o Autran Dourado estampados nas páginas são o exato oposto um do outro: Lins assume o cargo de chefe da Casa Civil dando como certo o futuro como governador de Pernambuco. Dourado, como se sabe, desde o primeiro dia sonha com o fim de seus serviços, e com o cartório que, garantindo uma renda modesta, permitirá o florescimento da obra. Um tem a ambição política, perdição; o outro, a ambição literária, salvação. Um faz figura de louco; o outro é declarado um homem são por ninguém menos que o psicanalista Hélio Pellegrino.

O conto moral em torno do personagem Álvaro Lins e o episódio da estafa que levou o secretário de Imprensa à Clínica São Vicente têm um ponto em comum: em ambos, o autor afirma sua aversão à pomposidade e ao academismo. No começo do capítulo 19, JK fala a Autran Dourado do projeto de um serviço de documentação, mas com palavras sopradas por Antônio Houaiss, “pedantes e arrevesadas, que demandavam dicionário e erudição”. O narrador, não sem ironia, observa que se sentiu “pequeno diante de tal grandiosidade” e não disfarçou o desinteresse pelos planos. Em outras palavras: Eu fazia o meu trabalho, e só. Já no capítulo dedicado a Álvaro Lins, o narrador registra sua ojeriza às “palavras pomposas” do discurso de posse na Casa Civil. Ou melhor, diz que *não entende* vocábulos usados para designar conceitos elevados, como honestidade, dignidade, coragem. No mesmo diapasão, a outra posse de Álvaro Lins, na Academia Brasileira de Letras, tem como apogeu do patético a leitura de um interminável e desarrazoado discurso. Álvaro, já insano, teria imaginado um “ato grandioso”, que redundou num vexame sem precedentes.

---

<sup>90</sup> Ibid., pp.156-62; 216-23.

Em contraste com a oratória acadêmica e a linguagem que mimetiza a grandiosidade duvidosa dos projetos políticos – Brasília, na *Gaiola*, é em última instância a obra de um sonhador infantil – estão as ambições literárias de Autran Dourado. O episódio da estafa tem uma passagem o seu tanto descabelada que funciona como anúncio, *a posteriori*, do programa do autor. Vejamos. No mesmo dia da conversa sobre o serviço de documentação, Dourado aproveita o fim do expediente para confessar sua fadiga ao amigo Carlos Castelo Branco. Mais tarde, em casa, ele cai “no mais profundo desespero” sobre as páginas de *A morte de Ivan Ilitch*. É impelido a uma tentativa de suicídio, ligando o aquecedor do banheiro. Salva-o uma fantasmal voz feminina, que o conduz a abrir um embrulho deixado sobre a mesa do escritório – o mais recente romance de “um acadêmico medíocre”. A leitura do livro insosso lhe dá forças, ele chama Hélio Pellegrino e os dois têm uma alentadora conversa.

Vejamos: O ainda jovem escritor, cheio de cansaço com os círculos infernais da vida palaciana, diante do “desmesurado e tão comprimido conhecimento da vida, da dor e da morte”, a novela de Tolstói, se sente nulo a ponto de pensar em morrer. Porém, o providencial romance do acadêmico, já devidamente elogiado na imprensa, é a evidência de que há batalhas (literárias) a travar. É o que se explicita na voz de Pellegrino: “[...] quer dizer que você foi salvo por um mau romancista? [...] um país que tem o precioso mau romancista Coelho Neto está salvo. Viva o modernismo! viva Mário de Andrade! disse ele”. Tudo está claro: na virada para a década de 1960, o academismo ainda fazia grande figura, haja vista o êxito do mau romancista. Sendo assim, não seria de pequeno porte a empreitada de escrever na contracorrente das palavras pomposas e da pretensão ao grandioso. Essa é a causa que Autran Dourado teria abraçado, “subordinando sua vida à literatura”.<sup>91</sup>

À revelia do narrador, contudo, a pompa comparece no estatuto especial conferido ao escritor. Tal estatuto autoriza a anedota descabelada sobre o suicídio, uma espécie de luta entre o demônio e o anjo. Autoriza, noutro ponto, o relato a respeito de determinada noite em que, “sob a aura de Dom Quixote” (sim!), o secretário de Imprensa é movido a chamar JK à ordem, evocando o próprio suicídio de Getúlio Vargas para alertar o presidente do conluio de certo deputado com um ministro francês. A resenha de Miguel Sanches Neto, com sua observação sobre “o incontornável fosso entre uma carreira artística de autenticidade, ligada às mais profundas dobras da alma humana, e a frágil manutenção do poder mediante medidas

---

<sup>91</sup> Como elogio em boca própria é vitupério, o narrador põe na boca de Carlos Castelo Branco: “Eu sou seu amigo e confio em você como escritor, disse ele. Tudo isso que está sofrendo só se justificaria se estivesse escrevendo, já que subordinou a sua vida à literatura”. *Ibid.*, p.159.

paliativas e concessões nada honrosas”, é um indício da persistência do apelo dessa mística da vocação literária.

Em acréscimo, embora afirme sua desconfiança de certas palavras, quando pronunciadas por alguém que alia o amor às letras à ambição política, o narrador sublinha sem meios-tons a própria *coragem* já no capítulo inicial. O pretexto é um episódio em que, para mostrar que podia resistir à fúria de JK, Autran Dourado não teria se mexido quando o presidente jogou no chão um documento que o aborrecia. O tópico é o do homem de letras como um insubmisso, que abre e fecha *Gaiola aberta*. Com efeito, Dourado se põe em cena peitando JK no primeiro e no último capítulo do livro em que narra como encetou a trilha do êxito como romancista. Se a ambição de ser governador de Pernambuco conduz Álvaro Lins ao desvario, as confessas “ambições literárias ilimitadas” do secretário de Imprensa lhe garantem outro destino. Depois de se pôr à prova no inferno das voláteis paixões políticas, ele teria se voltado para a “existência real” da obra.

O retrato de Álvaro Lins é impietoso. O autor de *Literatura e vida literária* aparece em *Gaiola aberta* como o arquétipo do homem caído em desgraça. No fim, destituído do cargo de embaixador em Portugal, apequenado, doente, escreve por ressentimento, por vingança. Pelo menos é assim que o narrador de *Gaiola aberta* alude à série de livros sobre Portugal salazarista, publicados pela editora Civilização Brasileira.<sup>92</sup> Em resumo, Lins invectiva o regime português para descarregar a mágoa que tem de Juscelino.

Certo, especulações sobre motivações íntimas têm a sua hora e podem ser oportunas, mas o narrador não demonstra a mesma disposição quando estão em causa suas próprias tomadas de posição e convicções. No capítulo 16, ao externar seu arrepio à ideia de que a Secretaria de Imprensa se assemelhasse minimamente ao DIP do Estado Novo, Autran Dourado garante que tal desastre seria sua “morte antecipada como escritor público”. E, sem temer a altissonância, arremata: “E, se você não puder ser um verdadeiro escritor, é melhor morrer logo, eu dizia às vezes, quando o desespero me assaltava”. Enfim, o romancista franqueia a si próprio a nobreza de aspirações de que, segundo reivindica em várias passagens, teria por método desconfiar.

Autran Dourado conclui seu retrato de Álvaro Lins se referindo à última vez em que o viu, num encontro casual em plena rua. Nessa ocasião, Álvaro anuncia a intenção de

---

<sup>92</sup> “No Brasil, Álvaro virou um esquerdista exagerado. Estreitou a sua amizade com o editor Ênio Silveira, que se dizia comunista e passou a editar-lhe os livros, nos quais ele narrava os acontecimentos em Portugal, desancava o regime salazarista e o próprio Juscelino. [...]” *ibid.*, p.222. Com efeito, entre as obras de Álvaro Lins contam-se *Missão em Portugal (diário de uma experiência diplomática – I)*, publicado em 1960 e vencedor do prêmio Jabuti, e *Fascismo em nome de Cristo (diário de uma experiência diplomática – II)*.

incluir num livro em preparo os comentários que redigiu quando do lançamento de *Teia*, a novela de 1947. O ficcionista afeta não ter se preocupado em saber se a notinha entrou mesmo no livro, mas é razoável supor que ele sempre esteve ciente de que o registro de sua estreia literária constava de *Os mortos de sobrecasaca*.<sup>93</sup> Espremida entre Guimarães Rosa e Murilo Rubião, *Teia* é alvo de uma atenção breve e pouco lisonjeira. Reproduzindo uma suposta conversa com alguém que se infere ser Carlos Lacerda, o crítico pontifica: “Alguns jovens escritores parecem preocupados em tornar complexo apenas na expressão o que é simples, e às vezes até banal, em substância, pois não dispõem de natureza humana e preparação artística para a penetração nas zonas de profundidade”.<sup>94</sup>

E flagramos Autran dando livre curso, de caso pensado ou não, a suas pinimbas.

Ao fim do percurso, a frase “Deus poupou-me o sentimento do medo” parece ressoar na prova do homem da *Barca*. Do mesmo modo, se esboçam liames entre a comédia do poder de *Gaiola aberta* e a do romance de 1961. Em ambos os textos, as circunstâncias brasileiras perdem fôlego sob a camada universalizante que as recobre. E não só: as circunstâncias, apequenadas, não raro derrisórias, contraditoriamente também têm de ser expressão do conteúdo universal, posto em registro elevado. Na *Gaiola*, basta lembrar do capítulo sobre Álvaro Lins, cujo retrato é quase uma ilustração dos males (intemporais) da “desmedida ambição e pura vaidade”. Por seu turno, a narrativa da caça a Fortunato é encabeçada pela epígrafe extraída de Thomas Browne, no original inglês, o que situa a violência, eruditamente, no registro de “grandes temas da humanidade”: “It is in the power of every hand to destroy us, and we are beholden unto everyone we meet, who doth not kill us”.<sup>95</sup> Como já se disse, o homem de letras, projetado nos narradores, detém o privilégio da solenidade; os afazeres humanos se afiguram pequenos e risíveis a não ser que a voz literária lhes dê uma dimensão filosófica e universal.

O fato é que a leitura de *Gaiola aberta* lança uma outra luz, ainda que indireta, sobre alguns dos traços de *A barca dos homens* discutidos neste capítulo. Autran Dourado não fez segredo das ambições que o moviam quando estava às voltas com a escrita do romance: o

---

<sup>93</sup> Lins, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca. Obras, autores e problemas da literatura brasileira. Ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. A nota sobre *Teia* é “O outro lado do regionalismo mineiro nos quintes da linha Kafka”, pp.264-5.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.265.

<sup>95</sup> Numa tradução livre: “Está em poder de toda mão nos destruir, e estamos em dívida para com todo aquele que encontramos e que não nos mata”. Sir Thomas Browne (1605-82) é um nome recorrente nos escritos de Jorge Luis Borges e talvez Autran Dourado tenha chegado ao inglês por intermédio do argentino.

secretário de Imprensa de JK era um ficcionista em início de carreira, em busca de *reconhecimento* no Rio de Janeiro, “a grande caixa de ressonância de tudo o que acontecia no resto do Brasil”.<sup>96</sup> Assim, é fácil compreender a profusão de alusões literárias – Joyce, Faulkner, Valéry etc. – que pontuam o texto, o capricho quase escolar no emprego do fluxo de consciência. Tratava-se de uma corrida à desprovincianização. Se a militância dos irmãos Campos no *Jornal do Brasil* era o que então havia de mais vorazmente cosmopolita, é de imaginar uma concorrência tácita no que dizia respeito ao domínio do repertório modernista.

A cartada de Autran Dourado para se estabelecer no meio literário brasileiro foi bem-sucedida, como testemunha o artigo de Othon M. Garcia. No fim de contas, *A barca* desprovincianizou seu autor, pelo menos no que toca à circulação. Num prazo de menos de dez anos, o livro foi traduzido na Alemanha, na França e na Espanha.<sup>97</sup> A projeção de elementos brasileiros sobre a miscelânea literária internacional teria se revelado um cálculo certo?

Dois anos depois de *Gaiola aberta*, veio a público *Gaiola fechada*, curioso opúsculo em que o filólogo Antônio José Chediak repudia as memórias de Autran Dourado.<sup>98</sup> O propósito desse outro auxiliar de Juscelino, seu secretário particular, cujo nome é aliás mencionado muito de passagem na penúltima página de *Gaiola aberta*, é claríssimo: desqualificar o livro e o autor. No entender de Chediak, a obra seria desrespeitosa para com JK, revelando deslealdade da parte de quem foi seu subordinado. Ademais, o texto estaria crivado de inexatidões gritantes, portanto, teria falhado em obedecer aos preceitos de um gênero que pede a conformidade com a verdade factual. Em síntese, se “História se faz com documentação”,<sup>99</sup> Autran Dourado, ao declarar reiteradas vezes que narra com base apenas em sua vacilante memória, teria produzido um livro desonesto, que merece ser recolhido das livrarias.

Chediak faz observações procedentes no que diz respeito aos problemas de acabamento de *Gaiola aberta*. Sim, faltou ao livro um bom trabalho de edição e mesmo a revisão tem deslizes sérios. Isso compromete não só o prazer da leitura, como também a

---

<sup>96</sup> *Gaiola aberta*, p. 54.

<sup>97</sup> É o que informa a segunda edição: na Alemanha: *Brandung*. trad. Konrad Strauss. Munique: Carl Hanser Verlag, 1964; na França: *La barque des hommes*. trad. J. Villard. Paris: Stock, 1967; na Espanha: *La barca de los hombres*. trad. B. Lozada. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1970.

<sup>98</sup> Chediak, Antônio José. *Gaiola fechada. Breves comentários ao livro Gaiola aberta – Tempos de JK e Schmidt, da autoria de Autran Dourado*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.22.

crença que um texto límpido e consistente pode despertar. Do mesmo modo, é saudável a iniciativa de contrapor os casos narrados por Autran Dourado a outras versões e dados disponíveis em outras fontes. Todavia, a indignação de Chediak nasce de uma falha em reconhecer a premissa do livro: o narrador se dá a licença de mentir, como vimos. Os insistentes comentários sobre lembranças embaralhadas ou mesmo apagadas enfurecem o filólogo, por absurdamente incompatíveis com um trabalho historiográfico. Mas o ponto é que não se trata de historiografia. Em *Gaiola aberta*, os anos JK, a construção de Brasília, o Plano de Metas são pano de fundo para Autran Dourado ele mesmo, o romancista em vias de arrematar seu autorretrato.

*Gaiola fechada* se ancora na refutação do que é contado no capítulo 23 para deslegitimar o livro como um todo. Vejamos. O capítulo gira em torno de uma anedota envolvendo João Goulart, nos dias em que teria assumido a presidência, por ocasião de uma viagem de JK a Portugal. Como de hábito, Autran Dourado se abstém de datas e de circunstâncias pormenorizadas. Em contraste, Chediak fornece, escrupulosamente, todos os detalhes da ida de Juscelino a Portugal. E enfatiza: entre 5 e 11 de agosto de 1960 o presidente em exercício foi Ranieri Mazzilli, então presidente da Câmara dos Deputados.<sup>100</sup> Como ele esclarece, a transmissão do cargo para Jango era vetada pelas Forças Armadas, questão contornada com o agendamento de uma missão em Genebra para o vice-presidente. Chediak não se furta a repetir os fatos desconsiderados nas memórias: “De 5 a 11 de agosto de 1960 o Brasil inteiro sabia que JK estava em Portugal, que Mazzilli era Presidente da República e que Jango se encontrava em Genebra, cumprindo missão oficial”.<sup>101</sup> Vale ser bem claro para que a conclusão se imponha: o flagrante desrespeito do capítulo 23 à verdade factual lança no descrédito cada uma das páginas de *Gaiola aberta*.

Infelizmente, Chediak não cogita perguntar pelo sentido da desfaçatez do narrador. A que se prestam as cinco páginas do capítulo? A fazer pouco de João Goulart, a espezinhá-lo. Autran Dourado declara sua antipatia por ele e traça uma caricatura ainda mais impiedosa que a de Álvaro Lins:

[...] E lá vinha o presidente em exercício manquitolando; ele não era bem-ajambrado, usava o colarinho muito folgado, não o abotoava, talvez tivesse doentia falta de ar, angústia ou outro mal-estar qualquer; eu não podia suspeitar qual era o defeito na perna; acrescente-se a isso o fato de que ele quando falava com alguém abaixava a cabeça, e se

<sup>100</sup> Bom, aqui teríamos mais uma inconsistência, dado que, nessa data, Autran Dourado já estaria dispensado de seus encargos.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp.15-6.

terá um pequeno retrato de um mocorongo fazendeiro mal-aclimatado na capital.<sup>102</sup>

Enfim, Autran Dourado “‘põe’ Jango na presidência da República” (palavras de Chediak) para fazer gato e sapato dele, exibir o personagem em toda a sua pequenez. Preocupado em avançar na sua *Barca dos homens*, meio de folga no palácio, o secretário de Imprensa saboreia a oportunidade de fazer Jango se lembrar da descompostura que Schmidt certa feita lhe passou. O caso é narrado com técnica ficcional: o narrador supõe, ou imagina, ou quer pensar que, ouvindo o nome de Schmidt, Jango teria abandonado a habitual postura cabisbaixa, assaltado pela lembrança penosa do jantar no Palácio das Laranjeiras.<sup>103</sup> O auge da inverossimilhança vem a seguir: numa cerimônia de apresentação de credenciais de um embaixador, Autran Dourado se deleita em assistir a um oficial gritar um palavrão de costas para Jango, ao invés de saudá-lo de espada em punho. O capítulo se fecha em plena divagação de JK, que teria rido às bandeiras despregadas do caso do palavrão.

No meio de um condomínio de literatos sofisticadíssimos – Cyro dos Anjos, Alphonsus de Guimaraens Filho, Cristiano Martins e seu inseparável Dante – João Goulart (não só ele) mal sabe articular uma ideia, não tem presença de espírito, é um sujeito insignificante. O narrador carrega nas tintas, no limite da fatuidade, para sublinhar a própria finura de espírito face à jequice dos palacianos não literatos. No mesmo capítulo 23, seu mestre de atrevimento, Augusto Frederico Schmidt, é lembrado por um gesto notável. Certa vez, ainda nos tempos de Getúlio, o poeta, à mão estendida do guarda-costas Gregório Fortunato, teria entregado seu elegante chapéu gelô. Recusando o aperto de mãos com a teatralidade cruel dos arrogantes, Schmidt teria devolvido o guarda-costas ao papel de subalterno. Está claro que o narrador de *Gaiola aberta*, sem querer alcançar tais cumes de soberba, se deixou inspirar. Dá de ombros (para o leitor; para a história; para as pessoas implicadas nos eventos) já por repetir, com naturalidade, que sua memória falha. Autocomplacente, finge (ou não? é espontâneo?) ser guiado pela bÍlis na invenção de casos desabonadores sobre desafetos. Num ponto Chediak tem razão: nada do que é contado em *Gaiola aberta* merece crédito (acrescente-se: seu narrador não aspira ao crédito), salvo o triunfo literário que encerra suas páginas. No último capítulo, JK comparece para atestar o êxito da *Barca* na Alemanha e louvar a simplicidade de *Uma vida em segredo*.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> *Gaiola aberta*, p. 185.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.186.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp.226; 228.

*Gaiola aberta* ainda pode nos ajudar a lançar um último olhar sobre a linguagem da *Barca*. Por irritação, Chediak conclui seus comentários ao livro recolhendo, página a página, todas as ocorrências do verbo “dizer”, a fim de demonstrar a “total incapacidade [de Autran Dourado] de construir uma frase sem o uso desse verbo”.<sup>105</sup> Com o devido desconto da hostilidade do filólogo, a observação tem fundamento. Há que reconhecer que o estilo de *Gaiola aberta* é quase uma caricatura daquele que o romancista alcançou em *A barca* e *Uma vida em segredo*.

Provavelmente, como já foi dito neste capítulo, Assis Brasil foi o crítico mais sábio e certo na análise do estilo característico do autor. Em síntese, ele verifica como o procedimento usado para assimilar o discurso direto das personagens ao tecido da prosa – a eliminação de aspas e travessão – perde tônus exatamente pela recorrência de dispensáveis verbos *dicendi*. Por meio de um paralelo entre uma passagem da *Barca* e outra de “A missa do galo”, Assis Brasil faz ver que o efeito do “diálogo interno” (embutido, ou “misturado”, como ele diz, na narrativa) pouco ultrapassa o nível gráfico, já que as falas permanecem delimitadas pelo “disse Fulano”, não se fundindo para valer umas com as outras e com o discurso do narrador.<sup>106</sup> Em seus melhores momentos, talvez concentrados em *Uma vida em segredo* (como sugere o mesmo Assis Brasil), esse procedimento conferiu à dicção um toque ingênuo que combina com a matéria. Persistindo em *Gaiola aberta*, mas como piloto automático, põe a nu, retrospectivamente, uma debilidade que sempre esteve à espreita na prosa de Autran Dourado.

O que soa, como se verá a seguir, como uma delicada nota *naïve* conforme com a prima Biela de *Uma vida em segredo*, nas memórias – indecisas, na linguagem, entre o depoimento desprezioso e o tratamento literário – ressurge como limitação de recursos, monotonia. O tecido, ausente o empenho estudioso de sublinhar a continuidade dos temas, se rompe e autoriza um detrator a apontar a “pressa” com que se escreveu *Gaiola aberta*.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> *Gaiola fechada*, p. 62. O levantamento se estende por sete páginas.

<sup>106</sup> Assis Brasil, *A nova literatura I: O romance*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>107</sup> Chediak fala em “obra elaborada às pressas” e pouco adiante em “trabalho desordenado que reflete a pressa com que foi elaborado”. *Gaiola fechada*, pp. 8; 11.

### 3. Uma novelinha

1964 encontraria Autran Dourado, ao que tudo indica, levando vida pacata no Rio de Janeiro, na companhia de amigos como Otto Lara Resende. No segundo semestre desse ano, ele daria a público *Uma vida em segredo*, pela editora Civilização Brasileira. Disso se tem notícia na correspondência de Otto com Fernando Sabino, na qual também se lê que Dourado teria se recusado a assinar um manifesto em solidariedade ao seu então editor Ênio Silveira, naquela altura já com os direitos políticos cassados.<sup>1</sup> O autor de *O braço direito* não deixa pistas sobre as razões do amigo. De outra parte, ele comenta a notoriedade de Carlos Heitor Cony, que naqueles dias lançava *O ato e o fato* (pela Civilização, com prefácio do próprio Ênio), despontando, entre os ficcionistas, como voz de resistência ao golpe militar.<sup>2</sup>

No mês de outubro, Otto informa Fernando Sabino do aparecimento da “novelinha” de Autran Dourado, acrescentando, porém, que poucos tinham tomado conhecimento do livro.<sup>3</sup> Os anos seguintes desmentiriam essa impressão. *Uma vida em segredo* em pouco tempo ganhou o apreço da crítica e do público. Em 1977, a edição da Difel já era a sétima e a novela, embora atualmente esteja um pouco relegada, tem uma certa estatura de “classiquinho”, tantas foram as reedições.<sup>4</sup> Aparecido na companhia de títulos de Clarice e Dalton Trevisan, o pequeno livro pôde contar com a boa acolhida de Hélio Pólvora, Assis Brasil e João Alexandre Barbosa.

Ainda não nomeada, Duas Pontes começa a tomar forma em *Uma vida em segredo*. A certa altura, se dão a ver as ominosas voçorocas, “esganação de terra que come gente e come a si própria”, tão presentes, como se verá, em *Ópera dos mortos*.<sup>5</sup> A cidadezinha, flagrada em algum ponto da segunda ou terceira década do século XX, concentra o olhar retrospectivo da ficção autraniana. Biela, cuja vida em segredo se conta, é uma

<sup>1</sup> Resende, Otto Lara, op. cit., pp. 213-4; 217.

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 213.

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 232.

<sup>4</sup> Na verdade, a novela reemergiu em 2001, pelas mãos de Suzana Amaral, que comandou, como diretora e roteirista, uma minudente transposição cinematográfica da obra, com Sabrina Greve no papel principal. O percurso dessa realizadora, que em 1985 fez *A hora da estrela* e, bem mais tarde, em 2009, *Hotel Atlântico* (a partir de ficção de João Gilberto Noll), compõe um curioso arranjo de textos brasileiros contemporâneos.

<sup>5</sup> Dourado, Autran. *Uma vida em segredo*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p. 133.

figurinha de arcaísmo destoante num Brasil ele próprio já antigo. A moça desengonçada, analfabeta, que cresceu isolada na roça, pessoa no limite da debilidade, da “pancadice”, não esconde o parentesco com desgraçosidades provincianas encontráveis em Dalton e em Clarice. Com a particularidade de ser, à sua maneira, uma resistente. Biela é uma existência frágil, mas incólume ao aparato burguês que aos poucos vestia nosso ramerrão. A novela é um resumo de Biela, dos parcos incidentes da vida de uma mulherzinha singela que morre solteira e virgem. O estilo da narrativa e os episódios que a compõem remetem, com insistência, a *Un coeur simple*.

A crítica não demorou a fazer a ligação entre Biela e a Félicité de Gustave Flaubert. Wilson Martins fez valer a ironia: “O grande elogio e a mais séria reserva que se podem fazer à novela do sr. Autran Dourado é que ela nos pareceria muito mais interessante se Flaubert não houvesse escrito *Un coeur simple*”.<sup>6</sup> Temístocles Linhares também não passa ao largo das “coincidências” entre os textos, ajuntando, contudo, “não crer” que Dourado tenha lido o primeiro dos *Trois contes*.<sup>7</sup> Soa como se ambos os críticos tivessem recorrido ao eufemismo, pois Martins, de sua parte, sugere que nosso autor teria “sofr[ido] uma daquelas inconscientes ressurgências de leitura”. Linhares e Martins também não se esquivam de constatar o óbvio: Dourado perde na comparação. Ao mesmo tempo, eles são até eloquentes ao destacar os méritos de *Uma vida em segredo*. Cabe a observação de que seus juízos parecem emitidos numa espécie de bolha, onde só vigoram critérios ligados ao domínio da arte de bem escrever prosa de ficção, postos em termos tão universalizantes quanto as considerações (de Linhares) sobre a literatura como “um meio de conhecimento e de realização do homem”.

A ironia tem a ver com um certo ar de superioridade face ao repertório médio dos leitores e mesmo dos ficcionistas. Wilson Martins afirma que muitos leitores de Autran Dourado provavelmente desconhecem a novela do francês e, assim, podem usufruir das belezas da história de Biela sem incômodos. Já se viu que Temístocles Linhares vai mais longe: o escritor pode estar ele próprio entre os que ignoram a existência de Félicité, até porque Flaubert não seria um autor então muito frequentado por estas plagas. Esse pedantismo dos resenhistas impõe a pergunta sobre a presença da novela de Flaubert entre nós. Pois bem, naquela altura, os *Trois contes* já acumulavam mais de uma passagem ao português do Brasil. A primeira tradução de que se tem notícia, por Galeão Coutinho, saíra

<sup>6</sup> Martins, Wilson. “Vir a ser”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 3 abr. 1965.

<sup>7</sup> Linhares, Temístocles. “Em torno de uma novela”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 10 jul. 1965.

em 1942. A editora Melhoramentos dera a público outra, em 1956. Ainda no ano anterior à publicação de *Uma vida em segredo*, “Um coração simples” fez parte de uma antologia de novelas francesas.<sup>8</sup> A natureza dessas edições indica que se estava diante de um texto disponível ao leitor medianamente culto. Em contrapartida, a afirmação algo condescendente do autor de *História da inteligência brasileira* denota que Autran Dourado atingia um leitorado amplo o suficiente para abranger os “homens felizes” (a expressão é de Martins) que sequer seriam informados de que um francês do século XIX pairava sobre alguns dos achados de *Uma vida*.

À parte ironias cautelosas, há pouco risco em afirmar que Dourado escolheu cortar sua Biela com o auxílio do molde de Félicité. Como se viu no capítulo anterior, *A barca dos homens* dá farta notícia de um escritor com apetite pela prática consciente do que, dali a alguns anos, viria a ser conhecido sob o nome de intertextualidade. De resto, os paralelos entre uma novela e outra são numerosos e fortes o bastante. Podemos, para deflagrar a discussão, fazer uma rápida lista: Félicité e Biela são mulheres que caminham rápido para a velhice, são “moças velhas”; as duas crescem com uma noção de sexualidade embebida da proximidade com os animais, mas permanecem alheadas do próprio corpo e sua vida amorosa se resume a um patético noivado desfeito; Biela, até certo ponto como Félicité, se inebria com as belezas burguesas, inspiradoras de uma devoção quase religiosa; a vida de ambas é uma sequência de perdas e substituições afetivas, que culmina com a chegada de um animal doméstico; as duas são paradigmas da humildade e da caridade cristãs. Para além desses traços das protagonistas, em ambas as narrativas o discurso indireto livre traz ao primeiro plano o consenso de um meio provinciano movido a rotina, costumes enraizados e estreiteza de ideias. Como se sabe, o ideal de Flaubert é tornar esse consenso tacitamente eloquente a ponto de se desnudar, para bom entendedor, no que tem de cruel e ridículo. Desse modo, *Un coeur simple* é insuperável na ironia.

Já a expressão que dá título à novela (que entre nós se traduziu como “um coração simples”, “uma alma simples”, ou ainda “um coração singelo”) está carregada de ironia, visto que corresponde a um lugar-comum cujo enunciador é a comunidade e seu consenso posto à luz por Flaubert. Sob o olhar dos burgueses de Pont-l'Évêque, Félicité é “un coeur simple”. Flaubert deixa para o leitor a alternativa entre a adesão a esse olhar conformista, insidiosamente terno e sentimental, e a descoberta da ironia que envenena, sem matar, a ternura. Flaubert tinha consciência do horizonte mental do público de sua época e sabia da

---

<sup>8</sup> Esses dados constam do levantamento de Denise Bottmann, “Gustave Flaubert no Brasil”, *Belas infieis*. Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UnB, v.1, n.2, pp. 145-63, 2012.

peça que lhe pregava. Como lembra Pierre-Marc de Biasi, os *Trois contes* consagraram o outrora escandaloso criador de *Madame Bovary*, pois, límpidos, se afastavam ostensivamente do escabroso naturalista, simulando uma circunspecta e até piedosa dedicação à arte de narrar. Ainda segundo Biasi, apenas Brunetière farejou o veneno, traduzindo-o em palavras que merecem menção: no pequeno livro de 1877 haveria, como nos demais escritos de Flaubert, “o mesmo tom de irritação surda contra a estupidez humana e as virtudes burguesas; o mesmo e profundo menosprezo do romancista por seus personagens e pelo homem; a mesma derrisão, a mesma rudeza e a mesma brutalidade cômica cujas tiradas às vezes provocam um riso mais triste que as lágrimas”.<sup>9</sup>

Partindo do pressuposto de que Autran Dourado leu *Un coeur simple* e deliberadamente se pôs a glosá-lo, caberia imaginar o que ele pretendia ao se aproximar desse potentíssimo veneno em diminuto frasco, ou mesmo se ele sequer sabia estar diante de algo venenoso. Bem, repisando o qualificativo “boazinha”, referido a Biela, a narrativa lança luz sobre o olhar convencional da cidade sobre a protagonista, o que estabelece um elo com a ironia flaubertiana. Tal elo, porém, é de curto alcance, já que o leitor se vê diante de um narrador que entrega o ouro, ficando fácil perceber que o “boazinha” deve ser posto na conta da conversa mole da gente da cidade. É o que o leitor faz, deixando-se guiar pela força de revelação da narrativa, a fim de descobrir a singularidade (oculta aos olhos do senso comum) de Biela. Assim, o título *Uma vida em segredo* enfatiza essa singularidade e o poder da literatura para desvelar o que se esconde sob a camada do consenso. Em contrapartida, Félicité não é um ser destacado de seu meio, mas peça, em perfeito funcionamento, da engrenagem. Suas virtudes são expressão das crenças que justificam o sistema dentro do qual ela conta entre a massa anônima dos dominados.

Um juízo sobre *Uma vida em segredo* por certo deverá passar por uma leitura que considere a existência do texto flaubertiano. Todavia, é preciso perguntar que Flaubert era esse que circulava entre críticos e criadores no Brasil dos anos 1960. Vejamos. Para Wilson Martins, a história de Dourado perde força quando se sabe que o francês o precedeu. Está em cena a primazia do original em relação à cópia. Em outras palavras, foi Flaubert quem primeiro teve a boa ideia de contar uma história daquela forma, e o brasileiro teria composto um texto flagrantemente semelhante. Martins, irônico, percorre as hipóteses do plágio e da imitação, decidindo-se pela “ressurgência inconsciente”. Se algo distancia Biela de Félicité, as linhas do rodapé não se ocupam disso. Sem descer a considerações sobre visões de mundo e

---

<sup>9</sup> Apud Biasi, Pierre-Marc de, “Le testament littéraire” in Flaubert, *Trois contes*. Paris: Le Livre de Poche, 1999, p. 45. Neste capítulo, as traduções do francês são minhas.

implicações ideológicas, o crítico conclui afirmando que, não fosse o “fantasma” que ronda a novela, esta “responderia com perfeição à ideia que nós fazemos de uma excelente criação literária”. Por outra, trata-se de obra que endossa a noção que nós, leitores, temos do que é boa literatura. Wilson Martins pontifica: ressalvada a incômoda parecença com *Un coeur simple*, tudo satisfaz. Satisfaz o quê? É de supor, um ideal de escrita literária encarnado num certo Flaubert. Se Autran foi bem-sucedido na glosa, o feito atesta “sua qualidade, seu tom de voz, sua perícia técnica”.

Esse Flaubert bem-comportado reaparece na coluna de Temístocles Linhares, por intermédio das palavras-chave “equilíbrio”, “economia”, “composição”. No fim de contas, lamenta-se que nosso autor não tenha bebido mais ainda da fonte. Se o tivesse feito, *Uma vida em segredo* seria um exemplar mais depurado de um gênero, a novela, de que se espera que seja um “conjunto harmonioso, classicamente composto”. Sublinhando o aspecto evidente das coincidências entre as protagonistas, Linhares não faz o balanço das disparidades de tempo e lugar, nem questiona o que se joga por trás das simplicidades – diferentes, por certo – de Félicité e Biela. O tom geral da apreciação, como no rodapé de Martins, reitera o espírito do bem fazer literário e congratula o nosso autor por exercitá-lo com seriedade.

Apesar das demonstrações de apreço à novela, os críticos da época tiveram pouco apetite para extrair as consequências do narrado. Vale repetir, para sondar o que se joga, o que está em jogo no mundo de Biela. Para tentar escapar do nível das generalidades, talvez uma relida atenta do parágrafo de abertura seja um bom primeiro passo. Antes, não será demais passar pelo famoso *incipit* de *Un coeur simple*:

Ao longo de meio século, as burguesas de Pont-l'Évêque invejaram a sra. Aubain por causa de sua criada Félicité.

Por cem francos anuais, ela cozinhava e cuidava da casa, costurava, lavava, passava, sabia pôr as rédeas em um cavalo, engordar as aves, bater a manteiga, e permaneceu fiel à sua patroa – que, no entanto, não era uma pessoa agradável.<sup>10</sup>

Essas linhas resumem uma vida (ou pelo menos o meio século passado em Pont-l'Évêque) do ponto de vista de uma dada comunidade. Félicité, mulher assimilada, pelo costume, a animal de serviço, foi muito barata, muito útil e muito dócil. À patroa é reservado o *madame* seguido do nome de casada, segundo o uso consagrado, ao passo que da criada, até o fim, só se saberá o primeiro nome. A burguesa irritadiça, sua criada resignada, vigorosa e

---

<sup>10</sup> Flaubert, op. cit., p. 47.

fiel – tudo está no devido lugar, cada personagem desempenha o papel que a ordem social lhe atribui.

À diferença do olhar retrospectivo e sumarizante da abertura de *Un coeur simple*, o primeiro parágrafo da novela de Autran Dourado nos lança no meio de um conciliábulo conjugal:

Quem deu a ideia de trazer prima Biela para a cidade foi Constança. Deixa, Conrado, traz ela cá para casa, disse. Biela fica morando com a gente, pode até me ajudar com as meninas, fazer companhia. Olha, quando você vai para a roça, tem dias que eu sinto uma falta danada de alguém para conversar. De noite, então... Tem Mazília, se limitou Conrado na resposta. Mazília, disse ela, ainda é menina. Já é mocinha, disse Conrado, de pouca conversa.<sup>11</sup>

Ainda não se sabe quem é Biela. Exceto que é uma mulher de fora da cidade, trazida para “morar com a gente”. Na distribuição dos papéis, Constança é a esposa falante e palpiteira, enquanto o marido, segundo a regra, é mais calado. Conrado vai tratar de seus afazeres na roça e a mulher, porque fica em casa com os filhos, bem que gostaria de uma novidade para se distrair. O “Deixa, Conrado” dá a entender que o marido está contrariado, relutante em aceitar a sugestão da esposa. Está em suspenso o motivo por que a família está às voltas com Biela, mas Conrado e Constança já saltam na página seguindo uma estereotipada coreografia conjugal.

Na sequência, a situação se esclarece, ao sabor da conversa do casal. A coreografia prossegue, aparentemente, com Constança entusiasmada com a ideia de receber Biela, enquanto o marido tem receios. Três parágrafos – todos iniciados pela frase “Conrado não gostava da ideia” – dão conta da conversa interna do homem, paralela à do casal. É no contexto da negociação de Conrado com a própria consciência que se fica sabendo que ele foi nomeado tutor e testamenteiro de Biela pelo pai desta, o primo Juvêncio. O recém-falecido foi um homem “de outros tempos”. Viúvo, viveu retirado na sua fazenda do Fundão, ao lado da única filha. Numa rara visita, Conrado havia reparado na estranheza do arranjo familiar: “Criar moça assim tão sozinha, desde menina, sem nenhuma mulher mais velha para gerir”.<sup>12</sup> A vida dos primos no Fundão parecia tão mais inquietante pela aura doentia que cercava Juvêncio, sujeito a “ausências de vista estranhas” e crises convulsivas. Em contrapartida, a fazenda é grande, tem muito gado e “terra roxa de café” ainda por cultivar.

---

<sup>11</sup> *Uma vida em segredo*, p. 29.

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 31.

Enfim, a denegação de Conrado comprova que ele tinha, sim, muito interesse em ter Biela por perto. O testamento tinha deixado claro: o usufruto dos bens (fazenda, poupança e joias da falecida esposa) seria dele, enquanto a prima fosse menor de idade. O narrador, procedendo a uma espécie de análise do coração humano, mostra que Conrado tem pudor do próprio interesse, tanto que manobra para que a mulher figure como a inocente entusiasta da vinda de Biela. Contudo, a vitória do interesse – sob a máscara da concessão à vontade de Constança – são favas contadas. As terras férteis e negligenciadas da fazenda são um convite à operosidade de Conrado. O narrador se detém sobre “as razões de espírito” que o homem tem de encontrar para embelezar sua decisão, “as artimanhas, os esconde-escondes da alma”.<sup>13</sup> De todo modo, o que mais poderia ser feito diante do testamento de alguém que passou a vida recluso, aparentemente sem outras conexões pessoais ou familiares? Em outras palavras, o interesse de Conrado corre nos trilhos do aceitável e do legítimo. Nos termos vigentes, Conrado é um bom homem, a ponto de se sentir incomodado por ver menos a pessoa de Biela que a propriedade que ela herdou.

Seria possível arriscar uma primeira impressão do que *Uma vida em segredo* logra apreender de *Un coeur simple*? Em ambos os casos, o cálculo do valor (econômico) de uma pessoa é enunciado como a rotina que é. Contudo, o narrador de Flaubert enumera, impassível, a série de corveias suportadas por Félicité ao preço de cem francos anuais. Alçando-se a analista do coração humano, o narrador de Autran Dourado, por sua vez, explicita o problema moral do interesse. Em acréscimo, a recorrência do verbo *dicendi* (que décadas mais tarde exasperaria Antônio José Chediak) faz transparecer o intento de incorporar as falas das personagens pelo artifício da supressão das marcas do discurso direto. Se, em Flaubert, o célebre expediente do indireto livre é tão certo quanto sutil, potencializando a ironia, nosso autor parece inebriado com a possibilidade de jogar com o discurso alheio, a ponto de inflar o texto – não raro lançando mão desnecessariamente do “disse” da fala reportada, como notou Assis Brasil a propósito de *A barca dos homens* – e entregar o jogo. Esse traço talvez tenha contribuído para que Temístocles Linhares se queixasse da “falta de economia” da novela.

Em alguns momentos, o narrador se avizinha de ser uma presença mais discreta, como na página de abertura, onde se lê: “[Conrado] Era calado, ordeiro, sério, compenetrado”. Nesse passo, em que o personagem delibera sobre o que fazer a respeito de Biela, o próprio pode estar confirmando de si para si sua autoimagem, de todo convencional,

---

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 32.

aliás. Essa convencionalidade de concepções e expectativas é sublinhada pelos recorrentes ditados, quase sempre postos na boca de Conrado e Constança. Não é difícil pensar num tributo ao mestre. Em *Un coeur simple*, as *idées reçues* que tanto mobilizaram a inteligência de Flaubert comparecem com precisão cortante, como no trecho sobre o açougueiro Fabu, que “não era cruel, apesar das tatuagens nos braços e das largas costeletas”.<sup>14</sup> Pont-l’Évêque é o paraíso do estereótipo. Félicité, é bom lembrar, goza das delícias desse paraíso ao mesmo título que qualquer outra alma. Implacável, o narrador anota: “Por causa dos charutos, ela imaginava Havana como um lugar onde não se fazia outra coisa além de fumar, e Victor [o sobrinho em viagem] circulava em meio aos negros numa nuvem de tabaco”.<sup>15</sup>

Se Félicité é uma figura perfeitamente integrada à paisagem ou, por outra, alguém que reza pela cartilha de todos, *Uma vida em segredo* procura explorar a singularidade de Biela. Ambas as mulheres são personagens adventícias na casa onde terminam a existência, mas cada uma se adapta a seu modo. Quando, depois de sua desilusão amorosa em Colleville, Félicité chega a Pont-l’Évêque e é aceita para servir à sra. Aubain, o encaixe é perfeito. A adoração que os filhos da patroa de pronto lhe inspiram dá a medida da reverência da criada pelo estatuto burguês. Se algo singulariza a protagonista de Flaubert é justamente o altíssimo grau de sua conformidade às posições de classe. Ademais, a passagem sobre os comensais da sra. Aubain sugere a presteza com que Félicité apreende os códigos locais de prestígio (como se sabe, Flaubert se deleita retratando monsieur Bourais, o estimado e picaretíssimo administrador das propriedades da sra. Aubain, merecedor do respeito assombrado da criada). Biela, por sua vez, chegando à casa dos primos cercada de expectativas ligadas à sua condição de “moça de berço e de posses”, falha de alto a baixo em assimilar os códigos que lhe corresponderiam. Não que ela não faça suas tentativas de mimetizar o comportamento de Constança. O caso é que Autran Dourado faz de sua protagonista uma mulher que, ao se dar conta do seu fracasso nesse mimetismo, se descobre uma resistente. Para dizer tudo de uma vez: Biela, ao contrário da criada, se liberta pela posição humilde. Félicité é uma mulher do povo que, tomando ao pé da letra a ideologia, sacraliza os proprietários, na pessoa da patroa. Biela é proprietária à revelia, já que incapaz de “ler” o código da propriedade. Por inépcia ou humildade inata, só lhe resta virar as costas tanto para as prendas de sala quanto para o valor de troca.

Como já se sugeriu, as conversas de Conrado e Constança avançam a poder de ditados. É com a ajuda deles que o casal se conforma com a triste figura da prima. “Não é por

---

<sup>14</sup> Flaubert, op. cit., p. 78.

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 68.

boiar n'água que laranja vira peixe”, “Pau que nasce torto, só machado endireita”, “Cada um apeia do cavalo como quer ou como pode”. Os ditados bastam para explicar a impermeabilidade de Biela aos lustres citadinos, quando goram os projetos de reformar a prima, movidos por um ditado encorajador – “Roma não se fez num dia”. Semelhantemente, a conversa do casal com Biela não ultrapassa o protocolar. Já no momento da chegada, a loquacidade da dona da casa, feita de fórmulas de cortesia, preenche o vazio provocado pelo acanhamento de Biela e pela decepção da família. Ao tiroteio dos “Então, fez boa viagem?”, “A casa agora é sua” etc. etc. de Constança, um estrangulado “me desculpe se fiz esperar”, outra frase-feita, munição escassa, responde.

O “boazinha” repisado ao longo das páginas resume a condescendência da cidade para com Biela. Como quer Hélio Pólvora, Dourado mostra a personagem tal como “vista pela maioria”. “Boazinha” é sim “depoimento alheio”, mas aí cessa nossa concordância com Pólvora. Ao contrário do que ele sustenta, Autran Dourado não sonega “sua premonição, sua profecia, sua consciência de romancista”.<sup>16</sup> A tentativa de sondagem da “vida em segredo” implica que se está diante de uma escrita que quer sugerir uma dimensão inacessível ao jogo social estável e convencional em cuja soleira se detêm todos, à exceção de Biela. Ademais, o narrador hesita entre a incorporação irônica da voz geral da comunidade e o uso, por assim dizer, da própria voz. Mas há instantes – como “Boazinha, prima Biela agora era noiva. Uma noiva muito boazinha” – em que o estilo capta com felicidade o olhar limitado da cidade e a avidez de Biela em agradecer, corresponder ao que se espera dela.

Demarcado o olhar de todos e de qualquer um, nasce uma zona particularizadora, que roça por aquilo de que não se tem como falar, pelo inexprimível. Tal plano narrativo é exclusivo de Biela. Se, em certas passagens, o narrador adentra pela consciência de Conrado e Constança, esta é pouco mais que extensão dos diálogos convencionais. Em contrapartida, a vida em segredo a que tem acesso o narrador ostenta, como porções de *A barca dos homens* e de *Tempo de amar*, o que poderíamos chamar de cicatriz de Clarice. Agora, menos da Clarice de *Perto do coração selvagem*, o romance dominado por Joana, personagem, mais que inteligente, de exceção, cuja capacidade de fabular, moldando o livro, é também problema. E mais a de textos como um conto publicado no mesmo ano de 1964, em *A legião estrangeira*, com o título “Viagem a Petrópolis”. Nesses a inteligência do narrador se volta para seres plenos de energia vital, mas destituídos do poder de autoanálise e de um olhar recuado e objetivador sobre o mundo. A linguagem, paradoxalmente, tem que estar à altura do não

---

<sup>16</sup> Pólvora, Hélio. “O segredo de prima Biela”, prefácio a *Uma vida em segredo*, p. 19.

elaborado, daquilo que a personagem não tem condições de dizer. No conto citado, por exemplo, em meio ao funcionamento de um espaço doméstico assediado por negócios, casamentos, compras e datas a comemorar, Mocinha, velha desamparada e dependente da má vontade de aparentados no Rio, é uma “ilha de vibração humana”, para aproveitar a expressão de Nádya Battella Gotlib, mas o mundo e sua própria situação lhe escapam.<sup>17</sup> Biela tem algo de Mocinha, já que impõe ao narrador o desafio de dizer o balbúcio à margem do blá-blá-blá ambiente.

De passagem, não resisto a anotar que um traço lateral, mas não irrisório, une algumas figuras claricianas, mesmo Joana, a Biela: o desligamento do mundo do trabalho. A protagonista de *Autran Dourado* formalmente herda uma fazenda, mas passa a vida como quem mora de favor, como um semi-incapaz amparado pela família. O preparo das “quitandas” e o manejo do pilão servem para ocupar o tempo, não são meios de subsistência. Nos domínios de Clarice, os leitores se lembrarão que percorremos *Perto do coração selvagem* sem deparar com menções à vida material (econômica) de Joana. Ou melhor, há um casamento e no final uma certa herança paterna. É curioso como essa existência feminina passada sob o abrigo doméstico – embora se trate de uma trajetória que culmina numa vaga partida solitária – ganha o primeiro plano de uma ficção que, nas palavras de Roberto Schwarz, “despreza o circunstancial a bem de uma esfera que o preceda”.<sup>18</sup> Quando as circunstâncias são geridas por outrem, ficamos suscetíveis aos estados nebulosos de consciência, alheados que estamos das determinações concretas da vida? A deriva das protagonistas mulheres, sejam elas Joana ou sofredoras em estado de beatitude como Mocinha, se associa à fragilidade de suas relações práticas com o mundo. Com algum risco, poderíamos avançar na especulação e fazer notar que Joana, à semelhança de Biela, depois de ter perdido a mãe bem cedo na infância, se torna órfã de pai, indo então viver no bolorento casarão dos tios.

Especulações à parte, o fato é que nossa Biela, tendo deixado para trás, não por vontade própria, o isolamento semisselvagem da fazenda do Fundão, cumpre uma trajetória peculiar na casa dos primos. Depois de um breve encanto inicial com as atenções de Constança, ela se fecha numa espécie de redoma até que, farta quando Modesto, o noivo arranjado, some no mundo, tem um instante de autorreconhecimento e encontra forças para passar a viver como se nunca tivesse deixado a fazenda. Cabe registrar um problema da

<sup>17</sup> Gotlib, Nádya Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 347.

<sup>18</sup> Schwarz, Roberto. “*Perto do coração selvagem*” in \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 54.

personagem: Biela ama aquilo que pode associar ao mundo de onde veio, vivo dentro dela como uma bolha de gratificação, de plenitude. Ora, a fazenda é a mãe, o útero, e é o pai castrador, que submete a filha ao servilismo a ser reproduzido, mais tarde, na cidade. Pergunta-se como poderia parecer gratificante a existência sob a égide de tal pai. Na falta da mãe, Biela assumiu as funções de esteio doméstico, lhe tendo sido negada a opção de se tornar mãe ela própria, de renovar o mundo antigo do Fundão. No mundo novo da cidade, ela, apesar de não desconhecer o desejo sexual (o que fica claro nas páginas dedicadas ao “flerte” com Modesto), se resigna ao celibato e à esterilidade. Em suma, teríamos uma personagem que se realiza na frustração, se emancipa no abrigo de um simbólico seio materno.

No plano reservado a Biela, é inegável o tom existencial. Na sequência da cena da chegada, a narrativa flagra Biela a sós em seu novo quarto. O ponto decisivo de seu percurso interior se dará nesse mesmo quarto, diante do espelho que, no primeiro momento, ela evita. O autorreconhecimento será a culminância da via-crúcis de Biela na casa dos primos. No intervalo, enquanto o espelho permanece interdito, ela se mira no olhar dos outros, buscando aprovação, e se consola voltada para dentro, para a “semente” viva desde o princípio.

Como ia dizendo, no primeiro flagrante de Biela deixada a si mesma ela está sentada sobre a cama de mola, os cotovelos fincados nos joelhos, o queixo apoiado nas mãos e de olhos fixos no espelho, sem vê-lo.<sup>19</sup> É literalmente dobrada sobre si mesma que ela vai se refazer da violência que foi a partida forçada da fazenda: “Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam [...]”. As sombras crescem dentro e fora dela, e é na semipenumbra que ela começa a “compor o mundo em volta”. Nessa passagem, que se estende por cinco páginas e conclui o segundo capítulo, são recorrentes o verbo “sentir” e o substantivo “sensação”. A visão no cômodo obscurecido, quando a tarde cai, o tato, o olfato e a memória (“farrapos de lembrança da viagem”) preparam a atmosfera onde o tom existencial se declara, um pouco deslocado, em “era de novo um ser no mundo”.

O ensimesmamento de Biela é interrompido pelo “jorro de luz” na entrada de improvisado de Constança e suas fórmulas de cortesia. A recém-chegada é vulnerável à beleza e à polidez da mulher, de pronto associada à mãe. A saída de Constança enseja, assim, a segunda parte da cena, em que Biela mergulha em seu repertório interno. Este é pequeno e sofrerá poucas variações ao longo da narrativa: a mãe cantando para ela, o som do riacho, do monjolo, o pilão quando ela socava arroz ou milho. Esses poucos elementos, harmonizados na

---

<sup>19</sup> *Uma vida em segredo*, p.40.

melodia materna, formam a canção de Biela, “um choro monótono e sem fim”, vindo do “mundo perdido” do Fundão.

É difícil fugir às evidências de que Autran Dourado procura apreender certa lição de Clarice, no estilo e no modo de se aproximar da personagem. A insistência nas sensações, na “bruma” e na “neblina” sugestivas do esfumado das percepções da primeira infância, a lacuna entre o ritmo interior e as fórmulas da conversação, entre o ser à parte e as pessoas que, como os tios de Joana, “só sabiam brincar” (de cuidar da casa, de ganhar dinheiro...), tudo isso traz à memória a prosa de Clarice. Mesmo resquícios, ainda que atenuados, do que Gilda de Mello e Souza identificou como “violentação da palavra e do sentido lógico da frase” e “linguagem anímica” são encontráveis.<sup>20</sup> Brilham, aqui e ali, engastes como “lembrança [...] como de manhã o pasto molhado de orvalho”, “sensação fininha”, “Mazília a mais neblina e fumaça azulada no céu”, “música puxada a suspiro”.<sup>21</sup> É óbvio que Dourado nem de longe avança nesse domínio que é próprio da poesia, como lembrou Gilda, com a liberdade temerária de Clarice. Para continuar com as sugestões da resenha da autora de *Exercícios de leitura* a *O lustre*, o autor não desafia as fronteiras dos gêneros, antes escreve, com a humildade que convém à sua Biela, uma miúda novela.<sup>22</sup>

Nesta, o percurso da protagonista descreve um arco bem delineado. Como se disse, os pontos-chave são dois momentos, solitários, diante do espelho do quarto. No intervalo, Biela fica numa espécie de limbo, evocando, ensimesmada, a vida na fazenda. O narrador chama de “meditações” os acessos de devaneio traduzidos em horas trancada no quarto, sentada sobre a canastra do pai. Ali, Biela repassa seu repertório de pedaços de imagens e sensações: mijo e bosta das vacas, galinhas, a mãe cantando para ela no canapé, o riachinho, o monjolo, o pilão.<sup>23</sup> Com o triste desfecho do projeto de casamento, uma entre as invenções de Constança, Biela repele a pena que vê nos olhos dos outros e, vendo-se pela primeira vez com os próprios olhos, encontra forças para acordar a vida *adormecida* do Fundão.

A peculiaridade do processo é ser uma evolução regressiva, ou regressão evolutiva: Biela “regredia a um ponto passado”, isto é, “evoluía no seu próprio modo de

<sup>20</sup> Souza, Gilda de Mello e. “*O lustre*” in *Remate de Males*, Campinas (9): 171-5, 1989 (resenha originalmente publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 14 de julho de 1946).

<sup>21</sup> *Uma vida em segredo*, pp.43; 58; 69; 71-2; 79.

<sup>22</sup> Gilda identifica uma certa desmedida de Clarice, considerando que as normas de cada gênero literário (no caso em questão, o romance) “investem-no de uma humildade que o obriga a solucionar seus problemas com a matéria que lhe é própria”. op. cit., p.172.

<sup>23</sup> *Uma vida em segredo*, p.64.

ser”.<sup>24</sup> Sozinha no quarto, um insuspeitado ódio vem à tona e, em privado, diante do espelho, ela se descobre em sua primeira, e talvez única, onda de risos e lágrimas. O repetido “eles vão ver” e o gesto de arrancar e rasgar “o vestido de tafetá preto brilhante, cheio de pregas, os botõezinhos que iam até o pescoço” (outro produto da fantasia de Constança) frisam esse verdadeiro momento de iluminação da personagem – em que “viu claramente o que precisava fazer”. À sua maneira, Biela retoma a posse do Fundão, tanto que o próprio espelho se metamorfoseia: “O espelho era como a enseada que se fazia no curso do riachinho, junto da touceira de bambu. As águas paradas, quase lisinhas, o silêncio de mosquitos zunindo”.<sup>25</sup>

É claro, o (auto)reconhecimento é elemento estranho à “burrice” das figuras claricianas. Em “Viagem a Petrópolis”, Mocinha passa ao largo de qualquer ideia de antagonismo e a “vibração” de seu ser como que persiste alheia ao abandono e à coleção de desgraças que forma sua vida. No entanto, a reorientação do caminho de Biela, a reconquista de si própria, com tudo o que têm de contraditório – o autorreconhecimento e o grito de independência caem mal na personagem que, no fim de contas, pode ser chamada de obtusa – contribuem para a clareza da evolução da narrativa. A personagem cumpre uma trajetória nítida, de perda e recuperação.

Retirando da canastra seu velho vestido e assumindo de vez o lugarzinho na cozinha (ou nas cozinhas da cidade), Biela como que exterioriza a fazenda que até então se limitava a ser o objeto de suas “meditações”. Esquecido o desejo de agradar, ela rompe em definitivo com as prendas de sala de Constança, tendo encontrado um modo de partilhar seus dons. No entrosamento com a gente da cozinha, que vai se tecendo desde o princípio, a naturalidade das relações é o oposto do polimento engomado dos donos da casa. O narrador enumera com gosto “as gabiobas, as uvaías, as umbaúbas, as grumixamas, as pitangas, os cambucis, os araticuns, os pinhões, os pequis”, presentes do mato oferecidos pelo agregado Gomercindo, sonoramente contrastantes com os cortes de surá, velbutine, esguião, veludo, seda, tafetá e renda que alimentam a fantasia de Constança.<sup>26</sup>

Se, no *Burguês fidalgo*, o figurino grotesco de monsieur Jourdain remete à paixão ignorante pelo aparato, em contraste com o domínio *nonchalant* dos códigos aristocráticos de elegância, os tecidos com que Constança quer cobrir Biela aludem à teatralidade burguesa por oposição ao natural tomado, por certa tradição, como uma virtude ligada ao despojamento da gente do povo. É claro que o culto à naturalidade popular em certa medida edulcora a

---

<sup>24</sup> *ibid.*, p.107.

<sup>25</sup> *ibid.*, p.113.

<sup>26</sup> *ibid.*, pp. 66; 61.

pobreza, convertendo a privação em crítica ao brilho artificioso. Insistindo ainda um pouco em Clarice, cabe lembrar que Mocinha, Pequena Flor e Macabéa também funcionam como contrapontos ao meio atulhado de mercadorias e expectativas pequeno-burguesas, mas o entrecho não as salva. À diferença de Biela, para elas não há “caminho da cozinha” a descobrir. Todos os cômodos da casa são inviáveis.

O tema da teatralidade burguesa permite retomar o balanço das correlações (e divergências) entre *Un coeur simple* e *Uma vida em segredo*. De certo modo, há como imaginar que Autran Dourado colheu a vida em segredo do título em Flaubert, visto que a condição de criada de Félicité impõe a invisibilidade de suas emoções e padecimentos. As últimas linhas do capítulo de abertura testificam: “[...] sempre silenciosa, a postura ereta e os gestos medidos, parecia uma mulher de madeira, funcionando de modo automático”.<sup>27</sup>

Com efeito, Félicité dá provas de fortaleza que deveriam causar inveja à sra. Aubain. Em poucas páginas, se sucedem as agruras de Victor, seu sobrinho, e de Virginie, a filha da patroa. Ambos têm o mesmo destino, a morte, mas são chorados cada um segundo o decoro próprio a sua classe. A criada jamais diz uma palavra a respeito de suas aflições pela viagem de Victor por terras longínquas. Quando recebe a notícia de que ele sucumbiu em algum ponto do mundo, ela bravamente encara uma trouxa de roupas para lavar, guardando as lágrimas para a noite e a solidão do quarto. “Muito tempo depois” lhe contam que o rapaz havia morrido de febre amarela, em seguida a uma sangria desastrosa. O esclarecimento atrasado faz as vezes de condolências. Em contrapartida, a morte de Virginie é acompanhada dos “soluços de agonia” da mãe, do corpo devotamente vestido e enfeitado por Félicité, do cortejo e de um túmulo destinado a servir como uma espécie de consolação cenográfica. Com duas pinceladas, o narrador sugere o exagero histérico da sra. Aubain. O fato é que Félicité vive indiretamente o luto pelo sobrinho, por meio da identificação com o infortúnio da família burguesa e do zelo por suas cerimônias fúnebres. Sem direito à solidariedade na dor, busca consolo solidarizando-se com a dor socialmente reconhecida e encenada da patroa.

Na condição de criada, Félicité reverencia os rituais dos patrões, ao passo que Biela se destaca pela impermeabilidade aos usos e costumes da classe que em princípio é a sua. No plano narrativo dominado por Conrado e Constança, avulta a opinião, e ver e ser visto se sobrepõe a sentir. É expressivo o momento em que, tendo saído com Biela para fazer compras, Constança tem oportunidade de observar o “jeitão de andar” da prima. Nas ruas, à mercê dos olhares, a até então benevolente senhora é invadida pela vergonha de ter aquela

---

<sup>27</sup> Flaubert, op. cit., p. 49.

moça como parente. A percepção do possível efeito social da proximidade de alguém que se comporta como a gente da roça lhe rouba “a sua *natural* bondade, o manto de compreensão e doçura”.<sup>28</sup> Quer dizer, a generosidade resiste mal à barreira da distinção social e mesmo da moda, item em destaque, já que a tentativa de aprumar Biela se limita à confecção de roupas. Nesse ambiente governado pelo polimento, isto é, pela superfície, a protagonista padece, como já se sugeriu, enquanto usa os outros como espelho.

O seu aspecto de moça malograda desperta pena, que ela adivinha nos olhos dos outros; em contrapartida, seus reais sentimentos permanecem invisíveis, como se ela não possuísse uma linguagem corporal para exteriorizar o que lhe vai pela alma. No caso de Félicité, a dor silenciosa radica no quinhão de vida reservado às classes dominadas, enquanto os “olhos miúdos e sem brilho” de Biela, sua espécie particular de apatia, se liga a seu ar de pessoa vagamente excepcional, indefinível pelo senso comum. Registre-se, mais uma vez, que o surto de riso e lágrimas em certa medida arredonda as arestas, pois equivale à conquista, ainda que em segredo, das expressões “normais” dos afetos.

Contudo, é na parte final do percurso de Biela que *Uma vida em segredo* mais se afigura uma glosa “arredondada” de *Un coeur simple*. Não há como não pôr em paralelo o cãozinho de Biela e o célebre papagaio de Félicité, e nenhum contraponto seria mais ingrato à realização de Autran Dourado. Loulou, o *perroquet d’Amérique* da esposa do subprefeito, cobiçado e posteriormente conquistado pela criada, é um achado de rara precisão. O animal incômodo, com mania de se arrancar as penas e espalhar os detritos, é acolhido com desvelo por Félicité, pois sua origem a recorda do destino derradeiro do amado sobrinho. Sendo a Pont-l’Évêque de Flaubert o paraíso das *idées reçues*, a reverente criada só poderia se enamorar de um papagaio! Com efeito, Loulou parece ser uma imagem escarminha da reduzida medida da humanidade que o cerca, ou talvez seja até mais esperto. É impagável o trecho em que a ave “descobre” o ridículo de Bourais, contaminando a vizinhança com seus estouros de riso.

Dentro do mundo já restrito de Pont-l’Évêque, o âmbito de Félicité vai sofrendo um estreitamento progressivo. Avançando rápido na velhice, a agora surda criada tem apenas o papagaio como parceiro de confidências. O júbilo da mulher com esse parco quase namorado é sugerido com a característica piedade impiedosa do narrador: “Eles tinham conversas, ele, despejando à exaustão as três frases de seu repertório, e ela, respondendo por palavras soltas, mas nas quais seu coração se derramava”.<sup>29</sup> Como tudo na vida de Félicité

<sup>28</sup> *Uma vida em segredo*, p.56. Ênfase minha.

<sup>29</sup> Flaubert, op. cit., pp. 79-80.

termina em infortúnio, o animal morre. Como ela nunca se deixa abater, logo substitui o amor por Loulou vivo pela devoção a Loulou empalhado, exposto como peça valiosa no quarto.

O culto da criada a esse ídolo inventado por ela própria potencializa o alcance do achado. De saída, há o kitsch, que o ornamento corporifica à perfeição: “Enfim, ele chegou – e esplêndido, ereto sobre um galho de árvore preso a uma base de acaju, uma pata no ar, a cabeça oblíqua e mordendo uma amêndoa, que o empalhador, por amor ao grandioso, tinha dourado”.<sup>30</sup> Tal homenagem ao mau gosto, imperando no quarto referido como um híbrido de capela e bazar, resume o universo de ideias ao qual o espírito de Félicité se curva, e que é o dos burgueses de Pont-l’Évêque. O quarto atulhado de quinquilharias dispensadas pela sra. Aubain – aos olhos da criada, relíquias a serem conservadas ao mesmo título que imagens de santos – faz pensar que, no fim da vida, Félicité atinge uma espécie de plenitude às avessas, literalmente de joelhos diante do mundo a que serviu.

À semelhança de Félicité, Biela, envelhecendo com crescentes desconfortos físicos, fenece (“Mas na verdade ela se sentia doente, minguava, era miúda e magrinha, feito menininha, desaparecia”<sup>31</sup>), ao mesmo tempo que alcança uma plenitude *sui generis*. Nessa altura, a chegada do animal de estimação arremata a série de experiências afetivas. Para Biela, o cãozinho que ela nomeia Vismundo é um amor conquistado, como Loulou não deixa de ser para Félicité. Porém, enquanto o papagaio é uma imagem derrisória do quinhão de simpatia e solidariedade reservado à criada, Vismundo, como costumam ser os cachorros, é uma encarnação séria do amor sincero: “Como se Vismundo fosse gente, aprendeu a amá-lo. Experimentou esse sentimento bem fundo, umedeceu-o nas suas raízes”.<sup>32</sup> No contraste, os contornos edulcorados de *Uma vida em segredo* saltam à vista. Biela, às portas da agonia, tem mesmo a sorte de contar com o cãozinho vivo ao seu lado. Ao contrário de sua antecessora francesa, ela consegue interromper o ciclo de perdas afetivas com o animal, até se dando ao luxo de ser possessiva e sentir ciúme.

Assim, é flagrante a divergência de duas passagens paralelas. Félicité, no meio da faina de conduzir Loulou em segurança até o empalhador, derrubada pelo chicote de um condutor de mala-posta enfurecido porque ela, surda, não se movia do meio da estrada, tem um momento passageiro (a criada é antes de tudo uma forte) de fraqueza: “[...] e a miséria de sua infância, a decepção do primeiro amor, a partida do sobrinho, a morte de Virginie, como

---

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 82.

<sup>31</sup> *Uma vida em segredo*, p. 137.

<sup>32</sup> *ibid.*, p.152.

as vagas de uma maré, voltaram de uma só vez e, subindo-lhe à garganta, a sufocavam”.<sup>33</sup> *Uma vida em segredo* reedita esse sumário de perdas, mas o tom é consolatório: “tudo nela [Biela] ia se juntando enterrado” (o riachinho, o monjolo etc.), indo embora MAS formando “as belezas que cumulavam de sonhos o seu miúdo coração”.<sup>34</sup>

Cabe dizer que Félicité não é menos passível de embevecimento que Biela, mas, enquanto o belo, em *Uma vida*, vige no plano narrativo exclusivo da protagonista, o kitsch prevalente no meio burguês, também e sobretudo o da iconografia religiosa, é o que suaviza a existência da criada. Félicité enxerga o retrato de Loulou numa imagem de Épinal que repisa a representação do Espírito Santo como uma pomba. Nas páginas finais, o acúmulo de bibelôs desemparelhados sobre o repositório, durante a procissão de Corpus Christi, reproduz as quinquilharias sacralizadas do quarto misto de capela e bazar. O culto privado se identifica ao culto público.

Há que considerar que *Uma vida* tangencia ainda *Un coeur simple* quando Biela, nos primeiros tempos na casa dos primos, admira a beleza de Constança, associando-a à imagem da santa no altar doméstico: “Depois ficava olhando vaga a imagem de Santana e o Menino no colo. Contava as dobras do vestido refolhado, o panejamento pintado de azul e ouro. [...] Nessas horas achava prima Constança bonita demais. Não era mais uma linda princesa branca mas uma santa, se mal não comparava, se não era pecado comparar”.<sup>35</sup> Como é regra, o paralelo existe, mas não ultrapassa um nível mais superficial. Félicité adora os padrões e toma ao pé da letra as narrativas cristãs, sendo uma católica tão reverente aos rituais e à autoridade dos padres como qualquer um. Já Biela se apropria de detalhes isolados da relativa opulência com que tem contato na cidade – as roupas de Constança, o piano de Mazília, o vestido de noiva de Fernanda, as imagens sacras – integrando-os a um repertório seu, desligado da hierarquia de valores ditada pelo meio. Assim, Biela, na intimidade de um quarto, como o de Félicité, defendido dos olhares dos demais moradores da casa, também possui uma coleção. Esta, porém, se limita às moedas com que lhe pagam seus servicinhos de cozinha na cidade. Por desprezar, ou antes ignorar, o valor de troca, Biela se diverte admirando a beleza das moedinhas. No seu alheamento, confunde o sensato Conrado, ao dizer que “gosta de dinheiro”, sem se dar conta do sentido equívoco de sua afirmação. Também sem saber, esnoba a lida cotidiana e as barganhas do catolicismo, achando um “despropósito” a solicitação, pelo padre, de uma oferta em dinheiro. Em contrapartida, se deixa inebriar, nas

---

<sup>33</sup> Flaubert, op. cit., pp. 81-2.

<sup>34</sup> *Uma vida em segredo*, p. 145.

<sup>35</sup> *ibid.*, p. 50.

missas, pelo harmonium e pela fumaça do turíbulo. Resumindo, Flaubert e Autran Dourado atribuem à personagem humilde uma relação imediata, desprevenida, com o mundo, mas a convergência cessa aí. Biela vive numa “bruma” de sensações, ignorante que é, como foi dito, do valor de troca e do interesse. Félicité adere ao sentido literal da ideologia.

No fim de contas, enquanto Félicité se consola por intermédio de uma idolatria que vai ganhando contornos grotescos, potencializados pelo dulçor irônico da narração (“A cada manhã, ao despertar, ela o distinguia [trata-se de Loulou] sob a claridade da aurora, e se recordava dos dias passados e de ações insignificantes até nos seus menores detalhes, sem dor, cheia de tranquilidade.”<sup>36</sup>), *Uma vida em segredo* se efetiva como uma obra consolatória, ao celebrar a pureza de Biela. A distância entre o papagaio empalhado, roído de vermes e ofertado pela agonizante dona para ornar o repositório do Corpus Christi, e o saltitante cãozinho diz, por si, do mordente de cada texto.

A doce morte de Félicité se confunde com o clímax da festa religiosa. A criada expira no instante em que o repositório chega ao pátio da sra. Aubain. Na versão de Autran Dourado, Biela morre alheia à extrema-unção, entregue a um cortejo de belezas que só existe para ela. Vale transcrever as passagens paralelas:

Um vapor de azul subiu ao quarto de Félicité. Ela avançou as narinas, aspirando-o com uma sensualidade mística; depois fechou as pálpebras. Seus lábios sorriam. Os movimentos de seu coração se aquietaram um a um, mais indistintos a cada vez, mais suaves, como uma fonte se extingue, como um eco desaparece; e quando exalou o último suspiro, ela acreditou ver, nos céus entreabertos, um papagaio gigantesco, planando sobre sua cabeça.<sup>37</sup>

[...] Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. [...] E, num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu.<sup>38</sup>

Antes de mais nada, cabe retomar a “imagem de Épinal representando o batismo de Nosso Senhor” na qual Félicité, embevecida, crê reconhecer seu amado Loulou. Como se sabe, as estampas impressas em série na cidade de Épinal, muito populares na França desde o começo do século XIX, se cristalizaram como a quintessência de uma representação

<sup>36</sup> Flaubert, op. cit., p. 83.

<sup>37</sup> ibid., p. 89.

<sup>38</sup> *Uma vida em segredo*, p. 162.

convencional e edulcorada da existência. As imagens de Épinal têm um colorido infantil e, por se basearem em lugares-comuns, são facilmente inteligíveis. Como dizíamos, é essa a fonte propriamente kitsch, já que intervém a produção em escala industrial, do gozo estético e dos êxtases místicos de Félicité. Vulgarização da iconografia católica, a estampa sofre uma segunda diminuição quando Félicité substitui, interiormente, a ave-Espírito Santo pelo papagaio.

Voltando ao parágrafo final de *Un coeur simple*, pode-se dizer que estamos diante de uma imagem de Épinal representando a morte de um justo.<sup>39</sup> A cena dos derradeiros instantes de um moribundo piedoso, eufemizando a crueza da agonia, serve à consolação. Senhor dos clichês, Flaubert não esquece nenhum elemento: o vapor aspirado com sensualidade mística, o sorriso nos lábios, o coração que para de bater suavemente, o último suspiro. Nessa figurinha de Épinal, o papagaio gigantesco, elemento intruso, denuncia o falseamento, o contrabando da consolação no deprimente fim de Félicité. Reproduzindo um a um os lugares-comuns, exceto pelo papagaio, a narração desvela o mascaramento ideológico perpetuador da partilha iníqua dos privilégios.

O parágrafo final de *Uma vida em segredo*, mais extenso, substitui a concisão do engaste preciso dos lugares-comuns por outro processo. Trata-se, aqui como lá, de uma doce morte, mas, no caso brasileiro, é como se o escritor, mal consciente do clichê, tivesse vestido a cena de adereços que se querem originais. As “névoas leitosas, trêmulas, longe demais”, “manchas brancas” que “se mudavam em figuras quase fluidas”, pairando “sobre o verde, sustentadas em nada”, denotando o desvanecimento de Biela, reconduzem à bruma, ao esfumaçado, à ausência de contornos nítidos que responde por boa parte da vontade-de-ser-moderno do texto. O desfile dos objetos do amor de Biela, sobre o fundo do céu azul aureolado de pássaros, funciona em sentido contrário ao do papagaio de Flaubert, como que bordando, com capricho, o clichê. Trata-se, afinal, de um processo coerente com o plano do livro. A vida de Biela é plena em sua exiguidade; sua morte, como numa imagem de Épinal, só poderia ser um instante de completude.

Uma avaliação de *Uma vida em segredo* por certo deverá passar pela relação que essa novela estabelece com os tempos brasileiros. Ainda aqui, vale manter sob os olhos o que ocorre no texto francês. Flaubert, tendo se ocupado dos *Trois contes* entre 1875 e 1877, faz sua Félicité viver na primeira metade do século XIX, na *campagne* normanda, à margem, portanto, das convulsões políticas que então assaltavam a França. Fora do raio de alcance da

---

<sup>39</sup> Em *O risco do bordado*, a feia morte de um tio-avô do protagonista ganha, com ironia, essa versão água com açúcar da “Morte de um justo”.

Revolução Industrial, a Normandia só tinha notícia de quedas de monarcas e insurreições operárias como eco, o que *Un coeur simple* capta com precisão. Baste observar que, para os habitantes de Pont-l'Évêque, os eventos de 1830 não têm outra consequência que a pequena série de peripécias responsável por fazer Loulou chegar aos braços de Félicité. Com efeito, pouco depois que o condutor da mala-posta informa a cidade da Revolução de Julho, ocorre uma substituição de subprefeitos. O recém-empossado chega com um séquito de senhoras, donas de “um negro e um papagaio”(!). Graças ao prestígio local da sra. Aubain, a posterior promoção e consequente partida da família do subprefeito legam à criada o cobiçado Loulou.

Não há como passar por alto o fato de Flaubert nomear a Revolução de Julho, “raro instante histórico”, nas palavras de Dolf Oehler, “em que toda a França, tanto o povo como a burguesia, está imersa no delírio da libertação”.<sup>40</sup> Bem, nem toda, como se vê. Na página seguinte à chegada da mala-posta, numa antítese à luta de classes, a sra. Aubain e Félicité, tirando do armário os pertences da finada Virginie, “se estreitaram, aliviando sua dor num abraço que as igualava”.<sup>41</sup> Se o ímpeto das “jornadas de julho” foi contido pela instauração da Monarquia burguesa de Louis-Philippe I, pode-se dizer que Flaubert pinta, retrospectivamente, o real da História com as tintas do dulçor irônico. Pois a vigorosa, ordeira e casta Félicité aponta, em negativo, para os temores da burguesia no tocante às camadas populares. Ontem como hoje, o medo da instabilidade social se traduzia nos estigmas de desordem, sujeira e desregramento sexual pespegados à gente do povo.

Entre o tempo da redação de *Uma vida em segredo* e o tempo do narrado existe uma defasagem de décadas análoga à de *Un coeur simple*, mas o que interessa é que, se voltarmos ao Brasil de 1964 com o pano de fundo acima aludido em mente, a casta Biela fica mais intrigante. A pureza dessa mulherzinha aponta para o quê? Sem dúvida, Biela é pura a vários títulos. Sexualmente intocada, desconhece o valor de troca, como uma criança, e seu desapego da vaidade é o que se esperaria de uma freira. Ao “progressismo” da família de Conrado, expresso na prosperidade da fazenda e na elegância de Constança, Biela opõe uma resistência tão tenaz quanto o isolamento do pai no Fundão. De um lado, as terras produzindo, inclusive com a perspectiva de culturas novas, as revistas francesas de moda chegadas do Rio; do outro, a indiferença limítrofe de Biela, seus trapos velhos. Murchando sem ter chegado a desabrochar, a prima agregada à casa tem uma relação estranha com o tempo: envelhece

---

<sup>40</sup> Oehler, Dolf. “*Liberté, Liberté chérie*. Fantasias masculinas sobre a liberdade” in \_\_\_\_\_. *Terrenos vulcânicos*. trad.: Samuel Titan Jr. et al.. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 199.

<sup>41</sup> Flaubert, op. cit., p. 75.

depressa demais, mas “tudo nela vara[va] anos”.<sup>42</sup> Deixa-se corroer, sendo, no entanto, uma potência de conservação de usos e costumes.

A narrativa traz ao primeiro plano o “mundo perdido” do Fundão, revivido por Biela, relegando aos bastidores a prosperidade das fazendas tocadas por Conrado. A morte da protagonista, precedida pela formalização da herança (o primo não se esquece de levar um tabelião à presença da prima no hospital), equivale ao desaparecimento de um resíduo. Em tempos de desenvolvimento acelerado, de crescentes antagonismos prestes a desembocar na nossa “contrarrevolução preventiva”, *Uma vida em segredo* recua algumas décadas para se ocupar do desgaste de um remanescente arcaico.

No primeiro e no último capítulo, a racionalidade do autointeresse de Conrado, na moita e dentro da lei, é bem-sucedida na gestão dos bens em jogo. Simetricamente ao cálculo envergonhado do capítulo de abertura, na penúltima página vemos Conrado exteriorizar seu desconforto quando grita “Diga bem alto para todo mundo ouvir que eu pago, que eu estou pagando o maior preço que quiserem cobrar, o maior preço do mundo”, diante do desejo de Biela de ir para a enfermaria de indigentes.<sup>43</sup> Como já se disse, apesar do desconforto, não há razão para culpa. O alheamento de Biela deixa o caminho livre para a ação do primo; os dois funcionam em órbitas diferentes. Implicitamente, a narrativa lastima a correção protocolar e amesquinhada dos parentes que sobrevivem, no contraste com a substancialidade afetiva da “vida em segredo”. Depois do “Eu pago” de Conrado, a família silencia, para desaparecer no último parágrafo, tomado pela estampa de Épinal da doce morte de Biela. Ao que parece, a órbita de Conrado ocupa o segundo plano porque o esquema de valores da obra a julga convencional; se há violência contra Biela, ela advém tão só do desencontro de modos de ser incompatíveis.

Alguma violência há, pois, detrás do véu edulcorante da singeleza, um mal-estar cerca a protagonista. Enquanto as terras frutificam e os primos envelhecem rijos, casando os filhos, ela definha. Os dois últimos capítulos iniciam sublinhando a progressão do adoecimento de Biela. No capítulo 5, há menção a tosse, reumatismo, dor no joelho; Biela está perrengue, tem os seus achaques. Depois do longo interregno do encontro feliz com Vismundo, o capítulo 6 se abre com a tosse que piora e uma dor crescente na boca do estômago. É de supor que Biela sofre de um câncer, tanto mais irremediável em se tratando de alguém refratário a cuidados médicos. Em tal personagem, que de terapias só conhece chás e as curandeiras do tempo do Fundão, o sofrimento físico, que pode ter seu ingrediente de

---

<sup>42</sup> *Uma vida em segredo*, p. 128.

<sup>43</sup> *ibid.*, p. 161.

descaso, privação, faz figura de retorno às origens, já que ela, “miúda e magrinha, feito menininha, desaparecia”.<sup>44</sup> Retorno, aliás, de todo coerente com o modo de ser de alguém que evolui regredindo. Assim, se Biela termina seus dias roída por um mal ignorado, estendida num quartinho dos fundos empoeirado e malcheiroso, não é tanto por abandono, mas pelo espírito renitente de bicho do mato. Todavia, a existência de tal bicho do mato no seio da família próspera provoca remorso (palavra que comparece quando Constança enfim entra no quarto da prima).

No mundo de *Uma vida em segredo*, o espaço dos dominados – mulheres e homens – é a cozinha, quente e alimentadora, onde Biela redescobre, à sua maneira, o trabalho. O território pacífico demarcado pelo “chão de terra batida ou atijolado, o moinho de café, o fogão de tijolo, a mesa grossa grande muito lavada, as banquetas, os caixotes, o pilão”<sup>45</sup> apaga a violência, que no entanto reaparece num traço lateral, os acessos de fúria de Conrado, as brigas de rua pelas quais é conhecido na cidade. Trata-se de violência física, homem a homem, passível de acabar em punhalada. Mas Biela, talvez intuindo a condição de proprietário do primo, conclui que ele, como o pai, “não abre[m] corpo para ninguém”.<sup>46</sup>

Em suma, é como se a novela, esquivando-se do nervo da pobreza e da sujeição, tocasse nesses pontos indiretamente, amortecendo o golpe. Em vez da miséria que granjeia nas zonas rurais, põe em cena o voto de pobreza espontâneo de Biela. Numa época em que populações eram forçadas a abandonar o campo para se submeter à exploração ainda mais brutal dos grandes centros urbanos, *Uma vida em segredo* compõe uma elegia ao trabalho artesanal, cujo emblema é o galeio, “movimento seu muito antigo” com que Biela “pilava ritmadamente a canjica”.<sup>47</sup> Nas condições do Brasil que se descortinava em meados dos anos 1960, o galeio passa por arremedo de desalienação face à proletarização de camponeses analfabetos nas cidades. Pensando nas ambições de Autran Dourado, teria essa matéria repousada e mesmo idílica parecido a ele mais conveniente ao exercício de um saber-fazer de ficcionista? *Uma vida em segredo* daria notícia de uma concepção segundo a qual a espessura literária de um texto se mede pela atitude reservada em relação aos ruídos da hora presente?

Ao que parece, tal concepção encontrou ressonância em parte da crítica contemporânea ao aparecimento do livro. Tendo em mãos uma amostra pequena, mas significativa, de manifestações – de Wilson Martins, Temístocles Linhares, Assis Brasil, Hélio Pólvora e João Alexandre Barbosa –, podemos dizer que *Uma vida* despertou uma

---

<sup>44</sup> *ibid.*, p. 137.

<sup>45</sup> *ibid.*, p. 122.

<sup>46</sup> *ibid.*, p. 82.

<sup>47</sup> *ibid.*, p. 115.

satisfação quase plena em não poucos letrados. Se Linhares insinua alguns reparos, Pólvora não teme falar em “composição perfeita”, em uníssono com Assis Brasil, pródigo em elogios ao “trabalho perfeito, de técnica, de linguagem”.<sup>48</sup> As resenhas fazem crer que essa adesão entusiasmada se liga ao que poderíamos nomear sobriedade, ou mesmo decoro, da obra. Linhares esclarece: Autran Dourado lhe agrada por se abster “de fazer praça de desejo de escandalizar”, alinhando-se entre os artistas que porfiam por “fugir da confusão mental reinante” e da “produção em série”.<sup>49</sup> O não escândalo, a ser traduzido também por discrição, surdina, se manifesta, para o conjunto dos críticos, não menos no cuidado com a fatura que na ausência do sensacional no nível dos temas.

A concordância com o decoro professado pelo ficcionista tem a ver com uma certa comunhão entre autor e críticos no clima kitsch que por vezes desponta na novela. É curioso que Wilson Martins e Hélio Pólvora convirjam no louvor ao parágrafo final, o da doce morte de Biela. São essas linhas que motivam o paranaense a dizer que, não fosse pela precedência de Flaubert, *Uma vida* “responderia com perfeição à ideia que nós fazemos de uma excelente criação literária”. Pólvora, por seu turno, vai na direção de uma efusividade que confirma a edulcoração de que já se falou: “Prima Biela [...] deixa também a impressão de que morreu feliz, de que se dissolveu no azul junto com ‘os pássaros do céu’, na resignada sabedoria de todos os pobres de espírito”.<sup>50</sup> Martins nos deixa desconfiados de que a novela replica uma espécie de senso comum a respeito da boa literatura; Pólvora reforça nossa desconfiança, ao replicar o kitsch. Assim, não é de espantar que ambos, mais Temístocles Linhares, recorram a um Flaubert benigno, ou como se diria hoje, descafeinado. Todos chamam a atenção para a compreensão humana, a penetração psicológica, tomando o partido humanista de uma literatura que ilumina a singularidade dos seres. É verdade que Linhares e Pólvora, à diferença de Martins, lembram o dado básico de que Félicité é criada e Biela, proprietária, mas não extraem consequências. Linhares encarece a “vida daquelas duas criaturas cuja sina estava na humildade”, sem distinguir a astúcia do francês da boa-fé do brasileiro. Pólvora segue na mesma linha, inclusive valorizando o segredo (precioso) de Biela face à vocação para o infortúnio da criada. Logo depois, resolve o espinhoso problema da relação entre as duas novelas repisando o lugar-comum dos “temas eternos”.<sup>51</sup> Se ressalvamos que naquele momento talvez nem a crítica europeia estivesse aparelhada para lidar com as implicações polêmicas e políticas de *Un coeur simple*, encararemos com um pouco mais de naturalidade a

<sup>48</sup> Pólvora, op. cit., p. 9; Assis Brasil, op. cit., p. 93.

<sup>49</sup> Linhares, Temístocles, op. cit.

<sup>50</sup> Pólvora, op. cit., p. 19.

<sup>51</sup> *ibid.*, p. 15.

prevalência dessa concepção mais acomodada, convencional, de literatura. Nela, autor e críticos se dão as mãos.

O implícito elogio à sobriedade de Dourado tem desdobramentos. Tenderíamos a imaginar que, naquela altura, os críticos brasileiros estavam sensíveis ao grau de comprometimento da literatura com as circunstâncias da vida contemporânea, as políticas, sobretudo. Se não chega a evidenciar o oposto disso, a recepção de *Uma vida* mostra uma nuance curiosa. Salvo Wilson Martins, todos os críticos citados têm em mente uma distinção entre obras experimentais e não experimentais, enfatizando que o pequeno livro em questão se alinha entre as segundas. João Alexandre Barbosa efetivamente recorre à expressão “obra experimental”, modelo de que a novela em questão se distancia, por estar em linha de continuidade com a “evolução tradicional do gênero”.<sup>52</sup> Já Assis Brasil fala em “ficcionalista experimental” e “experimentador”, em contraposição àqueles que voltam suas energias para o aperfeiçoamento de uma “linguagem brasileira”.<sup>53</sup> Ambos aprovam o caminho tomado por Dourado.

Temístocles Linhares e Hélio Pólvora, fazendo eco um ao outro, ajudam a explicitar o que estava de fato em questão. Para os dois, experimental é a literatura que tem a si mesma como fim, detendo-se em “um jogo de palavras, de pensamentos e criação” (Linhares), sem a preocupação de oferecer ao leitor o sentimento de uma realidade (Pólvora). Nesse ponto, estaria aberta a trilha para o problema do engajamento, não fosse o segundo termo do par obra-mundo diluído em generalidades como “as nossas dúvidas, as nossas alegrias e os nossos sofrimentos, falseados tantas vezes pelas contingências cotidianas” (Linhares) ou o “sopro vital” invocado por Pólvora. Ora, fica-se tentando a retrucar que da ficção exigente se espera bem o enfrentamento das contingências que falseiam a vida. Enfim, a despeito do elogio da arte voltada para o mundo, ressalta um discurso crítico de costas para a história, empenhado na busca (ainda de fundo religioso?) de essências humanas.

Mas um pouquinho de perspectiva histórica, justamente, nos impedirá de pregar, sem mais, o rótulo de conservadores em nossos críticos. Numa breve pincelada, João Alexandre Barbosa sugere que *Uma vida* evidencia, no campo da prosa voltada para a introspecção, a superação das “mistificações metafísicas”, em favor do poder da tessitura da narrativa. Está claro que ao fazer essas considerações ele pensava num Lúcio Cardoso, cujas “cenas cuidadosamente tétricas”, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, denunciariam o

---

<sup>52</sup> Barbosa, João Alexandre. “As redes da criação”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 10 jul. 1965.

<sup>53</sup> Assis Brasil, op. cit., p. 93.

calcanhar de Aquiles de nossa ficção, qual seja, a dedicação fervorosa à exposição de temas, quer os da realidade social, quer os ditos permanentes e universais, ligados às camadas profundas da personalidade.<sup>54</sup> Esse diagnóstico de Sérgio Buarque, feito em 1950, quando Clarice vinha de publicar seu terceiro romance, nos ajuda a entender o apelo que *Uma vida detinha* em sua época. Ora, face ao “exotismo” (a palavra é do crítico de *Cobra de vidro*) dominante no que ainda se dava a ler, com poucas exceções, já em curso a década de 1960, a novelinha de Autran Dourado, dando prova de disciplina em compor uma narrativa sóbria sobre uma existência mínima, sem reviravoltas, sem desastres, tinha por que causar impressão. Diante do quase nada de Biela, João Alexandre se viu seduzido pelas “iscas da expressão” e fisgado pela “significação total da história”. De sua parte, Assis Brasil identificou, com algum exagero, “o encontro de um processo técnico com a sua linguagem”.<sup>55</sup> A arte de narrar teria feito a sua mágica, sem as muletas do documentário social ou das filosofanças?

O relevo dado por Sérgio Buarque à renovação em profundidade dos processos de composição e da língua literária (e nisso o rodapé de 1950 segue bem de perto as palavras de Antonio Candido por ocasião da estreia de Clarice) indica a existência, ou a necessidade, de um programa de aperfeiçoamento do escritor em seu ofício. Pouco mais de uma década depois, a anuência dos críticos à depuração alcançada por Autran Dourado pode ser sinal de que se continuava atento à efetivação desse programa.

Já que dispomos da vantagem do tempo decorrido, seria imperdoável passar por alto a aproximação, feita por Assis Brasil, entre Autran Dourado e Dalton Trevisan. Saudando *Uma vida*, ele não hesitou em afirmar que ambos compartilham “toda uma perspectiva histórico-literária de uma cultura que ainda se sedimenta com destino a uma Tradição”.<sup>56</sup> Pelas lentes do crítico piauiense, um e outro apareciam como escritores que concentravam no refinamento de uma língua brasileira o melhor de seus esforços. Bom, a contiguidade entre o curitibano e o mineiro não estava só no espírito de Assis Brasil. Os dois escreviam sob o olhar de Otto Lara Resende, que foi um privilegiadíssimo leitor de originais de Dalton. Na já citada correspondência com Fernando Sabino, Otto dá notícia de que, em 1964, Dourado lançava sua novela e tinha *A barca dos homens* traduzida na Alemanha ao mesmo tempo em que apareciam *Morte na praça* e *Cemitério de elefantes*.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Buarque de Holanda, Sérgio de. “Tema e técnica”, *Remate de Males*, Campinas, (9): 177-9, 1989 (artigo originalmente publicado no *Diário Carioca*, 28 maio 1950).

<sup>55</sup> Assis Brasil, op. cit., p. 95.

<sup>56</sup> Assis Brasil, op. cit., p. 93.

<sup>57</sup> Resende, op. cit., pp. 232-3.

*Morte na praça*, que veio à luz pela mesma Civilização Brasileira de *Uma vida*, tem particular interesse para um contraponto por um dado surpreendente: em quinze contos, Dalton Trevisan deixa Curitiba para perambular por uma cidadezinha qualquer, ou mais de uma, delimitando um espaço interiorano típico à primeira vista afim à Duas Pontes que então ganhava contornos. Como sói acontecer com a prosa do ermitão de Curitiba, a troca da capital provinciana pela cidadezinha pouco altera: velhos doentes curtem o desamor, prostitutas morrem, maridos são traídos, mulheres são estupradas, aguentam caladas o jugo masculino ou negociam o sexo. Contudo, a presença de coronéis e de episódios típicos de violência rural torna palpável uma diferença, reforçada pelo desenho da pracinha.

Com efeito, o primeiro conto, que dá título ao volume, se abre com uma descrição que convoca todos os elementos canônicos desse espaço: “A cidade orgulhava-se de sua praça, com igreja, hospital, farmácia, loja de armarinho, retratista, dois carros de aluguel e, no canteiro de rosas, o busto do herói”.<sup>58</sup> Este é propriamente o cenário onde se desenrolará o drama, a ser assistido (ou imaginado?) pela gente da cidade. Qual drama? O do forasteiro que, tendo se estabelecido como o novo dono da farmácia (comprada à viúva do farmacêutico), vê a mulher traí-lo com o escrivão. O trecho é banal, ao contrário das artimanhas de Dalton para desenvolvê-lo.

O ponto de vista se aproxima muito daquele que corresponderia ao de um portavoz dos habitantes do local. O “a cidade” do parágrafo de abertura em seguida se transforma em “a nossa cidade”, ocorrendo também “a gente” e “nós”. Vale dizer, o ponto de vista é o dos *insiders*, excitados pelo imbróglio em que os forasteiros envolvem o escrivão Ernesto. Não se ultrapassa o registro das ações exteriores do trio, no texto que sugere o desejo da cidade de que o caso aconteça, com todos os detalhes arrepiantes de rigor. Como a voz que prevalece é a de um representante (indeterminado) da opinião média do lugar, uma leitura possível é a de que nada aconteceu. A história dos forasteiros Jonas e Anita seriam só fantasmas nascidos da nostalgia de sensações fortes de cidadãos afundados no marasmo. O narrador não poupa referências ao que os “maldosos”, “curiosos” e “perversos” supunham. Do mesmo modo, interrogações como “Aos poucos Jonas envenenava a mulher?” insinuam que se está no território da imaginação desejanse.

Na verdade, os eventos narrados “furam” o esquema do caso sensacional clássico. Nas peripécias do triângulo, incluindo o flagrante, por três vezes o amante escapa ileso da fúria do marido. Depois, quando o fabulário previa o envenenamento da adúltera, com

---

<sup>58</sup>Trevisan, Dalton. *Morte na praça*. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 1.

requintes de crueldade, é Jonas que aparece morto, sem que se descubra por quê. Os protagonistas sendo vistos de fora, a narrativa sublinha o absurdo de seu comportamento. Por exemplo, a farmácia vai decaindo, as prateleiras se esvaziam, Jonas se recusa ao trabalho, mas todas as manhãs as portas são abertas religiosamente. Morto o marido, Anita segue impávida atrás do balcão. O inexplicado paira sobre a ausência de sinais de sofrimento na mulher, quando a família do falecido leva as crianças embora, e mesmo sobre os meios de sua subsistência. Não há um narrador, uma instância autoral que penetre o *mistério*, o *segredo*. Tudo permanece opaco, captado ao nível da incongruência comportamental, à diferença da iluminação da *vida em segredo* na novela de Autran Dourado.

O par central é do tipo aventureiro; ele “garimpoou diamante, foi jogador profissional e matou um homem”, ela, “abandonada pelo noivo, [foi] dançarina no cabaré”.<sup>59</sup> A gente da cidade, ao que se supõe invejosa desse passado romanesco, não estabelece vínculo com o casal, afora como clientela da farmácia. Daí a opacidade. A praça, da qual se esperaria que fosse o palco de um desfecho sangrento, dado o título do conto, só abriga um espetáculo fúnebre cotidiano e incolor: moribundos chegam ao hospital pela porta da frente e saem defuntos pelo portão do beco, ao som do martelo que bate as tábuas do caixão e do sino que dobra a finados. Assim, o conto frustra seu título, pois mortes anônimas tomam o lugar do evento singular. No beco, imagem de estreitamento, de carência de horizontes, se avizinham o portão dos defuntos, a janela do quartinho dos fundos da farmácia, improvisada em duvidoso laboratório, e a “árvore dos anjinhos”.

É curioso que, adquirindo o estabelecimento de um farmacêutico, Jonas se faça curandeiro e benzedeiro na cidade cujo hospital parece só servir de última parada antes do cemitério. O mal-estar que cerca Biela é onipresente no texto de Dalton Trevisan: o marido é vesgo, o amante manca um pouco, a mulher tem uma úlcera varicosa na perna, morcegos esvoaçam na praça, ratazanas rebolam no pó. A doença oculta no corpo de Biela está aqui plenamente exteriorizada, fazendo pensar no texto quase como uma versão do adágio “Pouca saúde e muita saúva os males do Brasil são”.

Enfim, fala-se de uma terra (um país?) condenada não exatamente ao desastre, pois nem este se consuma na praça-palco, mas à modorra e à entrega ao natural declínio. Duas Pontes, com seu cemitério cercado de voçorocas, vai em direção parecida. Aliás, um elo insuspeitado se forma entre o “a gente” de “Morte na praça”, onde a primeira pessoa do plural se esconde sob a terceira do singular, e a voz narrativa de *Ópera dos mortos*. No romance que

---

<sup>59</sup> *ibid.*, pp. 1-2.

viria a público em 1967, porém, a gente da cidade está de olhos postos nos pais-fundadores, não em forasteiros.

O tempo se encarregou de conferir dimensões distintas a Autran Dourado e Dalton Trevisan. Embora ambos tenham atravessado décadas produzindo em ritmo comparável, o segundo foi mais bem-sucedido em manter a própria obra em processo. O criador do *Vampiro de Curitiba* continua a ser um escritor de hoje e para hoje, ao passo que a ficção de Autran Dourado parece carregar débitos que a fixam nos domínios de antecessores mineiros como Lúcio Cardoso e de vogas teóricas da década de 1960.

Assis Brasil fez a associação entre ambos pelo investimento na fala coloquial, mas descuidou de duas diferenças. O colorido local, os regionalismos de vocabulário e sintaxe, característicos do romancista mineiro, de raiz (nos melhores momentos) marioandradina, não marcam o estilo de Dalton. Em contrapartida, o curitibano está muito mais bem armado para extrair efeitos não corriqueiros da língua corriqueira, resistindo à tentação de *fazer literatura*, ou seja, dar asas à já mencionada instância autoral iluminadora.

## 4. Uma casa em ruínas para uma obra em obras

Foram tempos interessantes para a literatura brasileira, os anos 1960. A disparidade dos caminhos era evidente, e o próprio trabalho de edição ostentava as marcas de um ânimo crítico avesso a satisfações fáceis. Em 1967, Autran Dourado lançou o romance *Ópera dos mortos*, dedicado a Otto Lara Resende.<sup>1</sup> A editora ainda era a Civilização Brasileira, que pela mesma época dava a público *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony.<sup>2</sup> Hoje ficamos agradavelmente intrigados com os textos de orelha assinados por Fausto Cunha e Leandro Konder, respectivamente. Sem prejuízo dos elogios de praxe, os dois oferecem o melhor que se pode esperar de bons leitores, ou seja, detectam problemas, em mais de um sentido, nas ficções que apresentam. Fausto Cunha lança uma sugestão que nos deixa de sobreaviso: *Ópera* “é uma história simples e contada de forma perigosamente simples”. A seu ver, a herdeira Rosalina, em torno de quem a narrativa se desenrola, é uma personagem cujas raízes estão no universo de Cornélio Penna, o romancista da “lenta desagregação interior no tempo parado”.

Por sua vez, Leandro Konder tem o encargo de apresentar uma surpreendente aproximação à experiência da luta armada. Distante da escrita voltada para materiais já incorporados à memória do romance brasileiro, *Pessach* tenta agarrar a atualidade mais imediata. É claro, cada qual paga o preço de suas opções, e nos dois casos ele é alto. No que toca ao perfil dos intelectuais, se Cunha se refere ao “romancista sério”, Konder reverencia o homem em oposição aberta (nas frentes do livro e da imprensa cotidiana) ao regime autoritário que então estava para efetivar o auge do estrangulamento da vida brasileira. Sim, o contraste é um pouco gritante, a ponto de poder induzir a injustiças para com Autran Dourado, mas a disparidade ajuda a clarificar um éthos de escritor que naquela altura já estava definido.

O narrador que abre a *Ópera dos mortos*, ciceroneando um forasteiro, fala em nome “da gente”, da cidade que nutre um respeito filial aos Honório Cota, os senhores do

---

<sup>1</sup> Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>2</sup> Cony, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Sobrado. Com efeito, a relação do Sobrado com a cidade é a de um pai afrontado que renegou os filhos, estes, tornados penitentes e cultores do remorso. O envolvimento de Rosalina, a remanescente do clã, com o forasteiro Juca Passarinho tem lugar ali pelos anos 1930 do século XX, tempo da estrada de ferro Mogiana, de “fita-em-série” e da Cia. Sul Mineira de Eletricidade. No entanto, o pai-fundador da cidade, Lucas Procópio, e seu filho João Capistrano aludem a uma dinâmica social que até certo ponto suspende o Brasil dos anos 1930 e repõe um século XIX com as cores de *Sobrados e mucambos*. Como personagem romanesca e tipo social, também Rosalina pertence ao século XIX.

#### A CASA PATERNA

Essa *Ópera dos mortos* parece fazer par com outras ficções suas contemporâneas cujo universo de eleição é a cidade interiorana e a família, vale dizer, a autoridade da família. Uma leitura sem muito método de narrativas datadas pelas cercanias dos anos 1960 nos permite ver em dois pequenos textos, de José J. Veiga e Otto Lara Resende, exemplos da vigência de um universo organizado a partir da família. Ambos têm por narrador um menino que, “ainda criança e já adolescente”, vê o mundo de dentro de casa, à sombra de pai e mãe.

Em “A usina atrás do morro”, conto de *Os cavalinhos de platiplanto*, livro de estreia de José J. Veiga,<sup>3</sup> o narrador relembra um momento-chave de sua infância. A culminação dos eventos narrados, a morte do pai e a conseqüente fuga de mãe e filho, “como dois mendigos”, equivale ao rompimento definitivo dos laços com uma outrora prototípica e idílica cidade do interior. Não nomeada, a cidadezinha é um pequeno núcleo urbano rodeado de chácaras. Os pais do narrador criam porcos e galinhas, parecendo ser esta a fonte do sustento da família. A conformidade do menino dentro da casa paterna como que figura a vida risonha e franca regida pelo respeito à sabedoria dos mais velhos, cristalizada em provérbios, pela lealdade e, de modo mais amplo, pela cordialidade (que abrange “todos os nossos semelhantes, conhecidos e desconhecidos”<sup>4</sup>).

O narrador repassa a progressiva tomada da cidade por dois “estrangeiros”, um homem e uma mulher que chegam, conforme imaginam as pessoas do lugar, com a missão de comandar a instalação de uma fábrica. Hospedados na pensão de D. Elisa, sem que se saiba

<sup>3</sup> Veiga, José J. “A usina atrás do morro” in \_\_\_\_\_. *Os cavalinhos de platiplanto*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 (1ª ed.: 1959).

<sup>4</sup> Ibid., pp.24-5.

seus nomes, a natureza de sua atividade ou mesmo que língua falam, os forasteiros despertam expectativas relacionadas a empregos com bons ordenados. Assiste-se, então, a uma espécie de perversão burocrática. No antigo sistema, vale dizer, na estabilidade que precedera os distúrbios provocados pelos estranhos, a honra e a reputação de uma pessoa eram indissociáveis da lisura com que ela exercia seu ofício, correspondendo este a um determinado papel lealmente desempenhado em benefício de todos. D. Elisa, a dona da pensão, o motorista Geraldo Magela, D. Lorena costureira, o carpinteiro Estêvão, todos são pessoas de bem na medida mesma em que são competentes no que fazem, como enuncia, aliás, o pai do narrador. Essa ordem começa a ser minada quando a Companhia, entidade que não se dá a conhecer, coopta Geraldo Magela e faz dele seu emissário. A tarefa do antigo motorista é convencer as pessoas a se alistarem como funcionárias da Companhia, em troca de bons salários e outras vantagens. A “usina” permanece sendo menos que um vulto percebido à distância por aqueles que não se deixam seduzir e jamais se chega a saber o que é lá produzido, e para que finalidade. Meio que se agiganta em monstruoso fim em si mesmo, ela vai exterminando a gente da cidade – por intermédio dos funcionários-motociclistas atropeladores e dos inexplicáveis incêndios em casas – e dismantando sua organização até o estado de terra arrasada. A suposta unidade de produção da qual se esperaria que emanasse disciplina e progresso termina por inutilizar qualquer trabalho e mesmo os esforços para manter a ordem. Enfim, mata a esperança.

Mas voltemos ao ponto de vista a partir do qual essa história é contada. O narrador rememora os episódios que viveu na condição de menino, provavelmente no limiar da adolescência. Ponderado, o seu discurso mantém a subordinação infantil à opinião dos adultos. Falando da desfaçatez de Geraldo Magela, outrora filho extremoso, suas palavras endossam puerilmente o anátema lançado sobre a falta de reverência filial: “uma coisa que se D. Ritinha visse haveria de chorar de desgosto”.<sup>5</sup> O narrador leva o escrúpulo ao ponto de observar que, até certa altura, a cidade não tinha maiores motivos para desconfiar dos estrangeiros, que bem poderiam estar sendo alvo de suspeitas injustas. Ele seria, porém, a primeira vítima direta da violência dos recém-chegados, numa ocasião em que, às ocultas, tenta fuçar em misteriosos caixotes deixados na pensão. Estranhamente, ele quase conclui que a surra que levou do homem estava justificada pelo fato de ele ter mexido no que não lhe pertencia. Assim, ao contar para o pai o acontecido, tem o cuidado de não ser totalmente transparente no que diz respeito à própria conduta.

---

<sup>5</sup> Ibid., p.19.

Desse momento em diante, o pai se destaca como uma espécie de liderança das tentativas de resistência da cidade, todas frustradas pelo legalismo que não oferece brecha a reações. Se o filho vive sob a autoridade do pai, este apela às autoridades do lugar para que *permitam* alguma providência. Contudo, o padre, o delegado e o juiz são unânimes: *pela lei* nada se pode fazer. Paradoxalmente, em nome da *esperança de voltar à vida antiga*, ou seja, à ordem de que padre, delegado e juiz seriam os representantes, o pai assume o papel de transgressor, decidido a resistir à margem da lei.

O desfecho dos eventos explicita o motor da rememoração do narrador: um dia o menino surpreende em casa, no fundo da tulha de feijão, alguns cartuchos de dinamite. Embora pressinta que o pai está maquinando alguma coisa, ele se esquivava e, na noite decisiva, ao fim da qual chegaria a notícia do assassinato do pai, infantilmente vai dormir depois de tomar seu leite com beiju, ignorando a aflição da mãe. Ora, a tomada da cidade se condensa, para o narrador, no sentimento do remorso. Então um simples garoto, ele nada poderia ter feito para mudar o curso dos acontecimentos, mas sente culpa por ter falhado em sair do conforto da posição infantil e ser solidário ao pai.

O legalismo das autoridades, que se traduz em passividade diante do desmantelamento operado pela usina, não deixa de se combinar à quase ingênua correção observada pelos habitantes da cidade e, sobre esta, à candidez do narrador enquanto menino, cioso do ensinamento dos avós. Cabe lembrar, ele também é legalista ao acreditar que, por ter cedido à tentação de espiar os caixotes, tinha perdido parte do direito de se queixar da violência de que fora alvo. Enfim, as autoridades pecam ao negar legitimidade à resistência, mas sua conduta está em linha com os códigos da própria comunidade. Para o narrador, a culpa por não ter resistido é na verdade culpa por não ter tomado posição ao lado do pai.

Nesse texto comumente associado à rubrica do realismo fantástico, ou do insólito, como prefere Antonio Candido,<sup>6</sup> tem-se uma história de resistência, ou de impossibilidade desta, a uma força opressora. A persistência desse modelo nos contos e novelas que José J. Veiga produziria ao longo dos anos 1960 e 1970 fez com que parte da crítica interpretasse o conjunto dessa ficção como essencialmente uma alegoria do país sob a ditadura. No entanto, por que não tirar o devido proveito do fato de que *Os cavalinhos de platiplanto* se compõe de textos elaborados na década de 1950 e imaginar outro contexto ligeiramente diferente para

---

<sup>6</sup> “Outra tendência é a ruptura, agora generalizada, do pacto realista [...], graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos de Murilo Rubião o seu precursor. [...] Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de platiplanto* (1959) – contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica.” Candido, Antonio. “A nova narrativa” in \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000, p.211.

esse universo ficcional? Contos como “A usina atrás do morro” podem soar como manifestação de um mal-estar já sentido na fase inicial de um período de intensas transformações na vida social, na esteira do processo de industrialização.<sup>7</sup> O narrador rememora o fim de sua “Vila do Sossego”, brasileira e rural, que sucumbe ao canto da sereia do dinheiro e da tecnologia. Finda a cidade onde ele se abrigava no regaço da família, finda a infância. A passagem para a vida adulta – implicada na perda da proteção do pai e no abandono forçado dos bens da família – é mostrada como um processo violento de espoliação e desamparo.

O outro menino, o Juquinha de Otto Lara Resende, é “A testemunha silenciosa” de uma novela enormemente afim à ficção de Autran Dourado.<sup>8</sup> Pode-se dizer que a história a ser contada é a mesma que atravessa *Tempo de amar* e *O risco do bordado*: um menino também “ainda criança e já adolescente”, neto de fazendeiro despossuído, enfrenta hesitante a tarefa de se emancipar da família, ou seja, deixar a cidade e fazer a vida malgrado a “sina” dos antepassados. Lagedo é a Duas Pontes de Otto Lara Resende, aonde a Revolução de 30 chega para afrontar a autoridade dos chefes locais. A família de Juquinha, que o cataclismo empurra para o refúgio no esquálido pedaço de terra remanescente, é de uma subserviência modelar ao doutor Aristides, prefeito, médico, padrinho de Juquinha e também sócio na farmácia do pai. Essa família “legalista”, constelação de mãe, pai, filho e avô paterno, tem um movimento que mereceria ser visto em mais detalhes, sobretudo por Sá Mariana, a mãe parteira e autora da transgressão da qual o filho é testemunha e cúmplice. Alienígena como a usina de José J. Veiga, a revolução nomeia pai e mãe “corno” e “vagabunda”, no trecho dos dizeres escritos a giz na porta de entrada de casa.<sup>9</sup> O menino, narrador, repetindo o “Viva a Revolução” da mensagem infamante, como que endossa a desarticulação da ordem familiar, que se confunde com a ordem maior. A exemplo do narrador do conto de José J. Veiga, Juquinha vive um rito de passagem para a vida adulta descolando-se da casa paterna onde convivem ordem e transgressão.

A cidade de *Ópera dos mortos* é vazada nesse molde da compreensão da ordem civil nos termos da ordem familiar. Se o autocrata Lucas Procópio Honório Cota, pela brutalidade, tem algo de chefe de horda primitiva, seu filho João Capistrano é o pai incorporador da lei, do contrato. Lucas Procópio se impõe à cidade, vale dizer, aos “filhos”,

<sup>7</sup> Ver: Cardoso de Mello, João Manuel & Novais, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp; Campinas: Facamp, 2009.

<sup>8</sup> Resende, Otto Lara. “A testemunha silenciosa” in *A testemunha silenciosa. Duas novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (Uma primeira versão da novela, intitulada “O cavalinho azul”, fez parte da coletânea *O retrato na gaveta*, de 1962.)

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.22.

pelo medo provocado por sua vontade que desconhece o outro, o pudor e a compostura. A manifestação mais clara de seu império são os incontáveis e indistintos filhos naturais, os “afilhados” nascidos das negras, cujo estatuto não raro mal se separava do resto da criação da fazenda. O estupro de negras diante de quem estivesse por perto é o comportamento mais expressivo da afronta às regras de convívio social. Polido pela educação da mãe dona Isaltina, mulher da Corte, João Capistrano, por seu turno, já é a “grande pessoa” a quem se devota respeito e se presta homenagem. Tratando-se de uma formação social em que o mundo é lido, em boa medida, através do código dos laços de sangue, a cidade, por meio do personagem Quincas Ciríaco, tenta perceber o que, em João Capistrano, é do pai, e alcança mesmo ver o pai tomar o lugar do filho.

#### A CASA DE FREYRE

O pai-fundador Lucas Procópio alude a um chão histórico específico. Trata-se de um “paulista de torna-viagem das Minas”. Entre a geração de Lucas Procópio e a de João Capistrano vive-se a passagem do Império para o Brasil republicano, embora a disseminação de índices desse período seja de certo modo posta em suspenso por um universo ficcional de limites cronológicos menos definidos. De todo modo, já na segunda página do livro, o narrador, que nessa altura é o guia do forasteiro, introduz um Lucas Procópio arquetípico:

[...] – Lucas Procópio Honório Cota, homem de que a gente se lembra por ouvir dizer, de passado escondido e muito tenebroso, coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já história, lembranças se azulando, paulista de torna-viagem das Minas, de longes sertões, quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram: e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis, criadores de gado, potentados, esbanjadores ou unhas-de-fome – conforme a experiência tida ou a natureza, fazendeiros agora, lúbricos, negreiros, incestuosos, demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, navegadores de montes e montanhas, políticos e sonegadores, e vieram plantando fazendas, cercando currais, montando pousos e vendas, semeando cidades no grande país das Gerais, buscando as terras boas de plantio, as terras roxas e de outras cores em que o sangue e as lágrimas entram como corantes – nas datas de quem, por doação e todos os mais requisitos de lei, se ergueu a Igreja do Carmo e se fez o Largo.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Ópera dos mortos*, p.2.

A origem da cidade, pela energia desbravadora de Lucas Procópio, entrecruza civilização e barbárie. O “semeador” logra ser tal pela fúria que o move, da qual a irregularidade das relações sexuais – o incesto – é a manifestação mais emblemática. A Igreja (“primeira construção de pedra e alvenaria da cidade”) e o Largo do Carmo resumem modelarmente o núcleo inicial, à brasileira, de uma ordem civil. Embora em *Ópera dos mortos* já estejamos em Duas Pontes, é clara a continuidade em relação à *Barca dos homens*, onde um Largo brasileiro reúne os braços do poder estatal. Lá como aqui, a ancoragem em meados do século XX é relativizada pelo fundo histórico que se presentifica quase sob a forma de alegoria.

Corre-se mais de um risco ao tentar estabelecer relações entre o que é observado dentro de um mundo elaborado ficcionalmente e um discurso prévio, vindo do campo historiográfico ou sociológico. Talvez caiba falar de um jogo entre o já-dito, o que, por exemplo, os historiadores já nos fizeram ver, e a possível novidade do texto literário. Já foi sugerido que o delineamento do espaço social na *Ópera dos mortos* parece ser muito conforme à clássica visão freyriana. Autran Dourado, leitor de Freyre? Pode bem ser, mas sobre esse dado até se pode silenciar, já que a obra de Freyre, peça do repertório das visões do Brasil, atua mesmo sem o favor da intenção autoral.

O ódio de Rosalina à “gentinha da rua” é passível de ser lido na chave freyriana dos espaços domésticos senhoriais refratários à prática da civilidade, à convivência na rua, no espaço público. O fim da “gente Honório Cota”, dramatizado na loucura e recolhimento de Rosalina (pelas mãos de juiz, promotor e delegado), nesse caso aludiria à urbanização visionada por Gilberto Freyre, processo de limites cronológicos um tanto borrados, não só porque esse é o movimento da sociologia de Freyre, como também pela nossa disparidade de “estilos e estágios de cultura”, pronunciada ao ponto de hiperbólicos atrasos de três séculos, em dadas regiões.<sup>11</sup> Uma sugestão que nos chega de Freyre em poderosa urdidura literária pode iluminar a suspensão das demarcações históricas em *Ópera dos mortos*, assim como esse sobrado que guarda a viva-morta Rosalina:

Esboçado, desde o século XVII, o antagonismo entre os começos de cidades coloniais e as casas-grandes de fazendas e engenhos e desenvolvida a força das cidades, a nobreza rural conservaria, entretanto, quase intatos, alguns dos seus privilégios, e principalmente

---

<sup>11</sup> Freyre, Gilberto. “O engenho e a praça; a casa e a rua” in \_\_\_\_\_. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004, p.135.

o elemento decorativo da sua grandeza, até os fins do século XIX. Esse elemento, como todo ritual, toda liturgia ou mística social, sabe-se que tem uma extraordinária capacidade para prolongar a grandeza ou pelo menos a aparência de grandeza, e, extinta a grandeza, a vida, ou aparência de vida, de instituições já feridas de morte nas suas raízes.<sup>12</sup>

Interessa sobretudo nessa passagem a referência ao ritual como vivificador de um simulacro e ao prolongamento (como imagem espectral do passado projetada no presente?) de formas de organização social já sem solo, corroído por processos emergentes de tão longo alcance que não raro não se fazem notar.

Lucas Procópio, o “paulista de torna-viagem das Minas”, em que pese a necessária cautela, parece corresponder ponto por ponto ao “paulista” de Gilberto Freyre, “figura que dramatizou como nenhuma a paisagem sertaneja dos primeiros dois séculos de colonização”.<sup>13</sup> Esses aventureiros que abriam caminhos a foice, para os quais a irregularidade sexual era complementar ao nomadismo, sem prejuízo da “ação criadora”, como advoga Freyre, escapavam à ordem civil e religiosa. Lucas Procópio, incestuoso e autocrata, cabe no molde das “figuras angulosas, ajeitando-se mal a uma sociedade de gente arredondada pela sedentariiedade e pela paz”.<sup>14</sup> O casamento com dona Isaltina e mais tarde o prestígio de “grande pessoa” do filho João Capistrano perfazem o “arredondamento” que nada mais é do que o contrato social, o abuso recoberto pela interiorização da lealdade ao “homem cumpridor”. A sedentarização e o casamento com a filha de um pró-homem do Império são facilmente identificáveis aos processos de mobilidade social e de aquisição dos paramentos tradicionais da nobreza rural, tão presentes no Brasil visto por Freyre.

As arestas aparadas, vale dizer, o acrescentamento do filho à obra de Lucas Procópio, figuram a corrente de urbanização e de universalização (ou centralização) que se impôs ao particularismo e à autossuficiência assujeitadora dos patriarcas. Às famílias fechadas sobre si mesmas, iletradas e quase falantes de uma língua própria, vão fazendo frente a ilustração e o ordenamento jurídico.<sup>15</sup> Filha de um deputado da Constituinte do Império, D. Isaltina educa o filho em casa e manifesta o desejo de mandar vir um professor de São Paulo, no que é vencida pela resistência de Lucas Procópio, que não quer ver o filho bacharel. Embora a esposa, pelo polimento e ascendência ilustre, seja a garantidora de seu novo estatuto de fazendeiro e mandante local, Lucas Procópio põe limites à educação do filho, fazendo

<sup>12</sup> Idem, “O sentido em que se modificou a paisagem social do Brasil patriarcal durante o século XVIII e a primeira metade do XIX”, p.111.

<sup>13</sup> Ibid., p.136.

<sup>14</sup> Ibid., p.137.

<sup>15</sup> Idem, “O pai e o filho”, pp.187; 193.

alarde da própria rusticidade. Esta, no entanto, já tinha o fôlego curto. Laconicamente, o texto diz que Lucas Procópio morreu quando João Capistrano tinha dez anos. Logo, o coronel Honório Cota é um filho criado pela mãe, para o qual o pai é uma lembrança presa à Fazenda do Encantado, que ele, já homem, renomeia Fazenda da Pedra Menina.

Nos termos da história social brasileira, ao assobradar a casa paterna, o coronel Honório Cota se apropria, civilizando-o, do legado de Lucas Procópio. Seu aristocratismo será exercido com o tom da benévola condescendência para com os “filhos”, pois esse é o estatuto da gente da cidadezinha. Contudo, um acontecimento faz que Honório Cota, atingido em sua honra, renegue a prole e se feche no sobrado. Morto o pai, a filha Rosalina toma para si o cumprimento literal da pena autoimposta de reclusão, sobrevivendo para morrer e ser a definitiva coveira dos Honório Cota. Tal (anti)projeto sofre a interferência do envolvimento de Rosalina com o forasteiro Juca Passarinho, sendo essa a aventura que se narra em *Ópera dos mortos*.

#### A QUEDA DA CASA

A atmosfera nebulosa de casarão fechado em cidadezinha mineira, de extração folhetinesca, sem dúvida, se entronca em Lúcio Cardoso, escritor uma geração adiante de Autran Dourado. Lúcio estreia em 1934, com *Maleita*, tendo *Crônica da casa assassinada* aparecido em 1959. *A barca dos homens* é de 1961, vindo seis anos mais tarde a *Ópera dos mortos* que nos ocupa agora. Separadas por uma geração, durante certo período a obra do jovem Autran Dourado foi vindo à luz em paralelo à de Lúcio, que se encaminhava para o seu romance mais bem realizado. Se é fato que as grandes linhas da *Ópera*, como tentarei mostrar, são identificáveis na *Crônica da casa assassinada*, talvez seja menos produtivo atestar que Dourado herdou um universo de Lúcio (e de Cornélio Penna, como lembrou Fausto Cunha) – embora isso seja possível – que observar como à brecha geracional se sobrepõe uma alteração no modo de entender o texto ficcional.

Em seu balanço da ficção produzida em Minas do modernismo até os anos 1970, Rui Mourão opta por deixar de lado a distância cronológica e agrupa Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Autran Dourado (sobretudo, ressalva ele, o Autran da *Ópera*). Os três, no seu entender, partilhariam um espírito “intuitivo, superabundante e caótico, no seu apego ao

drama interior, ao mistério existencial em todo o seu peso e densidade”.<sup>16</sup> Vamos por etapas. Mesmo reconhecendo sua relativa insuficiência como elemento para a compreensão das inter-relações literárias, insisto no dado cronológico: *Ópera* vem oito anos depois da *Crônica*. No quadro da ficção brasileira posterior aos anos 1930, esta é mais relevante que aquela. Diz-se que *Ópera* tem pontos em comum com a *Crônica* e não o contrário. Não é difícil, portanto, identificar a precedência, não só cronológica, de uma em relação à outra.

Na fórmula que Rui Mourão encontra para sintetizar o terreno frequentado pelos três autores, vê-se como a decantada sondagem interior se revela antes como uma direção da investigação social:

Tais autores se mostram como que entregues às suas emoções arcaicas, que de maneira muito curiosa são identificadas com a impressão de pesadelo produzida pelas velhas cidades em decadência. As raízes da personalidade se apresentam confundidas com as raízes de nossa formação social e o drama que se levanta é o de um passado inapelavelmente acorrentado em si mesmo e que insiste em sobreviver como uma afronta, como uma agressão ao presente. A força daquele mundo é a sua integridade, a sua orgulhosa e trágica legenda aristocrática. [...]<sup>17</sup>

À sombra de Edgar Allan Poe, Lúcio faz “A queda da casa dos Meneses”, e Autran Dourado, “A queda da casa dos Honório Cota”. Atestada a convergência de assunto e mesmo de uso desse assunto como molde para uma interpretação (visão) de nossas raízes agrárias e patriarcais, como quer Rui Mourão (e tudo indica que é esse mesmo o caso), resta que o apetite pela superabundância – no nível das intenções e das filiações estéticas conscientes, diga-se – não se estende a Dourado. Tentemos formular assim a distância da *Crônica da casa assassinada* para a *Ópera dos mortos*: Lúcio molda uma matéria sentida como viva, premente, segundo o pressuposto romântico da originalidade, sem prejuízo de inspirações como o citado Poe e Emily Brontë, ao passo que Dourado pretende tomar de empréstimo uma matéria *morta* pronta a ser segmentada e reordenada no jogo com a forma.

Lúcio Cardoso pode aspirar ao que ele imagina ser o espírito faulkneriano, mas a sucessão de cartas, confissões e depoimentos da *Crônica* faz pensar antes na estética de uma *Dama das Camélias* e, claro, *O morro dos ventos uivantes*, um modelo consciente. A parte final, “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”, homogeniza e inteira o que vem de ser

<sup>16</sup> Mourão, Rui. “A ficção modernista de Minas” in Ávila, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.200.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.200.

narrado nos “fragmentos”, sendo o discurso do padre a última camada interpretativa. Em suma, a *Crônica* teria passado ao largo das técnicas elaboradas pelas várias vertentes do romance moderno, detendo-se em modelos dezenovistas. A interioridade captada em diários íntimos e confissões a um religioso prescinde da retórica do monólogo interior ou fluxo de consciência. A *Crônica* avança por solilóquios e por depoimentos que se aproximam daqueles prestados a uma autoridade policial. De sua parte, a *Ópera dos mortos* denuncia o esforço de alistamento nas fileiras modernas. *Grosso modo*, a tarefa seria a de ordenar uma narrativa, ordená-la engenhosamente, com a tênue matéria de uma história qualquer.

Talvez o esquema da ficção de Minas traçado por Rui Mourão nos ajude a pensar mais um pouco. Como já entrega o título do ensaio, o movimento modernista é o ponto de referência da reflexão. Tendo sido o conto e o romance manifestações episódicas em Minas Gerais no pré-22, a ficção mineira poderia ser examinada como um caso particular de aclimatação da “fórmula narrativa modernista”.<sup>18</sup> Na esteira de Antonio Candido, o crítico identifica a “marca de fábrica” mineira nos prosadores que fizeram “literatura caligráfica” à maneira de Godofredo Rangel, Ciro dos Anjos e Eduardo Frieiro. No nível do espaço representado, trata-se de uma literatura de Belo Horizonte, a cidade planejada cujas linhas como que espelhariam o modesto projeto de sobriedade moderna dessa prosa. Um parêntese: A propósito da “estilística de tendência mitigada” a que se refere Mourão,<sup>19</sup> poderíamos lembrar do “moderno sem modernismo” de autores tão diversos como Lygia Fagundes Telles, José J. Veiga, Dalton Trevisan (com Autran Dourado entre eles), aos quais Alfredo Bosi faz a devida justiça em uma antologia, *O conto brasileiro contemporâneo*.<sup>20</sup>

Bem, delimitada a mancha da literatura caligráfica, límpida, disciplinada pela racionalidade da sintaxe e parcimoniosa no que toca aos chamados “abismos”, Rui Mourão chama à cena o grupo lateral, mas muito ponderável, formado por Lúcio, Cornélio Penna e Autran Dourado. A estratégia é opor, à limpidez e à ligeireza, o excesso e a densidade de atmosfera, o que arrasta a ideia de sondagem da vida interior e com ela o fluxo de consciência. É feita menção a processos de desagregação da sintaxe, o que, no caso de Lúcio e Cornélio, me parece um equívoco. Repito que a leitura da *Crônica* e de *A menina morta* patenteia o ajustamento destes últimos aos processos do romance realista, ao passo que na

---

<sup>18</sup> Ibid., p.194.

<sup>19</sup> Ibid., p.200.

<sup>20</sup> Para a reflexão de Alfredo Bosi, é fundamental “Moderno e modernista na literatura brasileira”, parte de *Céu, inferno* (São Paulo: Ática, 1988), além de “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, texto introdutório à antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Cultrix, 1976). Essa antologia, de ampla circulação até os dias de hoje, da qual consta “As voltas do filho pródigo”, de *O risco do bordado*, pode ser vista como um momento importante do reconhecimento de Autran Dourado pela crítica.

*Ópera*, sim, há a tentativa de introduzir estranhamentos ao nível da frase. No conjunto, a obra de Autran Dourado pode ser lida como um determinado aproveitamento (atenuado) dos processos construtivos e estilísticos introduzidos pelos modernistas.

Ainda no nível das intenções, acrescente-se que algumas falas do autor o conduzem, como queria Rui Mourão, para a esfera de Lúcio Cardoso. Ora, quando ele declara, a Eneida Maria de Souza, que escreve para “entender a loucura humana e em particular a loucura que é Minas Gerais”,<sup>21</sup> ele praticamente faz coro com Lúcio, que por sua vez declarou a Fausto Cunha, por ocasião do lançamento da *Crônica*, que “aquilo que vis[a] destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais”.<sup>22</sup> Bem, limitando-se a querer entender, ao invés de destruir e incendiar, Autran Dourado já se diferencia... Importa muito, claro, que ele se abstenha da retórica e da problemática religiosas.

Digamos que, da *Crônica da casa assassinada* para a *Ópera dos mortos*, o que era caudaloso e crispado se encolhe em formato de bolso, dentro do espartilho do zelo pelo acerto técnico. Um casarão decadente, antropomorfizado, é imagem de uma família (uma casa) em lento processo de dissolução. Tanto Vila Velha quanto Duas Pontes são cidades imaginárias do sul de Minas Gerais, cujos habitantes ainda nutrem certo temeroso respeito por antigas eminências ora reduzidas a herdeiros reclusos que andam “em torno uns dos outros, como perus num círculo de giz”.<sup>23</sup> Em que pese o declínio econômico e psíquico, a gente comum que gravita à margem dos casarões e mesmo o horizonte mais geral de ambas as narrativas não lançam dúvidas sobre a aura das famílias. Saliente-se, porém, que a decadência econômica de certa aristocracia rural (a cujos filhos restaria a condição de “fazendeiros do ar”), como uma dimensão social palpável, está na *Crônica*, mas falta, ao que tudo indica, na *Ópera dos mortos*. Os negócios da fazenda de café tocados por Emanuel são aludidos tão somente como uma rotina estável. A alienação de Rosalina não é manifestação, no plano individual, de um estado de penúria ou esmorecimento da atividade econômica. Na obra de Lúcio Cardoso, pelo contrário, uma das personagens, Valdo, tem distanciamento suficiente para imaginar a malícia com que um jovem médico devia olhar para aquela “gente estranha,

---

<sup>21</sup> Diálogo de Autran Dourado com Eneida Maria de Souza in *As Minas de Autran Dourado*. Edição especial do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 19 de janeiro de 1985.

<sup>22</sup> Apud Seffrin, André. “Uma gigantesca espiral colorida” in Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p.9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.470.

guardando, sob uma aparente liberalidade, as dificuldades e os complexos de certa classe outrora rica, e agora sobrando no retardo da província”.<sup>24</sup>

Embora a casa dos Meneses tenha um estatuto de legenda comparável ao da casa dos Honório Cota, na obra de Lúcio Cardoso é mais matizado o processo de degenerescência através das gerações. Na *Ópera dos mortos*, o coronel Honório Cota incorpora em seu íntimo a personalidade do pai; Rosalina, por sua vez, é uma composição do pai e do avô, composição cuja imagem exata é o sobrado. A parecença entre pai e filho, as heranças de sangue, é motivo recorrente, sendo que o lado materno, se atua no polimento, não chega a tocar a alma. Os Honório Cota formam uma cadeia curta, de três elos apenas. A desmedida de Lucas Procópio, a sua loucura, uma vez que consegue romper o esmalte dos modos contidos de João Capistrano, se instala e é transmitida a Rosalina. Assim, apesar do intervalo correspondente aos anos de bonança do coronel Honório Cota, há identidade entre os elos da cadeia, atravessada de ponta a ponta pela “quarta-feirice”.

Na *Crônica da casa assassinada*, o espírito da família, núcleo de força da legenda, é figurado com a bela imagem da fonte-mãe, cujos fios d’água seriam os traços fisionômicos dispersos entre os Meneses. A dispersão desses fios, o afastamento da fonte de onde um dia jorrou a água cristalina, é o processo de degradação existencial dos Meneses – distantes e esquecidos da legenda, que de fato desconhecem, eles resvalam no prosaísmo e assim se tornam passíveis de queda, ou seja, de morte. Os Meneses se perderam de sua estatura heroica, e talvez seja das razões dessa perda que se faz a crônica.

O médico da cidade, em sua narrativa, atesta que a Chácara é envolvida por um “prestígio romântico” devido *exclusivamente a seu passado*, feito de “querelas, notícias de violências e de rivalidades”. Os irmãos Valdo e Demétrio, homens, nas palavras do médico, da mediocridade e do chão, seriam “a escória última daqueles Meneses”, incapazes, no entanto, de liquidar com sua prosa a poesia despreendida das histórias de senhores e sinhazinhas.<sup>25</sup>

Demétrio, que faz as vezes de homem forte da Chácara, embora seja “mãe” no nome, encarna a absoluta rigidez de princípios, indissociáveis da “tradição e [d]a dignidade dos costumes mineiros”.<sup>26</sup> Se existe um espírito dos Meneses, Demétrio passa ao largo deste, tomando equivocadamente a mineiridade como o traço distintivo da família. Ele ergue a voz em nome dos Meneses e da Chácara, mas o que enxerga é a pretensa autenticidade dos valores

---

<sup>24</sup> Ibid., p.443.

<sup>25</sup> Ibid., pp.258-9.

<sup>26</sup> Ibid., p.65.

das Minas. Em contraponto, um dos quartos da casa guarda uma espécie de monstro, Timóteo, o irmão renegado de Valdo e Demétrio, obeso e travestido com os retalhos de velhos trajes de baile da mãe, Dona Malvina. Valdo, nem retidão nem corrupção absolutas, leva para a Chácara a forasteira Nina, corpo estranho dentro do grande corpo dos Meneses.

O motivo da aparência física é central na *Crônica* como o é na *Ópera dos mortos*, mas na primeira tem-se uma urdidura mais intrincada. O que se narra é o processo de reconhecimento da autêntica fisionomia dos Meneses, intacta nos traços de Maria Sinhá, a “fonte-mãe”, fonte, com efeito, de parte considerável do anedotário que a cidade preserva. O caso é que Demétrio, *por fidelidade ao espírito da família*,<sup>27</sup> mandara sepultar no porão da casa o retrato de Maria Sinhá, personagem em contradição, no seu entendimento, com a decantada honradez mineira. A volta à tona do rosto perdido dos Meneses é anunciada no primeiro terço do livro, quando a governanta Betty, ao lado de Nina, desce ao porão e encara o retrato. Merecem citação as palavras do Diário de Betty nessa altura: “Ah, não nos era uma fisionomia desconhecida, ao contrário, e de imediato nos fez vir à lembrança alguém que conhecíamos muito – um nariz aquilino e forte, um rasgado de olhos, a linha do queixo – enfim, traços perdidos sobre o rosto de todos os Meneses, alterados aqui ou ali [...]”.<sup>28</sup> A insistência nos traços fisionômicos se faz acompanhar de outro vestígio naturalista – a perda do vigor da “raça” de uma geração para outra. Acrescenta-se o elemento, fundamental, da ambiguidade sexual. A fonte-mãe não é a matrona Dona Malvina, à qual Valdo se assemelha como um “impostor bem-sucedido”,<sup>29</sup> mas uma mulher profundamente viril e insubmissa. Sem ter deixado descendentes diretos, Maria Sinhá é a raiz da autoridade paterna, duplamente deslocada. Simetricamente oposta a Demétrio, imperou pelo desprezo às convenções, não pela fidelidade à letra destas.

No momento em que o corpo de Nina é velado, Timóteo, que rompe os limites do quarto e se posta, de pé, no meio da sala, suscita em Valdo o reconhecimento da fisionomia dos Meneses. Timóteo é um “ser de comédia”, mas, *ostentando o direito irrefutável de uma absoluta semelhança física*, encarna Maria Sinhá, “um Meneses afinal”.<sup>30</sup> Um homem vestido de mulher se faz aparição da mulher que vivia e se vestia como homem. Acreditando-se fiel ao espírito da família, Demétrio havia concluído o estrangulamento dos canais por onde corria sua seiva. Orgulhoso da letra morta da tradição, escapara-lhe o espírito. Talvez este seja o pecado que Lúcio Cardoso imputa aos Meneses. No entanto, o movimento é mais paradoxal.

---

<sup>27</sup> Ibid., p.502.

<sup>28</sup> Ibid., p.145.

<sup>29</sup> Ibid., p.296.

<sup>30</sup> Ibid., p.504.

Vista por Valdo através de Timóteo, a força de Maria Sinhá se mescla à indolência hipertrofiada na figura obesa, reafirmando, pela identidade de fisionomia e de caráter, Demétrio em seu pertencimento à casa dos Meneses. Todos, identificados, tornam-se enigma indecifrável: “eles são a verdade do que são”.<sup>31</sup>

Dois elementos que acabamos de pontuar poderiam ser recuperados em *Ópera dos mortos*. O primeiro é a ambiguidade sexual. No segundo capítulo, o retrospectivo “A gente Honório Cota”, lemos que, depois de seguidos abortos, manifestações da “maldição” que pesa sobre a família, finalmente a esposa do coronel Honório Cota dá à luz. Nasce uma menina. Na cadeia formada pelas três gerações, o último elo é também o único que corresponde a uma mulher. Ao fim, a casta e contemplativa Rosalina, dominando sexualmente o empregado, manifesta o temperamento despótico – e cioso das prerrogativas masculinas – do avô Lucas Procópio.

Quanto ao segundo elemento, que vem a ser o enigma, saliente-se, antes de mais nada, que, na *Crônica da casa assassinada*, este se difunde em mais de uma direção. Quando Valdo diz que os Meneses “são a verdade do que são”, a família ganha contornos enigmáticos. Já aos olhos de André, a figura de sua suposta mãe, Nina, é enigmática na medida em que é uma espécie de ponto luminoso no centro da “nebulosa” de suas próprias origens.<sup>32</sup> O padre Justino, por sua vez, nomeia Nina “enigma de Deus”.<sup>33</sup> Como veremos em detalhe, na *Ópera Rosalina*, sendo mulher-enigma para o empregado Juca Passarinho, se duplica em imagem da narrativa-enigma ambicionada pelo autor implícito.

Na *Crônica* como na *Ópera*, a entrada de um forasteiro na casa, personagem de alto potencial erótico e gerador de um filho extraviado, é o que põe em movimento a engrenagem da queda. Como se, sem o elemento exógeno, a casa pudesse perdurar indefinidamente, na sua rotina desvitalizada. É de notar que Nina, embora chegue como esposa de Valdo, é tão inassimilável ao corpo dos Meneses como Juca Passarinho em relação aos Honório Cota. A casa é figurada como um grande organismo autárquico, que não estabelece trocas com o que lhe é externo e, assim, não tem como se reproduzir. É em essência o que se lê em “A queda da casa de Usher”: o recolhimento incestuoso do casal de irmãos resulta em extinção.

Uma última convergência a ser assinalada: a lenda das famílias decorre, em boa parte, dos abusos cometidos no auge do domínio sobre a vida das cidadezinhas. Aos olhos da

---

<sup>31</sup> Ibid., p.504.

<sup>32</sup> Ibid., p.197.

<sup>33</sup> Ibid., p.186.

gente comum, a penosa condição presente se justifica como punição pelas “ruindades” do passado. Essa visão é promovida a vetor que orienta a narrativa, fundamentando a interpretação da “queda” como expiação da culpa dos antepassados. Os Meneses e os Honório Cota, famílias de singularidade hiperdimensionada, de quem o antigo exercício da justiça privada e do mando pessoal sobrevive como *soberba*, denunciam um olhar ambivalente para o patriciado rural. Os chefes condenados à obsolescência e à extinção são também o que mesmeriza os narradores, como que fascinados por sua aura. Rui Mourão provavelmente tem razão quando diz que em Lúcio, Cornélio e Autran Dourado a investigação das raízes da personalidade se confunde com a das raízes da formação social brasileira. Sendo assim, o “mistério existencial” é antes drama edípico dos fazendeiros do ar, desenrolado com tintas místicas ou com pretensões de experiência moderna.

#### O SENHOR QUERENDO SABER, PRIMEIRO VEJA

O primeiro capítulo de *Ópera dos mortos*, “O sobrado”, denuncia que a história a ser contada está bem longe no passado, são “antigualhas”. Um narrador “guia seu criado” apresenta ao interlocutor, homem de fora, chamado “o senhor”, o sobrado ora castigado pelo tempo e por extensão a gente Honório Cota. No segundo capítulo, “A gente Honório Cota”, a história da família *no sobrado*, até a morte de João Capistrano, é narrada na terceira pessoa, desaparecidos os apelos do guia ao interlocutor.

A interpelação do guia ao provável forasteiro retoma o dispositivo que está na base do melhor de nossa produção dita regionalista ou sertaneja, como a de Simões Lopes Neto ou a do Valdomiro Silveira de *Lereias*. O empréstimo dessa voz narrativa é claro: *Ópera dos mortos* se abre com um “O senhor querendo saber, primeiro veja:”. Contudo, é possível falar em estilização, porque, se ocorre a apropriação de uma técnica consagrada por toda uma vertente da prosa brasileira, ela aqui serve a outros propósitos, é um traço que se mescla a outros, para ser desenvolvido em direção diferente da de seu contexto original. O distanciamento em relação ao narrado é um dado novo: aquilo que “aconteceu” (diz o narrador: “[...] é muito custoso a gente entender Quiquina, já era antes, depois do que aconteceu”<sup>34</sup>) diz respeito a um passado morto, encerrado nos seus limites. O casarão comido

---

<sup>34</sup> *Ópera dos mortos*, p.6.

pelo tempo, que carece de restauração, é como peça de museu, imobilizada, abstraída da corrente da vida.

Outro dado novo é que esse narrador não é uma representação do homem rústico, mas uma voz a serviço das referências cultas que o texto pretende mobilizar. O guia propõe ao interlocutor (ao leitor) uma apreciação da arquitetura do sobrado, derramando noções sobre o estilo barroco. Um guia de museu, mesmo, que procura instruir o olhar do visitante. Esse narrador, instado pelo forasteiro, que “quer saber” da história, pede a ele calma e, apresentando o sobrado, o dirige na maneira de ouvir (ler) os casos que veio buscar. Pois esse capítulo inicial e a descrição do sobrado não são mais do que um artifício metalinguístico: a casa é tanto a edificação quanto a família, a gente Honório Cota, e é também imagem do que está para ser narrado: “Vejo que o senhor não está muito interessado no sobrado, digo como casa”.<sup>35</sup> “O senhor querendo, veja: a casa ou a história.”<sup>36</sup> Evidentemente, o forasteiro é o leitor, ao qual o guia-autor implícito entrega as chaves da história.

Um termo de sabor dezenovista, “risco”, refere o projeto do mestre incumbido de fazer da casa rasteira sobrado. O projeto, a “planta baixa”, é uma metáfora da construção da narrativa desveladamente cultivada nos escritos de Autran Dourado. A analogia do artefato de palavra com a obra arquitetônica está em Valéry, Borges, João Cabral, e os riscos, plantas baixas e labirintos de Autran Dourado são uma fervorosa homenagem a essa tradição. (O labirinto habitado pelo Minotauro está em *O risco do bordado*, que viria logo depois de *Ópera dos mortos*.) Se o risco da casa é o risco da narrativa, o que se tem no capítulo de abertura é uma explicitação, não do sentido, mas do que se entende como a construção da obra.

“O sobrado”, em resumo, traz a proposição a ser desenvolvida nos capítulos seguintes: “numa só casa, numa só pessoa” estão fundidos pai e filho. João Capistrano, ao assobradar a casa do pai, no mesmo passo em que soma uma camada de civilidade ao “caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio”, deseja incorporá-lo a si. Casa nascida de outra casa,<sup>37</sup> o sobrado é figura da duplicidade que conduz o coronel Honório Cota à definitiva casmurrice. A aventura de Rosalina com Juca Passarinho igualmente se dá sob o signo dessa duplicidade, herdada. Segundo o que a narrativa explicita, Rosalina é ora Lucas Procópio, ora João Capistrano. A desmedida do avô é o que nela abre as comportas da sensualidade.

---

<sup>35</sup> Ibid., p.5.

<sup>36</sup> Ibid., p.6.

<sup>37</sup> Ibid., p.5.

Essa zona temática do casarão paterno, herança, hereditariedade e loucura, que se pode fazer remontar aos naturalistas e se surpreende mesmo numa Lygia Fagundes Telles (basta lembrar *Ciranda de pedra*), Autran Dourado parece querer estilizar, desenvolver com uma disciplina que se poderia chamar de aristotélica, visto que outro dos alvos do escritor em *Ópera dos mortos* é a tragédia. A “engrenagem” referida nos títulos do capítulo 5 (“Os dentes da engrenagem”) e 7 (“A engrenagem em movimento”) alude à força impessoal que impele os eventos a seu desfecho fatal, além do controle de qualquer vontade. Essa engrenagem que se pretende trágica, como se viu, já é nomeada em *A barca dos homens*.

A dada altura, João Capistrano, então levando vida pacata na Fazenda da Pedra Menina, resolve se mudar para a cidade e “ocupar a casa do pai”.<sup>38</sup> É preciso atentar para a expressividade dessa maneira de dizer. O filho criado pela mãe, polido e recolhido, decide vir à frente e assumir, na casa que é o centro da cidade, o lugar do pai-fundador. Embora o assobradamento conote um grau mais elevado de civilidade, ele também é expressão da mania (os sonhos de grandeza) que vai tomando conta de João Capistrano. Nele, a progressiva identificação com o pai se manifesta na vontade de aumentar desmesuradamente a casa, enchê-la de convivas, fazer crescer o prestígio entre a gente da cidade e, por fim, entregar-se à ambição política, em meio a devaneios que lembram os do Rubião machadiano. Ressurgindo no filho, o ímpeto de Lucas Procópio mais uma vez revela essa contraface delirante, maníaca, do agente civilizador. A melancolia que se alterna com o estado eufórico corresponde, no coronel Honório Cota, a um elemento que faltava por completo ao seu pai: a culpa.

O segundo capítulo da *Ópera* é percorrido pelo mote da parença entre pai e filho. Não a parença pura e simples, tal pai tal filho, mas a que salta, estranha, furando uma superfície aparentemente muito diversa. “Ninguém diz, diziam os mais velhos, que ali vai um filho de Lucas Procópio.”<sup>39</sup> Embora seja reportada a voz geral dos mais velhos, os maiores da comunidade, é através de um olhar particular que o leitor distingue o que, no filho, é o pai. Esse olhar é o de Quincas Ciríaco, personagem que é um momento privilegiado para perceber a preocupação de Autran Dourado de flagrar as peculiaridades da organização social brasileira.

O capítulo “A gente Honório Cota” tem como núcleo uma situação básica: o coronel Honório Cota está no armazém de café pondo a conversa em dia com o sócio, Quincas Ciríaco. O coronel começa a enveredar por seus planos grandiosos e, como sempre nessas ocasiões, Quincas tem a sensação de que João Capistrano se transforma em Lucas

---

<sup>38</sup> Ibid., p.15.

<sup>39</sup> Ibid., p.10.

Procópio, o que o incomoda profundamente e o leva a tentar desviar o assunto, para que a imagem do terrível homem se desvaneça. Essa é uma situação reiterada, cotidiana, que parece enfim fugir do controle no dia em que, o coronel tomado por sua “loucura”, Quincas vê o filho identificar-se em definitivo ao pai.

Mas o que torna todo o conjunto mais expressivo são as origens de Quincas Ciríaco e os sentimentos com relação a Lucas Procópio delas decorrentes. Filho de um antigo capataz de Lucas Procópio, Quincas se tornara sócio do coronel Honório Cota “no armazém de café e na máquina de beneficiar”.<sup>40</sup> Basta ler Gilberto Freyre para saber quanto essa forma de mobilidade social tem de típica. João Capistrano e Quincas, segundo o costume, haviam desfrutado de intensa camaradagem na infância, nos tempos da fazenda, e o filho do capataz, como todos naquelas terras, tinha em Lucas Procópio o Padrinho. Nesse contexto, como se sabe, as relações de compadrio carregam profunda ambivalência. O padrinho, quando se trata de um grande proprietário rural, não raro não é senão o pai de incontados filhos naturais, moradores de suas terras, protegidos e assujeitados pela bênção patriarcal. Todos que nascem em terras de um senhor são seus filhos – no duplo sentido de serem beneficiários de proteção (além de devedores de submissão) e frutos da cotidiana violação que é prerrogativa, antes de todos, do proprietário. Assim, ainda que guardasse a imagem da mãe “bonita, muito branca, tão parecidamente honesta e pura”, Quincas tinha crescido cismando na possibilidade de ela ter dormido com Lucas Procópio. De modo que o seu olhar para o sócio Honório Cota, tentando distinguir e ao mesmo tempo temendo os traços do pai, fora antecedido pela insistente contemplação de dois retratos, o seu próprio e o do capataz, que deveriam, pela aparência revelada, atestar a filiação.

“Todo mundo que nasce em terras de seu Lucas Procópio tem o jeito dele.”<sup>41</sup> O devotamento filial da cidade à gente do sobrado tem na raiz o abuso do pai-fundador. Quincas Ciríaco se debate para reconhecer em si os traços do capataz, para ver no próprio rosto o pai, afastando assim o fantasma da paternidade do outro, o “coisa-ruim”, o “bom filho da puta”, ao mesmo tempo em que repete para si mesmo que João Capistrano – apesar dos lábios grossos e das sobrancelhas de taturana – não era do mesmo feitio do pai. Quincas tem ímpetos parricidas sempre que está sob o efeito da “visagem” em que o filho se metamorfoseia no pai. Decididamente odeia Lucas Procópio. João Capistrano, por sua vez, embora se esforce por retocar a imagem do pai entre a gente da cidade, como fez da casa rústica sobrado, o que quer

---

<sup>40</sup> Ibid., p.11.

<sup>41</sup> Ibid., p.14.

e faz mesmo é incorporar o pai. Para Quincas, “o pai dele é ele mesmo”.<sup>42</sup> Ao fim, é essa paternidade nefasta que prepondera. Passado para trás, na política, por uma manobra conciliatória à brasileira, ferido no mais íntimo do seu sentido de honra, o coronel assume ser filho de quem é: “Eu sou filho de Lucas Procópio Honório Cota”,<sup>43</sup> rebaixando, no mesmo passo, os “filhos” em “cambada”. No fecho do capítulo, numa palavra dita no velório do coronel, Quincas Ciríaco fica muito perto de assumir ele próprio um lugar de filho de Lucas Procópio, ainda que sob o manto da “doçura” patriarcal: “Ele [o coronel Honório Cota] era muito meu, quase meu irmão”.<sup>44</sup>

#### ELEIÇÕES A BICO DE PENA

No que toca ao episódio do projeto político do coronel, cabe um desvio pela obra de um contemporâneo e companheiro da fase palaciana de Autran Dourado. Mencionado brevemente em *Gaiola aberta*, Victor Nunes Leal<sup>45</sup> é autor de um estudo pioneiro nas ciências sociais brasileiras que pode lançar luz sobre aspectos pouco observados do microcosmo (a cidade de Duas Pontes) fixado literariamente pelo nosso autor. Também oriundo do interior de Minas Gerais, Nunes Leal fez de sua tese *O município e o regime representativo no Brasil: contribuição para o estudo do coronelismo* (publicada pela primeira vez em 1949 sob o título *Coronelismo, enxada e voto*<sup>46</sup>) um alerta para a urgência de encontrar saídas para o desvalimento da população rural, então larga maioria vegetando à sombra dos coronéis nos municípios do interior do país, dos quais Duas Pontes é uma estilização.

Tratando de um processo de longa duração, o da “vitalização da autoridade pública e decadência do poder privado”, que remonta a meados do século XVII,<sup>47</sup> Nunes Leal se concentra sobre uma mazela, o coronelismo, que no momento da redação de seu estudo ainda era alvo de baldados esforços saneadores, entre os quais a medida da nomeação do prefeito, como meio de contornar o voto de cabresto. De acordo com a sua compreensão do que denomina “compromisso coronelista”, o coronel, vale dizer, o membro do senhoriato

<sup>42</sup> Ibid., p.13.

<sup>43</sup> Ibid., p.25.

<sup>44</sup> Ibid., p.29.

<sup>45</sup> Victor Nunes Leal foi chefe da Casa Civil da Presidência da República entre 1956 e 1959, quando Autran Dourado detinha o cargo de secretário de Imprensa.

<sup>46</sup> Nunes Leal, Victor. *Coronelismo, enxada e voto. O município e o regime representativo no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>47</sup> Ibid., p.79.

rural em processo de dismantelamento das bases de sua autoridade, jurava lealdade à situação estadual e federal em troca de carta branca para exercer o que restava de seu poder privado – dentro dos limites do município, o elo mais débil da corrente.<sup>48</sup>

Retendo com cuidado didático tais referenciais históricos, *Ópera dos mortos* apresenta a *débâcle* do coronel Honório Cota como um choque quixotesco contra a vidraça da realidade, vale dizer, o estado de coisas regido pelo compromisso coronelista. Sendo a sua uma autoridade precária e concedida como uma benesse dos poderes centrais, um coronel que se lança na oposição atenta contra a lógica do sistema, se transformando numa entidade vulnerável, pronta a ser extirpada. É nessa aventura sem lastro que se perde o coronel Honório Cota, movido pela mania que vai tomando conta dele depois do nascimento de Rosalina.

Como dizíamos, acossado por “sonhos de alta grandeza”, João Capistrano se decide a “ocupar a casa do pai” e assobradá-la, criando um casarão vistoso e cheio de hóspedes, como imagem idealizada dele próprio. A casa renovada e ocupada é *mal-entendida* pela gente da cidade, numa sintomática transposição, como a revelação da vocação pública do coronel: “A gente falava de calçamento, de água encanada, de benefícios para todos em geral, em progresso, em justiça e liberdade, coisas assim tão descabidas e desmesuradas”.<sup>49</sup> Por outra, o assobradamento da casa do velho Lucas Procópio vale pela limpeza do “pecado original” da cidade, cometido no Éden da Fazenda do Encantado, que João Capistrano, num esforço prévio de limpeza, havia rebatizado. A “casa cheia” onde se serviria vinho do Porto às numerosas visitas gratifica a mania do coronel ao mesmo tempo em que nela (e na “grande pessoa” do coronel) se projetam as aspirações da gente da cidade. Ao fim, água encanada, justiça e liberdade, na sua cômica heterogeneidade, são nomes que se substituem ocupando o lugar do que está de fato em jogo: a gratificação do orgulho do povo miúdo na figura do coronel e do sobrado.

O pecado original, porém, a “nuvem pesada e escura” de Lucas Procópio, trava a mania, se manifestando na contiguidade do útero da esposa do coronel com a terra vermelha do cemitério. Dona Genu dá à luz uma série de crianças votadas ao túmulo, até que vem Rosalina, um disfarce do destino, remissão aparente que esconde o cumprimento definitivo da “maldição” legada pelo antepassado. Esse enquadramento trágico ambicionado por Autran Dourado abriga a notação de circunstâncias muito típicas da República Velha.

O nascimento de Rosalina, (suposto) fim da esterilidade do casal e esperança de vitória da luz sobre a sombra de Lucas Procópio, tem o condão de encher o sobrado e enfunar

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp.69-71.

<sup>49</sup> *Ópera dos mortos*, p.16.

as velas da mania do coronel. A casa é honrada pela visita de autoridades, do padre ao senador Dagoberto, o controlador da situação local. O florescimento da filha é também o florescimento da *hybris* do pai, cujos devaneios o levam a abandonar a posição segura assim sumarizada pelo narrador:

O coronel Honório não era homem político, coisa rara naquela época em homens de posse. Ao contrário do pai, que mandava e desmandava, fazia e desfazia câmaras, não se metia em briga política, se limitava a dar o seu voto tradicional, que seguiria o de Lucas Procópio, as suas predileções, se ele fosse vivo. Apoiava com muita discrição e siso, sem palavras ou comentários, o partido do governo. [...]<sup>50</sup>

O abandono da conformidade ao que Nunes Leal chamou de compromisso coronelista e a aventura como líder dos “sapos” (o oposicionista PP) culminam com a eleição para a Câmara municipal. (Note-se que *Ópera dos mortos* não menciona um prefeito, mas o presidente da Câmara, “chefe político do bando dos Periquitos [o PRM]”.<sup>51</sup> De fato, como se lê em Victor Nunes Leal, sob a Constituição de 1891, alguns estados atribuíam as funções executivas do município ao presidente da Câmara.<sup>52</sup>) Enfim, dominado pela *hybris*, o descabimento que, no folclore da cidade, tinha sido a marca do pai, o coronel Honório Cota se faz chefe dos sapos e vence facilmente a eleição, “embora uma ou outra morte de gente miúda”.<sup>53</sup> Segue-se a fraude conhecida como “bico de pena”,<sup>54</sup> que desemboca na previsível conciliação entre sapos e periquitos, mantida a presidência da Câmara nas mãos da situação. Para João Capistrano Honório Cota, esses reveses da rotina da pequena política equivalem, no plano subjetivo, à casa esvaziada, ao sobrado entregue a uma irremediável e rancorosa solidão.

Ignorante do jogo de cartas marcadas, o coronel é vítima do que se chamaria de sua recusa da realidade, estando aí a origem da morte simbólica que ele lega à filha Rosalina. O próprio ritual dos relógios tem início como um gesto de rebelião contra o senador Dagoberto: o coronel, num repente, pendura o relógio de prata que lhe fora presenteado pelo senador na parede da sala, parado, declarando sua disposição a não mais se submeter. O epíteto de dom Quixote, sendo uma constatação ditada pelo realismo político do jornal dos

<sup>50</sup> Ibid., pp.19-20.

<sup>51</sup> Ibid., p.20.

<sup>52</sup> Nunes Leal, Victor, op. cit., p.122.

<sup>53</sup> *Ópera dos mortos*, p.22.

<sup>54</sup> Essa expressão não ocorre no texto da *Ópera*, mas se trata da adulteração das atas, também referida por Nunes Leal como fraude costumeira na República Velha. (Nunes Leal, op. cit., p.214)

periquitos (para os quais o nome conota simplesmente a condição de “desmiolado”), é enobrecido pelo narrador, que faz o coronel se reconhecer na lembrança de uma gravura entrevista na infância e assumir orgulhosamente a dignidade do “Caballero de la Fé, também da Triste Figura”.<sup>55</sup>

O fluxo e o refluxo da mania do coronel são testemunhados de perto por Quincas Ciríaco, em quem se unem o presságio conforme à moldura trágica – desde o princípio ele se mantém à parte das festas no sobrado, antevendo o infortúnio que sobreviria – e o chão realismo. Para a presciência da queda, incorporada na narrativa à chave dos “miasmas” da casa dos Honório Cota, bastaria o conhecimento rudimentar das regras do jogo, expressas por Quincas em duas fórmulas gaiatas. Consumada a fraude, diante do atordoamento do coronel, que se bate como um inseto tentando atravessar uma vidraça, Quincas diz, na esperança de chamá-lo à realidade: “Política é assim mesmo, não tem jeito – mão na bosta”; e pensa em dizer: “Não paga a pena, quando o governo quer, lei é sanfona”.<sup>56</sup>

Preso no jogo de espelhos com a figura paterna, o coronel sucumbe diante do que interpreta como traição dos “filhos”, se entregando em definitivo à melancolia que aparentemente havia desaparecido com o nascimento de Rosalina. É sobre a tela da melancolia desse chefe gorado que o narrador faz o seu bordado, cujo padrão já se mostra inteiro nos dois capítulos iniciais. Relógios parados, as páginas do romance levam de um útero que despeja “frutos pecos” na terra vermelha do cemitério a outro. Assim como enobrece o epíteto jocoso pespegado pelos adversários políticos, a narrativa se compraz na melancolia e no equívoco do coronel, utilizando-os como andaimes na construção da própria dignidade literária.

O episódio da curta carreira política do coronel Honório Cota, pequena comédia levada pelo PRM (Partido Republicano Mineiro) e pelo PP (Partido Progressista), ganha o tratamento aligeirado e pitoresco de um embate sem consequências entre “periquitos” e “sapos”, num registro que em alguma medida pode fazer lembrar de passagens de *O tempo e o vento*. Faz-se menção irônica ao jargão bacharelesco, com o dr. Plácido do Amaral sustentando que a certidão continha um “erro grosseiro, palmar”, o adjetivo precioso vindo de mistura com a xenofobia nativista (o escrivão que perpetrou o bico de pena é desqualificado como “carcamano mal-abrasileirado”). O estilo é algo marioandradino, pelas dicções e epigramas populares (“Isso mesmo é que o sapo queria”; “A certidão foi remetida direitinho para a capital, os livros tomaram outra direção, fim do mundo, ninguém soube pra que cidade

---

<sup>55</sup> *Ópera dos mortos*, p.22.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.24.

foi, você soube? aqui que soube!”), tudo convergindo nas duas fórmulas gaiatas de Quincas Ciríaco, expressão brutal das coisas como elas são. No sentido contrário, a intolerância do coronel à realidade dá terreno ao arcabouço trágico que inspira as ambições do romance.

Sendo os dois capítulos iniciais da *Ópera dos mortos* uma introdução à “história”, ao que “aconteceu”, este é um bom momento para parar e tentar distanciar um pouco o olhar do miúdo da análise. Pois, se procurar refazer a significação do texto é um passo essencial, entretidos nele corremos o risco de nos esquecer de criar uma direção, a qual só se determina pela atenção ao todo da obra, e aos outros todos que se vai recortando ao redor dela.

Bom, então, tomados os dois capítulos até aqui analisados como um todo, o que este nos diz? A mudança de ponto de vista de um capítulo para outro – o guia situado num ponto do tempo em que tudo já passou, só restam histórias e um sobrado vazio, decaído, cede lugar a um narrador em terceira pessoa mais convencional – e a metalinguagem do primeiro capítulo – o sobrado é uma visualização da própria narrativa – patenteiam um esforço direcionado ao jogo com a “estrutura do romance”, o que colocaria *Ópera dos mortos* do lado da “experimentação”. Esquema simples demais, que pode constar em apresentações e panoramas da literatura brasileira, mas é insatisfatório como resultado de uma leitura mais persistente. O jeito é passar em revista os dois capítulos, tentando ver melhor o conjunto que formam.

No primeiro capítulo, temos o sobrado, por meio do qual o narrador instrui o leitor em como ler a narrativa; além disso, há uma síntese histórica – as origens de Lucas Procópio e da cidade. Em relação ao centro de interesse do livro, a aventura de Rosalina, o segundo capítulo é um flashback, esclarecendo os antecedentes. E pronto, no terceiro capítulo estamos enfim diante de Rosalina, postada à janela. Eis a linearidade, que sai incólume da metalinguagem e da oscilação do foco narrativo.

Para invocar um termo de comparação extremo, mas não descabido, na medida em que habita as estantes e os horizontes já de um Lúcio Cardoso, além dos do próprio Autran Dourado, o norte-americano William Faulkner fragmenta a linha dos eventos e submete parcelas deles, ou estilhaços, a uma exploração tal que a leitura de um livro como *The sound and the fury* pode ser classificada como extenuante. Se a escrita dos grandes modernistas mina a legibilidade sedimentada pelo romance oitocentista, nosso modesto caso brasileiro *adapta* alguns recursos canonicamente modernistas no interesse da legibilidade.

Como foi sugerido no capítulo sobre *A barca dos homens*, da prosa que vem dos anos 1930, Erico Veríssimo pode ser tomado como um paradigma desse procedimento. O já visitado *O resto é silêncio* não poderia ser lido como uma transplantação de *Mrs. Dalloway*?

É de notar como Veríssimo aproveita da técnica de Virginia Woolf o duplo foco na intimidade e no espaço público. Fazendo saltar de um par de dias em Porto Alegre a atualidade do país e do mundo, o contador de histórias é guiado também por sua alma de professor, cioso da exposição clara dos seus temas. Veríssimo é o exemplo consumado dessa legibilidade renovada pelo aproveitamento de técnicas que nos chegavam da ficção mais exigente praticada na Europa e nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX.

No ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio sustenta que a associação de um filme como *Rio 40 graus* (de Nelson Pereira dos Santos) ao neorealismo italiano seria um juízo crítico datado, de fôlego curto por omitir a “profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações”, esta, sim, a grande responsável pelo rendimento artístico da obra.<sup>57</sup> Analogamente, muitos podem dizer que trazer à baila “tendências estéticas estrangeiras” (expressão do ensaio de Paulo Emílio) para tentar avaliar Autran Dourado ou Erico Veríssimo é errar o alvo e perder de vista o interesse que esses autores podem ter, qual seja, o modo como tratam a matéria brasileira. Já se observou que, nas primeiras décadas do século XX, a crítica, sempre que se deparava com obra de autor nacional, se entregava ao afã de listar quaisquer nomes estrangeiros com os quais o brasileiro pudesse ter alguma semelhança.<sup>58</sup> Pois bem, o aparato analítico foi aperfeiçoado, mas subsiste o problema das relações de uma literatura como a brasileira com a produção vinda das sociedades hegemônicas. No que toca aos exemplos que temos à mão, são notórias, nas ficções de Autran Dourado e Veríssimo, as marcas da digestão das “tendências estrangeiras”. Se essa digestão levou a bons resultados artísticos, trata-se de um outro momento da análise.

Essa digressão a partir de Erico Veríssimo foi motivada pela questão do escasso prejuízo à legibilidade acarretado pela adoção de procedimentos à primeira vista associáveis às experiências do romance moderno. Também intriga, na leitura de *Ópera dos mortos*, a instrução a que o leitor é submetido no capítulo inicial. Pensando dentro do contexto da cultura italiana, o crítico Alfonso Berardinelli tem algumas contribuições para problemas muito aparentados com estes. Num trabalho recente sobre o fenômeno do best-seller, Berardinelli sustenta que a ficção como a de um Stephen King seria a manifestação mais

<sup>57</sup> Sales Gomes, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura), pp.79-80.

<sup>58</sup> Conta Mário da Silva Brito sobre a recepção à *Trilogia do Exílio* de Oswald de Andrade: “Uma preocupação inicial foi assinalar as influências estrangeiras exercidas sobre Oswald – prática habitual na época. Assim, a esse propósito, são lembrados destrambelhada e contraditoriamente os nomes de Zola, Mirabeau, Abel Botelho, Dostoiévski, Romain Rolland, Wilde, Poe, Paulo Barreto, d’Annunzio, Charles Louis Philippe, Tolstói, Tchekov e Bounin, para citar alguns”. (“O aluno de romance Oswald de Andrade” in Andrade, Oswald de. *Os condenados*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.)

aguda de um processo que remonta ao declínio do poder de fogo das vanguardas e à recuperação do prestígio do modelo realista consagrado no século XIX.<sup>59</sup> Foi o que se desenrolou ao longo da segunda metade do século XX; dentro da ficção italiana, *O Gattopardo* (1958) pode ser tomado como marco inicial, enquanto, na década de 1980, Umberto Eco, o “acrobata insuperável da cultura pós-moderna”,<sup>60</sup> triunfa com *O nome da rosa*. Pois, para Berardinelli, na prosa de ficção a pós-modernidade se manifestaria pelo renovado apreço à tarefa de instruir brincando, baixada a poeira da “polêmica contra o século XIX” que chegara à ferocidade dos textos de Beckett.<sup>61</sup>

Mas vamos repassar os juízos sobre *O Gattopardo* e *O nome da rosa*. O livro de Lampedusa, breve, sintético, seria como que a evocação de um caudaloso romance realista. É um romance neoclássico ou neotradicional que conta a história do declínio vital, da agonia de uma velha ordem. O passado, reduzido no capítulo final a relíquias duvidosas, é antes imagem da força da morte do que campo onde se expande o movimento da história. Duas décadas depois do aparecimento desse best-seller que inspirou um filme a Luchino Visconti, Eco, semiólogo, teórico da vanguarda e da cultura de massa, farejando o revigoramento do romance “para todos”, concebe um folhetim pós-moderno, no qual todo um repertório acadêmico e de erudição literária é remanejado para servir ao propósito de instruir com humor e leveza. Berardinelli parece considerar o romance de Eco como uma espécie de divulgação da vanguarda ou vanguarda de divulgação, sem espaço para as zonas de silêncio, a incompletude e a obscuridade. Em suma, Eco “não faz mais do que explicar as coisas”.<sup>62</sup>

Aí está uma via possível para darmos inteligibilidade às ambições e manobras da carreira literária de Autran Dourado. Não há como negar que ele se arrisca em artifícios borgianos, como no texto sobre *Uma vida em segredo*, uma resposta irônica a Wilson Martins e demais críticos que viram na história de Biela um decalque de *Un coeur simple*.<sup>63</sup> O mesmo Wilson Martins, aliás, manifestou irritação com *Uma poética de romance*, afirmando que Dourado se juntava a Osman Lins na prática da modalidade dos “romances com bula”,<sup>64</sup> outro modo de dizer que o autor de *O risco do bordado* “não fazia mais do que explicar as coisas”.

<sup>59</sup> Berardinelli, Alfonso. “O best-seller pós-moderno – De *O Gattopardo* a Stephen King” in \_\_\_\_\_. *Não inventem o romance e outros ensaios*. (org. Lucia Wataghin). São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas, 2007, pp.141-69.

<sup>60</sup> Ibid., p.163.

<sup>61</sup> Ibid., p.144.

<sup>62</sup> Ibid., p.163.

<sup>63</sup> O texto “História de uma história. Como nasceu prima Biela” integra a 7ª edição de *Uma vida em segredo*, a utilizada neste trabalho. Infelizmente, não consegui apurar se ele já havia sido publicado antes, em outras edições da novela ou em outra parte.

<sup>64</sup> “Osman Lins fornece, com o livro, todos os elementos necessários à sua interpretação, prudência que faltou a Autran Dourado, ao publicar, em 1970, *O risco do bordado*; isso o obrigou, três anos mais tarde, a voltar com a

Não será excessivo registrar ainda uma outra sugestão de Alfonso Berardinelli, que talvez possa vir ao caso: apresentando algumas hipóteses sobre a narrativa italiana pós-1945, ele lembra que, pelos meados dos anos 1970 e 80, a “moda estruturalista e narratológica” condicionou o apreço a Italo Calvino, cuja produção preenchia, na opinião das mais diversas faixas de leitores, as expectativas acerca do que constitui a literatura digna de ser amada e cultuada. Segundo Berardinelli, o cosmopolitismo e as “geometrias livres de pesos humanos” do criador de *O barão nas árvores* anunciam os “artifícios” de Eco.<sup>65</sup> Algo disso tudo também pode dizer respeito ao nosso caso brasileiro? A ver.

Antes que se perca o fio da *Ópera dos mortos*, voltemos ao modo como se explica as coisas no capítulo inicial, no qual, como já foi dito, é possível ler a proposição a ser desdobrada na narrativa. Assim como o mestre se disciplinara para fazer do risco do sobrado o equivalente exato do intento do coronel Honório Cota, o leitor não deve partir sozinho para recompor a história a seu modo. Curioso, querendo prosseguir, é retido pelo “guia”, que insiste que a história já está ali, no sobrado, para quem souber ver direito. A maneira como se descreve a fachada do sobrado, para demonstrar as regras que vão comandar o jogo narrativo, faz pensar na “perfeição do excesso” notada por Berardinelli em *Cem anos de solidão*.<sup>66</sup> Trata-se de um resultado estético ambíguo que podemos compreender como efeito de um certo colecionismo de detalhes tão variados quanto redundantes, organizados segundo um padrão. O estilo barroco é demonstrado no sobrado, que por sua vez demonstra o funcionamento da própria narrativa. A descrição da fachada parece cumprir o papel de gráfico ou quadro sinóptico:

No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta. Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, aumentou-lhe a fazenda, mudou-lhe o nome para Fazenda da Pedra Menina – homem sem a rudeza do pai, mais civilizado, vamos dizer assim, cuidando muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho – assim fez ele com a casa; assobradou-a, pôs todo o gosto no segundo pavimento. Se as vergas das janelas de baixo eram retas e pesadas, denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio, as das janelas de cima, sobrepostas nos vãos de baixo, eram adoçadas por uma leve

---

interpretação autêntica.” (Martins, Wilson. “Siga a bula” in \_\_\_\_\_. *Pontos de vista 9*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995, pp.402-6) Trata-se de um texto que merece discussão. É uma jocosa resenha de *Avalovara* de Osman Lins, com essa breve referência a *Uma poética de romance*.

<sup>65</sup> Berardinelli, Afonso, “A narrativa italiana após 1945”, op. cit., pp. 46-7.

<sup>66</sup> “O best-seller pós-moderno”, p.157.

curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas.<sup>67</sup>

Noutra passagem, a “ilusão do barroco”, comparada ao rio de Heráclito, é correlativo plástico das oscilações do coronel Honório Cota e da filha Rosalina. O olhar que o guia/narrador prescreve ao interlocutor/leitor, diante do sobrado, é o olhar de Quincas Ciríaco para o coronel, no segundo capítulo, e, depois, de Juca Passarinho para Rosalina:

[...] Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história.<sup>68</sup>

Inspirados por Berardinelli, poderíamos dizer que passagens como essa parecem se antecipar à aula universitária da qual o livro eventualmente há de ser objeto. É como se o texto já estivesse prevendo os procedimentos da análise literária. O romance acaba por analisar a si mesmo. Vale o reparo de que, pensando de dentro do contexto europeu, Berardinelli flagra um reencontro do romance com o grande público no refluxo da ofensiva modernista, enquanto a literatura brasileira inspira antes a ideia de um baixo-contínuo de legibilidade, de que a *Ópera* seria um prolongamento. Autran Dourado, se ultrapassa os marcos dezenovistas e não faz “romance”, não vai além de alguns passos muito tímidos no campo da ficção-ensaio ou da ficção-jogo comentada por Berardinelli.

#### ROSALINA

Sem optar por uma leitura linear, é possível prosseguir tomando o terceiro e o quarto capítulos, que, como os dois primeiros, formam uma unidade. O capítulo 3, “Flor de seda”, apresenta Rosalina e o capítulo 4, “Um caçador sem munição”, Juca Passarinho, que termina apresentando a si próprio a Rosalina e sendo admitido no sobrado. A narrativa

---

<sup>67</sup> *Ópera dos mortos*, p.4.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.6.

progride: o sobrado (capítulo 1), os antecedentes da família Honório Cota (2), a remanescente Rosalina (3), o forasteiro e o encontro dos dois (4). Fica muito claro, nesse segundo par de capítulos, o intento de explorar a simultaneidade, ou espacialização do tempo. Cada um no capítulo que lhe cabe, Rosalina e Juca Passarinho são flagrados às duas horas da tarde, o que é assinalado logo na abertura dos capítulos: “Rosalina afastou a cortina e chegou na janela. O Largo do Carmo era uma claridade seca, vazio. Duas horas da tarde. Ainda. Faz pouco ouviu as pancadas da pêndula na copa”. “Deve de ser umas duas horas, disse o homem olhando o céu.”<sup>69</sup>

“Flor de seda” e “Um caçador sem munição” têm por base a mesma técnica: ambas as personagens são apresentadas em um tempo morto, um tempo de espera durante o qual alguns elementos exteriores, de um lado, pontuam o monólogo interno e, de outro, engancham as rumações no momento presente. Rosalina, postada à janela, observa o Largo do Carmo e se preocupa com as horas porque Quiquina, tendo saído para vender as flores de pano da patroa, demora a voltar. A brecha mínima na rotina do sobrado desperta a angústia de Rosalina e por isso ela presta atenção nas horas, que de outro modo lhe seriam indiferentes. Por fim, Quiquina volta, e a inquietação desaparece. Juca Passarinho, por sua vez, está bem próximo de chegar à cidade, depois de longa caminhada, e decide descansar um pouco à sombra de uma árvore, esperando um carro de boi para “pedir rabeira”. Finda a espera, o capítulo se estende com a conversa com seu Silvino, que conduz o carro de boi carregado de sacas de café, e a chegada ao sobrado.

Dentro do tempo de espera, talvez limitado a alguns minutos, se instala o monólogo interno e as lembranças que vão descortinando o percurso biográfico da personagem. Num lapso de tempo, uma vida. As matrizes da técnica responsável por esse efeito estão na Virginia Woolf de *To the lighthouse* e no Joyce de um conto como “Eveline”, de *Dubliners*. Se a técnica é comum aos dois capítulos, a apresentação das personagens, de outra parte, acusa uma mescla de vozes em circulação na literatura brasileira. Rosalina remeteria ao universo de Lúcio Cardoso e algumas imagens podem trazer à memória o intimismo delicado dos contos de Lygia Fagundes Telles. Com Juca Passarinho, encontramos Afonso Arinos, Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa, este, indubitavelmente invocado no tom, nos temas e mesmo no recurso do caso encaixado. Quando mais não seja, a frase que abre o romance – “O senhor querendo saber, primeiro veja” – já põe no horizonte do leitor o vulto do *Grande sertão: veredas*.

---

<sup>69</sup> *Ópera dos mortos*, pp.29; 41.

No capítulo “Flor de seda”, se verifica um narrador em terceira pessoa que organiza a fala interior de Rosalina, manifestando-se claramente o discurso indireto livre. A rimação de Rosalina chega depois de dois capítulos, por assim dizer, introdutórios. A personagem já está apresentada, assim como a história pregressa de sua família, o que não impede que ambas se reapresentem por meio dos pensamentos e lembranças que vão se sucedendo no terceiro capítulo, o que dá ao livro um andamento circular, reiterativo. Ainda mais, palavras que foram do narrador ou foram relatadas por ele ecoam na consciência de Rosalina. Esse processo se manifesta modelarmente nas reaparições da expressão “depois do que aconteceu” e variações dela. No primeiro capítulo, em que o narrador interpela um interlocutor, tem-se as duas primeiras ocorrências:

[...] Quer saber as histórias, a história, a gente vê logo. Quer saber de Lucas Procópio, de João Capistrano Honório Cota, de Rosalina. *De tudo o que aconteceu*. [...] Mesmo ela dizendo, nos seus modos lá dela, o senhor não ia entender, é muito custoso a gente entender Quiquina, já era antes, *depois do que aconteceu*.<sup>70</sup>

“O que aconteceu” remete não à aventura que ocupará as páginas do livro – o envolvimento de Rosalina com Juca Passarinho –, mas a um evento (terrível? decisivo?) que no segundo capítulo se revela ser a ruptura do coronel Honório Cota com a cidade, depois do episódio das eleições, seguida do mutismo e do recolhimento meio ensandecido no sobrado, aos quais adere Rosalina. Nos termos do livro, depois da aventura política do coronel, tingida de megalomania, e da traição, tudo é imobilidade e passado para os Honório Cota, não para a cidade, que segue a vidinha, apesar do remorso. Assim, o caso amoroso de Rosalina com Juca Passarinho acontece depois que tudo já aconteceu, não pode fazer história, apenas consumir, quase ritualmente, o alijamento dos Honório Cota do mundo dos vivos.

Além de integrar o fluxo reiterativo dos capítulos, o capítulo 3 é, ele mesmo, circular. Ele se abre com Rosalina que afasta as cortinas da janela e olha para o Largo, para o burrinho junto do cruzeiro, inquieta com a demora de Quiquina. Depois de instantes, ela volta para a mesa onde faz as suas flores; novo lapso de tempo e ela ouve a chegada de Quiquina, vai até a cozinha para se certificar e acaba solicitando à preta que saia outra vez, agora para buscar goma para as rosas de organdi. E assim Rosalina volta à janela, onde torna a esperar por Quiquina, olhando para o Largo e o burrinho. Embora os verbos no perfeito do indicativo denotem uma ação pontual (“Rosalina afastou a cortina e chegou na janela”), um parêntese no

---

<sup>70</sup> Ibid., p.6. Ênfase minha.

primeiro capítulo antecipa que a personagem “desde sempre” estivera à janela, olhando os burrinhos comer tufos de capim.<sup>71</sup> Em suma, a situação específica do capítulo 3, cujo mote é a inquietação produzida pela ausência um pouco mais prolongada de Quiquina, se resolve com o retorno de Rosalina ao estado de equilíbrio, isto é, à contemplação da limitada paisagem na janela.

A construção do capítulo obedece ao método de Virginia Woolf, de expansão do tempo interior no lapso de alguns instantes ocupados por uma ação banal. Mesmo a marcação das horas (pelo recurso às pancadas da pêndula na copa) é muito caracteristicamente woolfiana e assim já define o espaço em que o texto irá se mover. De fato, as referências às pancadas da pêndula ouvidas por Rosalina asseguram que os pensamentos dela se expandem dentro de um intervalo de tempo indefinido, mas curto.

A ressonância das pancadas do relógio em Rosalina ganha uma notação simbólica no texto, no meio da qual se aninha a lembrança do pai morto:

Os olhos fechados, procurava no poço de silêncio da casa as batidas finas da pêndula na copa. Jogou uma pedra na lisura da água parada do açude e as ondas foram se alargando, se afastando do meio onde a pedra caiu, como se a gente fosse possível ver as pétalas de uma rosa se abrindo, se abrindo até aparecer os pistilos amarelos. Ela descia a escadaria devagar, muito devagarinho. As caras todas voltadas para ela, esperando pra ver o que ela ia fazer. O tremor correndo o corpo como ondas elétricas. O pai esticado ali no meio da sala, os quatro círios acesos. [...] Uma sempre-viva no açude, a flor ficou boiando toda a vida. As batidas da pêndula se espriavam dentro dela como a pedra no açude. A flor.<sup>72</sup>

A imagem do açude implicitamente se liga às lembranças da Fazenda da Pedra Menina, lugar nomeado pouco antes porque o burrinho do Largo se associa no espírito da personagem ao cavalo da infância. A rosa, ou sempre-viva, contrasta com as flores de papel-crepom e de pano que agora cercam Rosalina. Do começo ao fim do capítulo é nítida a corrente das associações: Quiquina tinha saído para entregar uma encomenda de rosas de papel-crepom; Rosalina se lembra de como aprendeu a fabricar as flores por insistência da mãe, que “queria que ela fosse prendada, pensava que ela ia se casar”; Rosalina se lembra de que poderia ter se casado com Emanuel, o filho de Quincas Ciríaco, “antes, quando nada ainda tinha acontecido”; vem à mente a “maluqueira” do pai, depois as histórias sobre Lucas

---

<sup>71</sup> Ibid., p.3.

<sup>72</sup> Ibid., p.35.

Procópio etc. A imobilidade de Rosalina à janela, olhando, com a “atenção neutra dos desocupados”,<sup>73</sup> o burrinho indeciso entre comer ou não uma cabeleira de capim, é couraça contra as lembranças inquietantes que se intrometem ao mínimo intervalo aberto na monotonia contínua do casarão. Rosalina “não queria se lembrar, queria ver”.<sup>74</sup> Essa exterioridade estática tem seu correlato evidente nas flores artificiais, na “flor de seda” que é imagem de Rosalina.

“Não queria se lembrar, queria ver.” O tratamento dado a esse desejo de exteriorização atribuído à personagem – que reaparece, como veremos, no capítulo seguinte, em Juca Passarinho – enlaça reminiscências de Virginia Woolf e também de Clarice. O empréstimo de técnicas e temas e também a citação talvez representem, mais que um traço, o próprio domínio em que se aloja a obra de um ficcionista que tentou ser um irônico cultor do pastiche e do plágio involuntário. Assim, intromete-se na entrada em cena de Rosalina um certo prototema da “existência fria das coisas”, que, entre o que o precede e o que o sucede, no todo do livro, contribui para aquele ar de *mélange* já notado na *Barca dos homens*. Vejamos o circuito que o prototema percorre no terceiro capítulo. A certa altura, Rosalina procura se concentrar, ou melhor, “distrair a vista nas coisas do Largo”,<sup>75</sup> para fugir das lembranças. O que tem diante de si como centro de interesse é o burrinho, que a faz lembrar do cavalinho de circo e do pequirá da fazenda. Rosalina continua assediada pelas lembranças, até que surge a interrogação, dela, do narrador ou de ambos mesclados: “Por que seus olhos hoje como que não viam, pegavam fiapos de coisas, era empurrada para as navegações, para as lembranças, para as cismas?”<sup>76</sup>

Enquanto Rosalina tenta inutilmente escapar de suas lembranças, o narrador pontua:

Aí estava ela de novo sendo empurrada para as sombras. Como alguém que não quisesse dormir (o sono amortecia as pálpebras) força num susto voltar ao tempo acordado, à existência fria das coisas, assim ela agora procurava apalpar os objetos, sentir a sua dureza. [...] Para vencer a angústia que agora vinha fundo, varando a carne, começou a dizer os nomes das coisas, a nomeá-las, litúrgica. [...] <sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Ibid., p.3.

<sup>74</sup> Ibid., p.33.

<sup>75</sup> Ibid., p.35.

<sup>76</sup> Ibid., p.37.

<sup>77</sup> Ibid., p.37.

E o prototema se fecha com uma notação simbólica à Virginia Woolf: “[...] Podia ver como tudo era frio, fechado, limpo, clarinho que nem um olho-d’água minando da pedra naquele mesmo instante. Ia formar um laguinho lá embaixo, junto do renque de bambu. [...]”<sup>78</sup>.

As lembranças de que Rosalina tenta fugir, a flor que ela quer secar, são os “fantasmas familiares” que povoam o sobrado e dominam sua personalidade. Nisso, estamos no campo freyriano vigente já no título dessa *Ópera dos mortos*. À ascendência dos mortos sobre os vivos, da família sobre o indivíduo, corresponde a reação paradoxal da exterioridade de ornamento que realiza essa vida-morte de relíquia do mundo dos antepassados. A fabricação caseira das flores, que enlaça a apresentação da personagem no capítulo, é a única ocupação de Rosalina, mantenedora de um mundo morto, cristalizado, mas por isso mesmo a salvo de qualquer risco. Quando se põe a “dizer o nome das coisas”, assim como no próprio ritual observado para fazer as flores, lição decorada há muito tempo, Rosalina quer neutralizar a angústia que ameaça invadir o seu corpo. Nos termos do texto, ela procura se desligar de seu corpo, e das lembranças, pela repetição contínua de uma tarefa que não conhece variação. A tarefa de um autômato, ideal buscado por Rosalina desde a morte da mãe e a instituição, pelo pai, do ritual dos relógios parados.

A inocuidade do comércio das flores, já que Rosalina não precisa do dinheiro, vivendo da renda do café cultivado na fazenda, aponta para a alienação da personagem do sistema econômico que ainda a sustém. De fato, depois da morte do coronel Honório Cota, a Fazenda da Pedra Menina e o armazém de café foram entregues aos cuidados do filho de Quincas Ciríaco, Emanuel, que uma vez por ano faz uma visita a Rosalina, a fim de, por formalidade, prestar contas dos negócios. A prestação de contas é outro ritual inócuo: como para a Biela de *Uma vida em segredo*, a propriedade e o trabalho inexistem para Rosalina; na prática a fazenda pertence ao filho do antigo capataz. O artesanato das flores, aprendido na infância por imposição da mãe, fazia parte, junto com o piano, das prendas de sala que credenciavam uma moça de sobrado ao casamento. Rosalina subsiste, com seus fantasmas familiares, como um fantasma do século XIX.

O nome Rosalina é uma óbvia derivação de “rosa” e já no título do capítulo a “flor de seda” alude à personagem. Rosalina fabrica as flores para vendê-las, até porque não sai de casa e não tem motivos para se enfeitar. Mas algumas das rosas de organdi mais caprichadas ela guarda para si, esconde na gaveta da cômoda como se tivessem sido furtadas. Trancada no

---

<sup>78</sup> Ibid., p.39.

quarto, com uma delas no cabelo, Rosalina fantasia cenas galantes com Emanuel. Quando se oferece a Juca Passarinho, ela está com uma rosa entre os seios, que estende ao amante, dizendo “Minha”, “É pra mim”.<sup>79</sup> Compreendendo o que ela sugere, Juca prende a rosa de pano nos cabelos de Rosalina.

Essa mulher de beleza recalcada, que “rouba” algumas flores de pano para si, nostálgica do que nunca se permitiu ser, pode evocar a Laura de “A imitação da rosa”. Está muito bem fundado, reconheço, quem reage a essa sugestão replicando que se trata de uma fortuita coincidência temática, sendo, aliás, a associação entre rosa e mulher um lugar-comum literário. Na mesma linha de oposição a esse exercício comparativo, pode-se ajuntar que o conto de Clarice, talvez um dos mais perfeitos da língua portuguesa, alcança a incomensurabilidade da grande literatura, inexistindo, assim, termo de comparação com outro texto mais afim à *rotina* literária. Contudo, revirando o mesmo argumento, também é cabível dizer que, justamente porque muito da prosa de Clarice está entre os melhores resultados da língua literária brasileira, toda ficção posterior a ela convive, de algum modo, com a sua sombra.

Já vimos como, em *Tempo de amar*, *A barca dos homens* e *Uma vida em segredo*, reminiscências de Clarice se transferem para o texto como manchas, na forma de imagens, recursos de estilo e na caracterização dos personagens. Essas manchas denunciam o escritor que, sob o efeito de uma espécie de revelação, entreviu caminhos novos para a escrita. A questão é: Qual caminho acabou sendo o de Autran Dourado? Ou, será que ele chegou de fato a delimitar um caminho próprio?

O espaço que medeia entre Clarice e Autran Dourado não é simplesmente a distância entre o grande escritor e o escritor médio, quer dizer, essa distância é quase indissociável de uma diferença de natureza, ou de maneiras de entender a atividade literária. A intuição de Clarice (sua “burrice” espelhada na burrice de Laura e das galinhas, que a impedia de “entender” o que escrevia), a novidade e a estranheza de suas imagens têm o mistério de uma personalidade incomparável – por isso para muitos sua obra parece afastar a possibilidade de leituras comparativas e mesmo rejeitar a imersão na corrente da literatura e da cultura brasileiras. Talvez os nomes de Joyce, Faulkner e Virginia Woolf sejam tão recorrentemente invocados quando se quer falar de Guimarães Rosa ou Clarice por efeito da percepção de que o que está em jogo é a ambição modernista da obra tão paradigmática quanto radicalmente pessoal e intraduzível. Se persistimos nesse foco ampliado, poderíamos

---

<sup>79</sup> Ibid., p.128.

dizer que a obra de Dourado já é caudatária da inviabilização dessa individualidade plena e criadora. Enquanto a espontaneidade da inteligência criadora de Clarice nasce de um modo muito particular de perceber as ressonâncias do mundo na própria sensibilidade, o romancista mineiro parece se filiar a uma tradição de escritores que assumem que, entre eles e o mundo, há a mediação da leitura. Uma permanente barreira de livros faz que a criação só possa ser leitura. *A Ópera dos mortos*, como *A barca dos homens* e *Uma vida em segredo*, dessa forma se assemelha a uma casa de espectros, onde em cada cômodo e em cada canto se pode surpreender o vulto de alguma referência literária.

Ainda retardando um pouco mais o confronto de “A imitação da rosa” com o capítulo “Flor de seda”, podemos insistir na “burrice”, que é um dos estados que atravessam as personagens claricianas, e ensaiar um contraste algo jocoso. Os processos narrativos de Clarice são correntemente explicados em termos de discurso indireto livre e fluxo de consciência, o que, estando correto, não deixa de ser uma aproximação precária a um texto que veio à luz alheio a moldes externos, obediente a imperativos mal pressentidos e sem etiqueta. De outra parte, Autran Dourado sempre se aplicou em *aprender* as técnicas do romance moderno (quer dizer, ele sempre foi assombrado – daí a casa de espectros – pelo cânone do alto modernismo), e uma das possíveis consequências dessa condição de aluno de romance é que as estratégias textuais ficam fáceis de flagrar. É patente o esforço de “fazer” fluxo de consciência, no que se revela uma fascinação pela técnica, descolada, talvez, da matéria que ela deve figurar e pôr em movimento. Assim, se se conjectura que Dourado foi medusado pelo estilo de Clarice, é sem grandes percalços que se chega a apreender o processo fundamental que o escritor mineiro quis assimilar.

Vilma Arêas diz que o método de Clarice “conjuga pólos antagônicos, como a literatura sublime ou barroca ao lado do trivial”, ou seja, a *altura* atingida na investigação dos seres se alimenta da “matéria viva do cotidiano, fluindo com a velocidade do *fluxo de consciência*”.<sup>80</sup> Aí está uma tradução do que acontece em “A imitação da rosa”: a “altura” da visão sobre a condição humana (que talvez se concentre no tema da “falência diária”) é uma espécie de pico que se alcança escalando a fala interior ocupada com feira, roupas para passar e o programa da noite. A tela inconsútil que resulta é uma mágica de que dificilmente se descobrirá, de uma vez por todas, o segredo.

Talvez o manejo do fluxo de consciência e a mistura de abismo e prosaísmo sejam o cerne do que de Clarice impulsiona a escrita de Autran Dourado. Pois Roberto Corrêa dos

---

<sup>80</sup> Arêas, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 126. Ênfases do original.

Santos acertou no alvo ao dizer que em “uma história dedicada aos meios de construção utilizados na literatura brasileira, Clarice ocupa um espaço solitário, todavia irradiante”.<sup>81</sup> Assim, a prosa de Autran Dourado pode ser lida como um testemunho dessa irradiação de Clarice, revelando ao mesmo tempo a aproximação tímida e reticente a esse novo espaço.

No nível temático, os contos de *Laços de família*, coletânea aparecida em 1960, impressionam pelo tratamento da matéria contemporânea filtrada, sobretudo, pelo cotidiano feminino em um grande centro urbano, o Rio de Janeiro, onde uma vida social mais complexa e diferenciada se moldava em meio à persistência dos padrões tradicionais. Talvez a descoberta literária da dona de casa urbana, já meio desconfortável e sentindo algo estranho no ar, esteja entre os feitos de Clarice que mais contribuíram para a popularidade que muitos de seus textos têm mantido nas últimas décadas. Clarice seduz pelo frescor da descoberta do mundo operada por uma escrita pouco livresca. É significativo que Autran Dourado, mobilizado como foi pela técnica que Clarice perseguiu arduamente desde o princípio, tenha passado ao largo desse frescor, esposando a mediação do repertório literário e o recuo em relação à matéria presente.

O primeiro dado de uma leitura paralela de “A imitação da rosa” e de um fio destacado de *Ópera dos mortos* é, justamente, que no romance uma estilização do século XIX está no lugar do que, no conto, é o achado da dona de casa de classe média. Retomando em poucas palavras o que se passa no texto de *Laços de família*, Laura, recém-saída de uma provável crise psíquica que a levou a uma temporada no hospital, se esforça para entrar nos eixos e voltar a ser a inócua esposa e dona de casa. Mas ela comete um deslize ao retomar a rotina: ao comprar as rosas oferecidas por um vendedor na feira, depositando-as depois num jarro para enfeitar a sala, põe diante de si a beleza que recalcou e assim abre a brecha para o retorno ao seu êxtase possível, a doença.

No nível da técnica, uma afinidade entre os textos de Clarice e Autran Dourado está em que ambas as personagens são flagradas num tempo morto: Laura acaba de encerrar as tarefas do dia e pensa em se aprontar para o compromisso da noite – um jantarzinho com um casal de amigos – antes que o marido volte do trabalho. Rosalina, como já vimos, espera, um pouco aflita, pela volta de Quiquina. Nos dois casos, o monólogo que se distende dentro de um lapso de tempo ocupado por miudezas termina por enlaçar o percurso de uma vida. No nível dos temas, o recalque sela o destino tanto de Laura como de Rosalina. As duas, sem outro meio de expressão para o seu desejo, derivam para a “loucura”, ou melhor, se descolam

---

<sup>81</sup> Santos, Roberto Corrêa dos. “Artes de fiandeira” in Lispector, Clarice. *Laços de família*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, pp.10-1.

da realidade para fruir a gratificação de fantasias privadas. Com a flor, símbolo da sexualidade feminina, elas têm uma relação de cobiça e culpa. Diante do jarro de flores na sala, das rosas fulgurantemente frescas e belas, Laura, para sair do incômodo, se refugia no gesto convencionalmente feminino da doação. Ficar com as rosas seria como cometer um pecado, “dar o que falar”, de modo que o buquê acaba indo para a amiga Carlota. No entanto, a manobra de Laura vem tarde demais: o vazio deixado pelas flores, enviadas como um mimo à amiga com quem irá se encontrar logo mais à noite, desperta nela “a falta” que a impele a fazer de si rosa, ou seja, voltar à condição de ser iluminado e autônomo, quer dizer, doente. A rosa reúne os dois gumes da feminilidade: de um lado, a domesticidade figurada no adorno da sala e na amabilidade do agrado à amiga; do outro, a libido, o poder de sedução, de chamar a atenção para si. Este, recalcado por uma mulher que fizera profissão de fé em ser desgraciosa e “chatinha”, retorna sob a forma da doença.

As rosas de Rosalina, a seu modo, também concentram essa ambiguidade. A fabricação caseira das flores de pano traduz reclusão, gosto pela rotina, apego ao ornamental e alheamento do mundo do trabalho. As rosas vaporosas de organdi, no entanto, têm o condão de reacender os devaneios eróticos de Rosalina. À feição de Laura, ela então toma para si, “como se fizesse um pecado escondido”,<sup>82</sup> a flor inocente que de outro modo os viajantes levariam para vender na cidade grande. Mais adiante, no capítulo “O vento após a calmaria”, uma rosa branca de pano, figurando a entrega sexual de Rosalina a Juca Passarinho, assinala a condição de morta-viva da mulher, no momento da fala – “Minha”, “É pra mim”<sup>83</sup> – evocadora da cobiça de Laura:

[...] Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva. Minha, disse ela. É pra mim, disse ela mas confusa ofereceu-lhe a rosa. [...] <sup>84</sup>

O capítulo termina com a suspensão do jogo de sedução, a ser passo a passo retomado, e por fim concluído, no capítulo seguinte, “A engrenagem em movimento”. Saliente-se que a frase que fecha o capítulo – “A rosa branca caída no chão, aranha murcha, morta.”<sup>85</sup> – grifa de forma bastante clara o uso de “rosa” e “aranha” como metáforas do órgão

---

<sup>82</sup> *Ópera dos mortos*, p.34.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp.123-4.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.124.

sexual feminino. Sendo duas metáforas bastante evidentes, a sobreposição de “aranha murcha, morta” a “rosa branca” funde a virgindade e o defloramento à agressividade associada às voçorocas que Juca Passarinho encontra logo ao chegar à cidade, junto ao cemitério.

Insistindo ainda nos possíveis pontos de contato entre Laura e Rosalina, as duas tentam despistar uma angústia insidiosa pelo apego a tarefas mecânicas e repetitivas. Se Laura cultivava um “gosto minucioso pelo método – o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los [...]”,<sup>86</sup> Rosalina desde sempre faz suas flores segundo as instruções de seu Tamura, sem jamais ter arriscado uma única inovação. Querendo fugir da angústia, “recita a lição”<sup>87</sup> dada pelo japonês. As duas amam a limpeza e a assepsia, tanto que Rosalina substitui as flores de verdade pelas de papel e pano, que não têm cheiro, não despetalam e não morrem, sempre-vivas porque sempre-mortas. A sonolência que ronda as personagens no momento em que são flagradas é um aspecto da técnica compositiva que propicia o relativo afrouxamento dos nexos no fluxo de consciência, o efeito de atenção flutuante. A tentativa de explorar as zonas do sono e da semiconsciência pode ser também tomada como um resultado das leituras de Clarice na prosa de Autran Dourado.

Entre as rosas frescas e a rosa de organdi o que se desgasta, em termos de alcance estético? O que determina o alcance de uma obra? Talvez uma parte da resposta esteja na distância em relação ao presente do universo eleito por Autran Dourado. Clarice aproveitou a matéria contemporânea, o cotidiano carioca que a circundava, numa literatura sem peias, extremamente autônoma em relação aos modelos então em circulação. Quanto ao alcance dos temas, vemos como, em “A imitação da rosa”, a problemática mais *localizada* da dona de casa de classe média é tratada por meio de uma figuração muito original do feminino, ainda que inteligível dentro da tradição, figuração que dá abertura a uma epifania sobre a condição humana, concentrada na imagem da “parte diariamente falível”.

O descolamento da matéria das ficções de Autran Dourado do presente mais imediato pode estar na base de uma certa perda de gume. Na época do aparecimento de *Ópera dos mortos*, a crítica jornalística de tendências não radicais, como a de Hélio Pólvora e de Wilson Martins, saudava o avanço a passos firmes da obra e a maturidade técnica e estilística do romance.<sup>88</sup> *Ópera dos mortos* era boa literatura, e boa literatura moderna. Pouco mais de dez anos depois, a crítica universitária de esquerda, pela voz de Davi Arrigucci Jr., veria na

---

<sup>86</sup> Lispector, Clarice, “A imitação da rosa” in *Laços de família*, op. cit., p.48.

<sup>87</sup> *Ópera dos mortos*, p.37.

<sup>88</sup> As resenhas de Pólvora e Martins merecerão adiante um exame mais detido: Pólvora, Hélio. “Autran Dourado” in *A força da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, pp.106-9./Martins, Wilson. “O joio e o trigo” in *Pontos de vista (crítica literária)*. Vol. 8 (1968/70). São Paulo: T.A. Queiroz, 1991, pp.64-7.

prosa de Dourado, e também na de Lygia Fagundes Telles e Osman Lins, pouco mais que uma literatura de bom nível, que dispunha de um círculo significativo de leitores. A força do romance de 30 se perdera, mas o legado daquela década, a ampliação do público e das virtualidades da ficção, parecia bem sedimentado.<sup>89</sup> Pólvora, Martins e Arrigucci coincidem na apreciação positiva da destreza alcançada por Autran Dourado no ofício de romancista, mas, enquanto os dois primeiros parecem se contentar em saudar essa destreza, Arrigucci, estando à procura do enfrentamento, pela ficção, da história contemporânea, deixa no ar uma importante medida de insatisfação.

Embora o mundo evocado nas ficções de Autran Dourado diga respeito ao Brasil das primeiras décadas do século XX, com o tema da decadência senhorial mesclando-se a certa imagem suavizada da vida interiorana, o projeto literário que o autor tenta conduzir, de meados da década de 1950 à de 70, responde ao momento presente pela concorrência com os debates estéticos promovidos pelo grupo concretista e pela receptividade à reflexão de estudiosos universitários que procuraram assimilar ou adaptar os postulados (pós) estruturalistas. Se é razoável considerar que cada uma dessas tendências projeta um ideal de texto literário, *A barca dos homens*, *Ópera dos mortos* e *O risco do bordado* parecem se antecipar às expectativas de uma crítica ocupada com a construção narrativa, a intertextualidade, o questionamento da ilusão mimética. No entanto, as antenas ligadas ao que ia pelos suplementos literários e cursos de Letras não impediram a hesitação dos resultados.

Um pequeno livro de Roberto Corrêa dos Santos sobre Clarice (datado de 1986) é uma demonstração muito nítida da circulação brasileira do pós-estruturalismo.<sup>90</sup> Sendo um trabalho sóbrio, de declarada intenção didática, *Lendo Clarice Lispector*, cujo núcleo são análises de contos de *Laços de família*, defende um certo tipo de aproximação do literário e mesmo um certo modo de ser do objeto literário. O recurso às operações de leitura de Barthes, Foucault e Derrida soará familiar a quem conhece, por exemplo, o hoje quase clássico *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind, e mesmo as resenhas e ensaios de Ana Cristina Cesar. O que chamamos de hesitação dos resultados de Autran Dourado permite avançar a hipótese de que sua ficção constitui uma recuperação atenuada (conservadora?) dos questionamentos por que o fenômeno literário passou nas mãos de críticos nutridos de tais aportes teóricos.

---

<sup>89</sup> Refiro-me às hipóteses avançadas por Davi Arrigucci Jr. na entrevista/debate “Jornal, realismo, alegoria (o romance brasileiro recente)” in *Coleção Remate de Males 1. Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979, pp.11-50.

<sup>90</sup> Corrêa dos Santos, Roberto. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

Embora possa parecer excessivo persistir na leitura de um trabalho dedicado a Clarice Lispector, o livrinho de Roberto Corrêa dos Santos de fato lança luz sobre os percursos da crítica que ladeou a produção de Autran Dourado. Nas rápidas considerações de corte mais teórico que se seguem à análise dos contos, é curioso como o discurso de inspiração foucaultiana-deleuziana-derrideana aparece como desdobramento da metáfora presente no título do artigo de Antonio Candido, “No raiar de Clarice Lispector”. O juízo a propósito de *Perto do coração selvagem* é como que “ressignificado” pelos pressupostos filosóficos do pós-estruturalismo. Em síntese, Corrêa dos Santos, aproveitando de Candido a noção de que a prosa de Clarice diferia substancialmente da literatura praticada e rotinizada no país, introduz os questionamentos de Foucault às ideias de obra, autor, história, tradição. O “raiar” de Candido se desdobra na bela imagem da “ruptura luminosa sobre um certo domínio do tom marrom na cena do romance”.<sup>91</sup> Clarice nunca teria parado de raiar, pois cada texto seu era inaugural, um ponto luminoso que não tomava corpo numa obra entendida como um todo ao mesmo tempo homogêneo e em contínua evolução. Enfim, Clarice é o “corpo estranho”<sup>92</sup> inabordável por noções como a de carreira, geração, literatura brasileira. Trata-se de uma autora que não compõe com o sistema, antes perfura o “tom marrom”. Essa quase não literatura que parece ser o objeto previsto nas escolhas teóricas de Roberto Corrêa dos Santos, está claro, deixa para trás a ficção de Autran Dourado, em que é nítido o esforço de construção de uma obra unitária, um corpo sólido e planejado. Trocando em miúdos, se o romancista mineiro presta atenção em certos aportes teóricos, faz ouvidos moucos ao questionamento do objeto literário.

No verbete “interpretação” do Glossário ao fim do volume encontramos algo que parece ter tocado Autran Dourado e sua *Ópera dos mortos*. Explicitando a sua tomada de partido ao lado dos “pensadores franceses” vinculados ao pós-estruturalismo, Corrêa dos Santos advoga a prática da “interpretação sob o regime de superfície”: “Segundo a lógica da *interpretação em superfície*, tudo é significativo, porque, em só havendo máscaras, as máscaras não ocultam e sim são a própria coisa. Abandona-se assim a concepção de texto como símbolo, entendido como um conteúdo pleno: o significado. [...]”.<sup>93</sup>

Ora, não é difícil conjecturar que Autran Dourado ladeia esse discurso escolhendo, como epígrafe para a *Ópera dos mortos*, o fragmento de Heráclito: “O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa”. Pode-se especular que ele lança mão

---

<sup>91</sup> Ibid., p.73.

<sup>92</sup> Ibid., p.80.

<sup>93</sup> Ibid., p.84. Ênfase do original.

de Heráclito para desviar seu texto da mira do que, nas palavras de Corrêa dos Santos, constituiria a prática tradicional de interpretação, ou seja, a busca, no objeto (o texto), do significado que ele oculta como um segredo.<sup>94</sup> Prosseguindo nessa direção, o sobrado e Rosalina não teriam a decifrabildade do enigma, mas seriam imagens (a “coisa” de Corrêa dos Santos) em infinita reverberação. Juca Passarinho, no entanto, querendo “entender” Rosalina, insiste no trabalho inútil de decifração. Rosalina, ao fim e ao cabo, seria uma imagem da obra literária. Continuamos no espaço da *mise-en-abîme*, da obra que se lê a si mesma. A história em si, da qual o forasteiro do capítulo inicial deseja se inteirar, importa menos que a correta maneira de ler; na verdade, ler não a *Ópera dos mortos*, a história de Rosalina, mas a Obra arquetípica.

O que se quer destacar é que o universo social aludido no romance é posto entre aspas, pelo menos no nível das intenções do autor, pela *mise-en-abîme* e o romance sobre o romance. Tal operação converge, nos anos 1970, com o ambiente universitário carioca e sua ávida recepção de um heterogêneo corpo teórico. Com Bakhtin (via Kristeva), Eco, Foucault, Deleuze, se tentou um outro modo de ler o texto literário, enquanto eram revistos o cânone e os critérios de apreciação. Com tudo isso, talvez se tenha reforçado a hipótese de que Autran Dourado se aninha num contexto cultural afim àquele identificado pelo crítico italiano Alfonso Berardinelli.

#### JUCA PASSARINHO

O capítulo que sucede “Flor de seda”, “Um caçador sem munição”, é bastante sugestivo do meio de caminho em que parece estar a prosa de Autran Dourado. À apresentação de Rosalina se segue a daquele que será seu parceiro, Juca Passarinho. A técnica é basicamente a mesma: o tempo morto enseja o solilóquio. Juca, cansado, decide esperar na sombra a passagem de um veículo qualquer que lhe sirva de carona até a cidade que pode vir a ser o termo de sua viagem. Como no capítulo anterior, em que Rosalina aguarda a volta de Quiquina, a espera é temperada pela sonolência e pelo devaneio. Na cadeia das associações, retornam os nós mais incômodos das lembranças, que a consciência vai tentando afastar. Juca

---

<sup>94</sup> Ibid., pp.83-4.

reitera o movimento de Rosalina, lembrar e tentar esquecer.<sup>95</sup> Porém, a técnica do solilóquio (ou fluxo de consciência) não recobre o capítulo todo, dado que na verdade ele está dividido em três partes, as duas últimas “dialogadas”. A segunda parte é uma conversa de Juca com seu Silvino, o carreiro a quem o viajante “pede rabeira”. A decisão de bater à porta do sobrado e o primeiro contato com Quiquina e Rosalina constituem a terceira parte. Do solilóquio para o diálogo se faz sentir, novamente, o andamento reiterativo do texto. A imagem que se forma de Juca Passarinho no solilóquio é retomada na apresentação que ele faz de si mesmo a Silvino, o qual, por sua vez, deixando escapar alguma coisa da história do sobrado, repete o que já se lera nos capítulos iniciais.

No caso específico do capítulo “Um caçador sem munição”, essa ingenuidade narrativa devedora de Afonso Arinos e Valdomiro Silveira é complicada por certas manobras que, bem ou mal-sucedidas, inegavelmente ativam a memória do *Grande sertão: veredas*. Autran Dourado estaria *citando* tanto uns (os regionalistas) como o outro? O fato é que as marcas de Arinos, Silveira e Rosa permitem esboçar a hipótese de uma insuficiência dos resultados. Querendo ir de uma margem a outra do rio, Dourado não teria tido fôlego para completar a travessia. Não que ele quisesse fazer uma literatura à imagem da de Rosa. Sua prosa, porém, fornece as evidências de um intento de avançar para além do molde neonaturalista.

Pensando, a título de exercício, em *Ópera dos mortos* como uma espécie de álbum da prosa brasileira, Juca Passarinho pode ser descrito como um personagem de Afonso Arinos desgarrado no sul de Minas, ou então deslocado nas terras de Valdomiro Silveira. Logo na abertura do capítulo, olhando para o céu para saber as horas, Juca considera que naquele lugar o sol era forte, mas não era como o do sertão.<sup>96</sup> O percurso do personagem é exemplar, quase didático. Sua “nação” é o Paracatu, aliás terra natal de Afonso Arinos.<sup>97</sup> Morto o padrinho, “seu major Lindolfo”, ele é um homem sem proteção que vaga pelas cidades à cata de pequenos serviços. Não para em lugar nenhum (leia-se: nas terras de ninguém) porque não quer trabalho pesado nem contínuo, só quebra-galhos que lhe garantam a sobrevivência e sobretudo o lazer da caçada dos passarinhos. Seduzido pela estrada de ferro, ele chega à zona da cultura do café decidido a não mudar de vida, embora ele se dê conta, pela própria

<sup>95</sup> “Isso foi há muito tempo, ele até tinha esquecido dessa história, fazia muito não se lembrava. Desde que tinha deixado o Paracatu. [...] Quando a gente quer esquecer, qualquer coisinha faz lembrar, é custoso.” *Ópera dos mortos*, p.49.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>97</sup> Segundo Walnice Nogueira Galvão, Afonso Arinos “nasceu em 1868 em Paracatu, boca de sertão, de família rica e tradicional, os Melo Franco, proprietários de fazendas de pecuária”. (Nogueira Galvão, Walnice. “A sombra de Afonso Arinos” in *Mínima mímica. Ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.282.)

diferença da paisagem, de que naquela região as condições são outras. Juca é exemplar como homem pobre da zona rural. As grandes linhas do tipo, bem como as da paisagem do sertão e da zona do café, têm uma nitidez didática.

O solilóquio revela que no Paracatu Juca tinha no padrinho e na esposa deste, dona Vivinha, as figuras de autoridade de pai e de mãe, diante das quais ele ocupava a posição infantil. É do olhar benevolente ou reprovador de ambos que ele retira o sentimento do certo e do errado. Esse olhar é antes imaginário, constituindo a sua consciência heterônoma. Nas terras do major Lindolfo, ao que tudo indica, ele não tinha um papel certo a desempenhar. Era um protegido do major e seu companheiro de caçadas. Morto o padrinho, Juca se põe a vagar pelas cidades do sertão, de biscate em biscate, considerando quais são suas opções de pouso: ele poderia “ajudar na política” (leia-se: ser jagunço), mas isso não condiz com a sua índole. Tendo trabalhado, numa das fazendas por que passou, numa “turma volante”, é convidado a lá permanecer como colono, para a colheita. Essa alternativa Juca rejeita de pronto. Não quer trabalho pesado: “O administrador até que bonzinho, tinha gostado dele, mas o capataz não dava uma folga, queria era lhe tirar o couro. Escravo não, isto é que não, sou preto? Dizia”.<sup>98</sup> Sobrava a função de agregado, que seria melhor ainda se fosse em casa de velhas, com servicinho leve e vida tranquila.

Estão aí expostas as alternativas disponíveis para a sobrevivência do homem livre e pobre do meio rural. Carecendo de um protetor, de quem pode ser simples companhia para o recreio (como foi Juca para o major) ou jagunço, o membro da plebe rural mata passarinho ou gente ao sabor da conveniência do poderoso. Autran Dourado recorta Juca Passarinho segundo o molde do falador que se insinua contando histórias; assim, ele sofre o desvalimento e a disponibilidade de sua classe, mas se ajeita malandramente desviando o corpo da disciplina mais cerrada do trabalho.

*Ópera dos mortos* tem parte na encenação da mescla, constante na vida social, de formas modernas e tradicionais, que ocupa, senão toda, a maior porção da literatura brasileira. O deslocamento de Juca Passarinho do sertão ao sul de Minas é recuperado com uma notação muito precisa das características regionais. Enquanto ainda está no “seu” sertão, Juca para uns dias na fazenda de seu Clarimundo, onde há “uma imundice de cabeças de gado”.<sup>99</sup> Chegando ao sul, é meio contrariado que o amante da caça miúda olha para a paisagem disciplinada pela cultura do café:

---

<sup>98</sup> *Ópera dos mortos*, p.46.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.43.

[...] Os cafezais feito celas cobriam os montes e as serras que ele vinha varando. A aragem cheirosa, o ventinho constante descendo por entre os carregadores, aquelas ruazinhas que separavam os cafezais subindo pela encosta.

Melhor não pensar naquilo, coisa triste. Olhava o céu azulzinho, a nuvem preguiçosa quase sumindo na linha do horizonte, o verde uniforme do cafezal que começava logo ali na cerca para se derramar por todo o vale, o seu arruamento igual, cansativo.<sup>100</sup>

As “celas”, o “arruamento igual, cansativo” tomam o que seria o espaço do recreio e impõem a Juca a imagem do trabalho, do qual ele quer se esquivar. Seu Silvino faz o carreto de café e logo adverte que o patrão “anda carecendo de gente pra lavoura”.<sup>101</sup> Juca se finge de doente, e nesse ponto talvez o personagem evoque o tipo do caipira ou do matuto “de papo pro ar”, infenso à racionalização moderna da vida. No começo do século XX, um positivo como Monteiro Lobato, convicto de que o futuro do Brasil era uma questão de planejamento e mesmo de saneamento, identificava no caboclo a “praga”. O já citado Valdomiro Silveira, por seu turno, é lido por Enid Yatsuda Frederico como um autor na contracorrente de Lobato. Seus contos seriam um documento da resistência da cultura caipira a sua desintegração pela ordem capitalista.<sup>102</sup> No entender de Frederico, as melhores páginas de *Lereias* (coletânea de contos publicada postumamente, em 1945) seriam as que flagram o processo por que o homem pobre daquele meio rural teve seus meios de subsistência e seus valores alienados à produção do café. Ela enfatiza: “E o café, como sabemos, significou, em última instância, a entrada efetiva do capitalismo no campo”.<sup>103</sup>

Aproveitando essas sugestões, podemos aproximar a “turma volante” em que se engajara Juca Passarinho do “empreito” destacado por Frederico, forma moderna e alienadora de trabalho.<sup>104</sup> Folheando *Lereias*, encontramos no conto “Ué!”, numa passagem em que o narrador (narrador-personagem, como em Simões Lopes e mais tarde Guimarães Rosa) fala da diferença entre plantar banana e plantar café, o arruamento que é imagem de disciplina e racionalização:

[...] Nós andava’ plantando nanica morro acima, e no meio da mataria, que não era de brincadeira, querendo arranjar tudo em arruação, como

<sup>100</sup> Ibid., pp.42; 44-5.

<sup>101</sup> Ibid., p.54.

<sup>102</sup> Ver: Silveira, Valdomiro. *Lereias (histórias contadas por eles mesmos)*. Org. e introd.: Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Na Introdução, ver especialmente as pp. XXXII-XXXVII.

<sup>103</sup> Ibid., p.XXXVII.

<sup>104</sup> Ibid., p.XXXV.

se fosse cafezal. Bobage', não é? – porque bananal não quer saber desses luxos, nem ejige perca de tempo em demasiado. [...]<sup>105</sup>

Juca Passarinho, desfeito o seu mundo com a morte do padrinho, a certa altura das andanças decide seguir rumo ao sul e tentar mudar de vida:

Foi em Divinópolis, depois de um ano de viagem. Uma viagem de pequenas paradas em algumas fazendas para trabalhar um pouco de biscateiro e ganhar o que comer, e então prosseguir a sua caminhada. Foi em Divinópolis que primeiro lhe veio a ideia de assentar um pouco mais, juntar alguma coisa, comprar uma passagem de segunda na Estrada de Ferro Oeste de Minas, chegar até o fim do ramal, disseram que era um lugar chamado Tuiuti, onde começava outra Estrada, outra zona, a Mogiana, o Sul de Minas.<sup>106</sup>

A estrada de ferro é o que lhe permite vislumbrar a ideia de deixar o sertão e conhecer um mundo novo, já que no mundo que fora o seu ele não tinha mais guarida. O bilhete da passagem é caro e, ambicionando a promoção social da viagem de trem, Juca precisa “assentar um pouco mais”, ou seja, se sujeitar ao “desconforto” de trabalhar mais que o necessário para comer. As estradas de ferro (a história da Mogiana se prende à economia do café), ligando o interior do país ao litoral e aos centros da atividade econômica, denotam justamente o que Enid Frederico assinala como a interferência de novas formas de produção na vida de comunidades fechadas. Ouvindo falar de Tuiuti, das “cidades grandes”, Juca fareja, não com muito gosto, mas movido pela necessidade de se aprumar sem a antiga proteção, o que lhe parece uma oportunidade, embora ele não saiba bem do quê.

Na verdade, a viagem, cujo fim ideal seria “fincar raiz”, “assentar”, se afigura quase como uma vaga tentativa de emancipação, sem que esse horizonte se desenhe com clareza na consciência da personagem. Como que expulso do paraíso, da fazenda onde era a cria da casa e vivia uma infância prolongada, Juca terá que usar de suas artimanhas para cavar um lugar, uma nova estabilidade que até poderia incluir casar e formar uma família. Lê-se, no discurso indireto livre, “não era mais criança”, o que reforça a sugestão de um projeto de passar de filho a pai, de se tornar adulto. Provavelmente, no entanto, é inadequado falar em projeto. Para Juca Passarinho, de nada vale o lugar onde nasceu se não há mais proteção. É preciso encontrar outro esteio, seja ele qual for.

---

<sup>105</sup> Ibid., p.102.

<sup>106</sup> *Ópera dos mortos*, p.45.

A condição infantil de Juca Passarinho chama à cena Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. *Casa grande & senzala*, *Sobrados & mucambos* e *Raízes do Brasil* são percorridos pela narrativa da emancipação precária do indivíduo dentro de uma sociedade regida sobretudo pela ordem familiar. A vigência da autoridade do patriarca e da tradição engendra seres que não chegam a constituir a própria autonomia em face da lei dos mais velhos. De novo, é com traços muito nítidos que *Ópera dos mortos* alude a essa configuração. As palavras do “seu major Lindolfo” e dona Vivinha são quase todo o repertório de onde Juca retira elementos para entender o mundo e julgar as próprias ações. Nas situações duvidosas, como o envolvimento com Rosalina, sua consciência aciona a memória do olhar controlador dos “pais”. Ademais, em que pese a distância social, Juca e Rosalina descobrem um terreno comum, o mundo idílico da infância e da fazenda. As terras de seu major Lindolfo no Paracatu e a Fazenda da Pedra Menina se confundem num único espaço onde os dois, crianças, convivem.

No dia seguinte à primeira aproximação, a tempo interrompida, do casal, Juca Passarinho se debate com os sonhos da noite, nos quais se intromete uma lembrança. Num dos sonhos, os dois brincam na Fazenda da Pedra Menina; Rosalina é “menina”, ele, “homem e menino ao mesmo tempo”. Embora se trate das terras dos Honório Cota, quem está no alpendre da casa grande é dona Vivinha, observando o casal como se estivesse de binóculo, “juntinha deles”. As duas crianças estão num jogo de sedução, mas o olhar de dona Vivinha as controla. Rosalina é menina, mas os seus olhos têm um “fogo de mulher feita”. Menina, criança mesmo, era Esmeralda, que aos dez anos por pouco não foi seduzida por Juca. Esse episódio dos tempos do Paracatu, referido depois do sonho, é o fragmento de memória reelaborado neste. Ocorreu que, quase a ponto de deflorar a cria diletta de dona Vivinha, Juca foi como que salvo da perdição pela Divina Providência, na pessoa do major Lindolfo: “Não fosse ele sentir os passos, o vozeirão de seu major Lindolfo, tinha feito. [...] seu major meu padrinho com seu vozeirão e as suas botas grossas de lama chegou bem na horinha pra me salvar”.<sup>107</sup> Acrescente-se que, como ambos, Juca e Esmeralda, eram crias da casa, a presença do major tinha evitado quase um incesto. Pouco depois, consumando o ato sexual com Rosalina, Juca pratica imaginariamente o incesto com uma “irmã de criação” (como no sonho), ou escapa do âmbito da fazenda e da condição infantil, já que Rosalina é mulher?

---

<sup>107</sup> Ibid., p.142.

“Menina era aquela outra, a Esmeralda.” Essas páginas são pontuadas pelo refrão “(não) era uma menina/ era mulher”.<sup>108</sup>

Pode-se dizer que o débil esforço de emancipação de Juca Passarinho tem correspondência na relação da cidade com a noção de progresso. Em certas passagens de um realismo aligeirado, leem-se anedotas que ilustram a permanência da cordialidade na cidadezinha onde o “progresso” é pouco mais que enfeite de sala. Nesse tom ameno, narra-se o entrevero com a Cia Sul Mineira de Eletricidade.<sup>109</sup> A graça está em que a impessoalidade pressuposta nas atividades da companhia é absolutamente alheia à cidade, que reage ao que considera como um “desaforo” apelando à truculência do coronel Sigismundo. Ora, a cidade não aceita intromissão no costume sagrado de tirar a canivete lasquinhas de madeira do poste da companhia de eletricidade, de modo que a colocação de uma cinta de aço em volta do poste é uma ofensa logo afrontada, a picareta, pelo coronel. A Companhia, evidentemente, volta a tomar providências, mas o caso nessa altura nem tem mais importância. A cidade já falou grosso e, ademais, o poste de ferro que finalmente substitui o de madeira “era até uma novidade, um progresso”.

A violência inerente ao comportamento do chamado homem cordial e às relações sociais geridas em termos personalistas é aqui reduzida, caricaturizada na picareta que derruba a cinta de aço, o que não deixa de causar impressão, se se pensa em como o regime de sujeição pessoal teve suas piores consequências desnudadas em páginas de José Lins do Rego, Erico Veríssimo e mesmo Pedro Nava (*Baú de ossos* flagra um momento de deleite sádico difícil de esquecer). A violência, mais que suavizada, é pulverizada no ligeiro da anedota. Aquela que inspira medo e mesmo repulsa está num passado apresentado como lendário, na personagem do pai-fundador Lucas Procópio.

De fato, a cidade, sendo antes de tudo um ente coletivo (“a gente”), funciona como uma espécie de solda amorosa e assimiladora. Apesar de ser forasteiro, gostar de contar vantagem e de ter acesso à casa de onde todos foram alijados, Juca Passarinho é significativamente “filhado” pela cidade (“Desde os primeiros dias a cidade filhou Juca Passarinho, ele era um dos nossos.”<sup>110</sup>). Do mesmo modo, Quiquina é “cria” da cidade, que a defende “com muito zelo e brio”.<sup>111</sup> Na cidade que se percebe como família ampliada, naturalizada pela recorrência da palavra “cria”, um certo acolhimento maternal, complacente,

<sup>108</sup> A passagem comentada é parte das rumações de Juca Passarinho no capítulo 7, “A engrenagem em movimento” (pp.138-43).

<sup>109</sup> No capítulo 5, “Os dentes da engrenagem”, pp.87-8.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.77.

convive com o remorso inspirado pelo pai-sobrado. Contudo, como o pai terrível é lenda, talvez seja cabível dizer que a “mão na cabeça” prepondera sobre a rigidez paterna. É algo nessa direção que sugerem também as antigas relações de Juca com o padrinho. O major, armado, com seu vozeirão e suas botas grossas de lama, dentro de casa se emasculava e era pura complacência: “ele [Juca] vivia fazendo das suas, sabia que embora o major Lindolfo às vezes perdia a paciência com ele e ameaçava com paus e pedras, era apenas para efeito externo: em casa, sozinhos, ele sempre lhe passava a mão pela cabeça, com o amor que mãe tem pela cria”.<sup>112</sup> Essa frouxidão, curiosamente, não impede a manifestação da culpa em Juca Passarinho. Num dos seus sonhos, o primeiro a aparecer, quando a personagem se apresenta no capítulo “Um caçador sem munição”, ele se vê julgado e executado pessoalmente pelo major, que o culpa pela morte do filho, Valdemar.

O episódio da Cia Sul Mineira vem a propósito da fama que Juca Passarinho vinha fazendo na cidade, como bom conversador e contador de casos. Assumindo a liderança da indignação popular, ele chama a atenção do coronel Sigismundo, que chega a farejar um valente “para o seu serviço na política” (ou seja, o empregado de Rosalina poderia ser um de seus capangas). Na cidade onde Juca “valia pelo que era”, sem o amparo do major, a emancipação se esboça, mas ela é logo recuperada para os termos da dominação pessoal. Aos olhos da cidade, recusando a proposta do coronel, Juca se mostra leal ao sobrado, no que conta com a aprovação de todos. Sabemos, no entanto, que a escolha, tendo a aparência socialmente sancionada do respeito e da lealdade, é na verdade ditada pela esperteza. Juca Passarinho sabe como se arranjar, sobrevivendo alimentado, abrigado e a salvo das agruras do eito e da jagunçagem.

Amante, como caçador que é, da mentira bem contada, Juca Passarinho se afina com um tipo consagrado na cultura popular e na literatura regionalista. Pode-se pensar no caipira de Cornélio Pires, autor de *Estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo* (1925).<sup>113</sup> Sem avançar muito na data, lê-se em Valdomiro Silveira, no conto “Violento” (de *Lereias*): “caçador sempre é queimador de campo”.<sup>114</sup> A expressão sobrevive em *Ópera dos mortos*: “A gente sabia que Juca Passarinho vivia sempre mentindo mas achava graça na queimação de campo, ele era muito engraçado”.<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Ibid., p.90.

<sup>113</sup> É Antonio Candido quem dá notícia dessa obra, em ensaio sobre “Louvação da tarde” de Mário de Andrade: Candido, Antonio. “O poeta itinerante” in *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; SP: Duas Cidades, 2004, p.237.

<sup>114</sup> Silveira, Valdomiro, “Violento” in *Lereias*, op. cit., p.158.

<sup>115</sup> *Ópera dos mortos*, p.89.

## A DANÇA DAS ORELHAS E O “ESTILO GUIMARÃES ROSA”

É um caso curioso o debate sobre a presença ou a ausência da sombra de Rosa na ficção de Autran Dourado. Como foi dito no início, a primeira edição de *Ópera dos mortos* ostenta um texto de orelha de Fausto Cunha, não laudatório, ponderando o problema dos desajustes de linguagem. Talvez algumas das observações deixadas ali ainda mereçam atenção por parte dos comentadores da obra. A questão Guimarães Rosa tem o espaço de uma curta frase: “Na linguagem, Autran Dourado parece mais de uma vez a um passo do estilo Guimarães Rosa, esse perigo mortal”. No ano seguinte, uma réplica partiria não do ficcionista, mas de Franklin de Oliveira, que escreveu um artigo para o *Correio da Manhã*, intitulado “A dança dos equívocos”.<sup>116</sup> Na segunda edição de *Ópera dos mortos*, em 1970, o artigo de Franklin, renomeado “Ópera do Brasil arcaico”, se substituiria ao texto de Fausto Cunha na orelha. É de notar que a troca de orelhas foi acompanhada de uma nova capa: um desenho de Roberto Franco tomou o lugar da imagem de Marius Lauritzen Bern. Era como se o livro estivesse sendo relançado, com uma apresentação que, isenta de restrições, abria caminho para a canonização. Com efeito, a abertura do texto é inequívoca: “Este *Ópera dos mortos* é um romance que nasceu clássico”. Afastam-se as sombras das dívidas para com Cornélio Penna, ficando garantida a singularidade de Autran Dourado. Quanto ao “estilo Guimarães Rosa”, Franklin põe ponto final ao problema dizendo que o terreno comum a ambos os escritores se restringe ao aproveitamento da língua coloquial mineira, o que motivaria coincidências no uso de formas arcaicas.<sup>117</sup>

Um trabalho de historiografia literária surgido no mesmo ano de 1970, a *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, em harmonia com a orelha de Franklin de Oliveira, sistematiza uma solução para o problema do “estilo Autran Dourado”. A passagem merece ser citada na íntegra:

A refinada arte de narrar de Autran Dourado [...] move-se à força de monólogos interiores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários universos pessoais à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem

<sup>116</sup> Oliveira, Franklin de. “A dança dos equívocos”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.

<sup>117</sup> Oliveira, Franklin de. “Ópera do Brasil arcaico” in Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

dos sujeitos que monologam, assume um fâcies transindividual. Assim, embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se dos módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. Mas deste não se distancia quanto aos componentes léxicos e sintáticos, apesar de um ou outro regionalismo, um ou outro arcaísmo que fizeram certa crítica falar em “influência” de Guimarães Rosa, perto do qual Autran Dourado é um prosador ortodoxo.<sup>118</sup>

Não havendo criação lexical nem maiores estranhamentos no plano sintático, estaria descartada a hipótese da presença de Rosa em Autran Dourado. Bosi também responde a Fausto Cunha quando fala em “fâcies transindividual” da corrente de consciência. Era parte do incômodo de Cunha o que ele percebia como homogeneidade (“excessiva identidade”) de linguagem entre as personagens. A seu ver, considerando-se inclusive as diferenças de extração social, Rosalina, Juca e Quiquina deveriam estar mais particularizados em seus monólogos. É fato que tanto os hábitos linguísticos como as visões das personagens sobre os acontecimentos são bastante coincidentes, produzindo-se um efeito de “todos dizem a mesma coisa”. Franklin também se deu ao trabalho de retificar esse ponto das considerações de Fausto Cunha, embora tenha se limitado a dizer que o “senso de nuances” do autor é “capaz de levar o leitor a, percebendo profunda identidade entre os personagens, sentir-se, no entanto, capacitado a intuir as nuances individualizadoras”.

É importante sublinhar que essa síntese de Bosi prefigura as justificativas do próprio escritor, que, em *Uma poética de romance*, sustentaria que há uma “tessitura subterrânea”, um “chão de alma comum” ligando os *streams of consciousness* das personagens em cada um de seus romances.<sup>119</sup> Resulta, assim, que o historiador da literatura consagra os pontos de vista favoráveis da crítica, enquanto o autor se manifesta sobre sua própria obra já amparado no que crítica e historiografia literária estabeleceram – apagando, como seria de esperar, as vozes desfavoráveis, ou no mínimo dissonantes. Como se viu no segundo capítulo, *A barca dos homens* já é demonstração clara desse processo de colaboração.

Sem dúvida, a orelha da primeira edição da *Ópera* desagradou muitíssimo a Autran Dourado, que, numa atitude reveladora de um grande desejo de controle sobre a recepção da própria obra, dedicou um capítulo inteiro de *Uma poética de romance*, o quarto, “Guimarães Rosa, barroco e coloquial”, a pôr o que entendia como os pingos nos is.<sup>120</sup> O

<sup>118</sup> Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, pp.422-3.

<sup>119</sup> *Uma poética de romance*, op. cit., pp.103-4.

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp.52-6. Edla van Steen questionou Autran Dourado a respeito dos reparos a Fausto Cunha em *Uma poética*, ao que ele respondeu que lugar de “crítica pessoal, opinativa demais” é no jornal, não em orelha de

texto historia a troca das orelhas e, na esteira de Franklin de Oliveira, se propõe a corrigir o “equivoco” que Fausto Cunha havia disseminado. Para tanto, não se intimida a enveredar pelo bairrismo, sugerindo que Cunha, como pernambucano, não teria como compreender a alma mineira...<sup>121</sup> O romancista acredita que o ponto central a reforçar é que ele não inventa palavras, sendo o seu domínio o da “estrutura aberta do barroco”.<sup>122</sup>

#### O “ESTILO GUIMARÃES ROSA” E A TRAGÉDIA

O modelo da tragédia é reivindicado por Autran Dourado, entrando portanto na quota de suas *intenções*. No capítulo da *Matéria de carpintaria* relativo a *Ópera dos mortos* está reproduzido um fragmento de uma entrevista na qual, respondendo a pergunta sobre o histórico da criação do romance, o autor arremata:

[...] A primeira ideia nasceu de uma frase que de repente brotou no meu espírito: “É preciso enterrar os nossos mortos”. Verifiquei posteriormente que era uma reminiscência da *Antígona* de Sófocles. Pense-se no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos.<sup>123</sup>

A manobra é basicamente a mesma usada para explicar a gênese de *Uma vida em segredo*, no citado “História de uma história”. O autor teria sido inconscientemente guiado por um clássico, *Antígona*, tendo posteriormente se dado conta da influência. Os clássicos estão no ar e seu espírito se impregnou deles a tal ponto que é como se fossem coisa sua... Há nesse tipo de justificativa uma boa dose de cabotinismo e talvez imitação de certos artifícios borgianos; de qualquer modo, pode-se considerá-la tão *ficta* quanto a ficção de *Ópera dos mortos*. Não obstante, como a refutação da orelha de Fausto Cunha, foi assumida pela crítica. Um pequeno texto de Eneida Maria de Souza, aliás intitulado “É preciso enterrar os nossos

---

livro. Sobre a distância de sua obra em relação à de Rosa, ele fecha a questão dizendo que o autor de *Sagarana* inova sobretudo na parte semântica, ao passo que ele teria se concentrado no nível sintático. (Nesse ponto a avaliação de Bosi é divergente, pois ele nega também a existência de interferências significativas na sintaxe.) Ora, falar em ênfase na inovação semântica, além da boa probabilidade de constituir uma incorreção do ponto de vista da análise linguística, falseia o que de fato se verifica no texto de Rosa, em que a intervenção na morfologia dos vocábulos não se dissocia daquela que se dá no nível sintático. (ver van Steen, Edla. *Viver & Escrever* 3. 2ª ed. (1ª. ed.: 1981). Porto Alegre: L&PM, 2008, p.173)

<sup>121</sup> *Uma poética*, pp.52-3.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>123</sup> *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, op. cit., p.151.

mortos”, acata a vinculação do romance à tragédia de Sófocles, desenvolvendo-a numa direção psicanalítico-semiótica.<sup>124</sup>

Reconhecida a trilha deixada visível, haveria ainda um passo a dar, a leitura guiada pela suspeita que, no mínimo, resultaria em outra trilha, menos ostensiva e quem sabe até mais objetiva, independente das intenções do autor. Mas uma leitura como a de Eneida Maria de Souza, afinada com as intenções de Autran Dourado, se contenta em endossar o discurso autoral da “construção barroca” para acrescentar, por conta própria, um arremate benjaminiano: “Sua aparição espectral [de Rosalina] corporifica o imaginário social dessa Minas construída pelas reminiscências e ruínas de um tempo em que a história se transforma na encenação de uma peça infinita”.<sup>125</sup> Rosalina, segundo o modelo de Antígona, excede na fidelidade à família, à casa paterna, mas, antes do voo livre para a tradição ocidental, é bom não perder de vista que a cultura brasileira já tem, em *Raízes do Brasil*, uma leitura de *Antígona*.

Se a pergunta pela presença de Guimarães Rosa dirige o olhar para Juca Passarinho, no perfil e no percurso de Rosalina estariam os materiais alusivos à tragédia. Esta é provavelmente uma falsa evidência. Equacione-se o problema do seguinte modo: embora Fausto Cunha fale em “estilo Guimarães Rosa”, o que sugere um nível diferente do da construção da personagem, é notório que o vulto de Rosa se adensa em Juca. No entanto, isso se dá em um movimento combinado ao da presença do modelo da tragédia. Em síntese, vamos considerar que a ação trágica pressupõe a interiorização do conflito, o debate no interior da consciência. Ora, o narrador do *Grande sertão: veredas*, segundo esse princípio, seria o caso mais bem-acabado de consciência trágica no romance brasileiro. A observação de Fausto Cunha foi interpretada como uma referência aos regionalismos presentes no vocabulário e na sintaxe, mas a sombra de Rosa pode ser identificada na pergunta, na perplexidade, na incerteza do sujeito acerca das forças que o movem. Esse nível, que existe pelo menos como intenção, como busca, tem de conviver com a estilização aligeirada da vida interiorana, feita por meio de personagens-caricatura como o coronel, o médico, o juiz. Proponho interpretar o “perigo mortal” apontado por Fausto Cunha como o desafio de fazer a sutura de materiais tão heterogêneos.

<sup>124</sup> O trabalho, apresentado em um congresso voltado para temas da sexualidade, foi reunido aos ensaios de *Traço crítico* (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993).

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.60. Antes de se deter em *Ópera dos mortos*, Eneida introduz a referência a Walter Benjamin (especificamente *Origens do drama barroco alemão*) sobrevoando o conjunto da obra de Autran. Diga-se que vem a propósito a observação de que as narrativas se fazem como “gesto interminável de repetição e de retomada de cenas” (p.54). Resta, porém, que as reflexões estéticas de Benjamin recobrem de uma camada prestigiosa esse dado da obra, o que no fim das contas pode não ser a iniciativa mais frutífera para o entendimento do objeto que se tem em mãos.

No parágrafo que se abre com a frase sobre o estilo Guimarães Rosa, Fausto Cunha prossegue anotando que “o autor virtualmente não aparece”. Ouvimos o que as personagens dizem, lembram ou pensam; por suas vozes se narra. Acrescenta Fausto Cunha que, sem prejuízo da maior rusticidade de Juca e Quiquina, as vozes são consonantes no que toca à compreensão de algo que se pretende complexo, enigmático: “as correlações de abismo na paixão de Rosalina”. Deixo claro que nesse ponto estou imprimindo a minha direção às palavras de Fausto Cunha, mas o que importa é que a liga da complexidade na fala rústica é o desafio a que a prosa brasileira deu a resposta prodigiosa do *Grande sertão: veredas*. Talvez o problema em *Ópera dos mortos* seja que ali existe uma tentativa semelhante, mas o nível erudito (que se pode associar à aspiração universalizante e à mobilização do repertório letrado) fica de fora do mundo encampado pela fala das personagens, não compõe uma unidade com ele. Ao contrário do que diz Fausto Cunha, o autor (melhor seria dizer o narrador destacado das personagens) aparece, justamente para frisar as “correlações de abismo”, momentos em que pesa a “colocação muito literária” que é outro dos incômodos do crítico. O narrador intervém para traduzir nos seus próprios termos o pensamento das personagens e fazer literatura, compor suas metáforas. Há trechos em que a distância é explicitada, em outros a interpretação erudita do narrador vai parar na voz da personagem.

A morte do filho do major Lindolfo, ao lado do quase defloramento de Esmeralda, é um dos principais motivos recorrentes da memória de Juca. Os dois episódios despertam fantasias de culpa nas quais Juca vê se voltar contra ele a justiça privada do major. No capítulo que introduz a personagem na narrativa e expõe praticamente todo o seu repertório interno, a morte do menino Valdemar enseja o primeiro questionamento. O ditado “Deus sabe o que faz”, repetido cinco vezes, ganha na última uma restrição: “Deus sabe o que faz, mas aquele menino”. O conformismo, insistente na voz da personagem, é perturbado pela dor e pela perplexidade, mas Juca se corrige em seguida: “Deixa pra lá, não é bom ficar botando reparo no que Deus faz. Se Deus chamou ele cedo foi porque carecia. Quem sabe ele vivo não era um coisa-ruim, até criminoso?”.<sup>126</sup> Juca esboça um pequeno debate consigo próprio. Sente que aquele acontecimento foi um desastre, um golpe que quase enlouqueceu dona Vivinha; a compaixão, contudo, é incômoda e ele tenta amenizá-la com um “deixa pra lá” embalado por uma apaziguadora noção de Divina Providência. Certas coisas merecem nossa inconformidade, nossa revolta, ou devemos simplesmente ir seguindo adiante, na crença de que a ordem do mundo, a melhor, está traçada?

---

<sup>126</sup> *Ópera dos mortos*, p. 50.

Um curto parágrafo, que aliás explica o título do capítulo, “Um caçador sem munição”, resume esse debate que se tenta incorporar à personagem:

Um caçador sem munição é um homem triste, sozinho, sem ninguém no mundo: ele e Deus. É o mesmo que um homem no escuro, voltado pra dentro, na sua substância. Sujeito a todas as tentações. É quando o diabo aparece, a ideia ruim brota. Um tirinho sempre diverte, faz o tempo passar. Põe a alma do homem pra fora, na clareza do dia.<sup>127</sup>

Veja-se que estamos em plena voz do narrador. O contexto é a conversa entre Juca e o carreiro Silvino. Juca acaba de garantir que é muito bom na pontaria, mas está sem pólvora, e assim não tem como comprovar o que disse. Nesse ponto se dá o “salto metafórico”. Privado da ação exterior (os tiros de espingarda, a caça), o homem está sozinho e não tem como escapar de olhar para si mesmo (para dentro, para os fantasmas), e aí ele começa a correr perigo. A consciência do homem, as suas perguntas, é o “escuro” onde o diabo pode se instalar. O mundo de fora, a “clareza do dia”, equivale ao “deixa pra lá” com o qual nos livramos do incômodo e do risco. O “diabo”, nesse caso, não é o ser maligno, mas simples imagem das cismas, sempre estranhas e ruins, que atrapalham o curso dos dias. Embora a constatação de que o mal são os fantasmas que produzimos tenha o seu quê iluminista (daí a recorrência do sol, da claridade), ela está alinhada ao “Deus sabe o que faz” e ao “deixa pra lá” conformistas. A questão é menos agir que fazer passar o tempo, se distrair. Simetricamente, Juca Passarinho e Rosalina, um com as caçadas, a outra com o artesanato das flores, ocupam as mãos em tarefas que são pura inocuidade.

Ainda no mesmo capítulo, estando prestes a bater à porta do sobrado, Juca hesita, se perguntando se é mesmo prudente encerrar a viagem ali.<sup>128</sup> O pesadelo com o menino Valdemar, enquanto cochilava esperando uma condução até a cidade, as voçorocas perto do cemitério e por fim um redemoinho (ou redemunho) no Largo são interpretados por ele como possíveis “sinais” (mais tarde Juca pensará em “sinal aziago”<sup>129</sup>) de que fazer pouso naquela cidade pode ser um passo funesto. O padrão mental de Juca é hesitar entre o que ele próprio vê como superstição, medo de menino, e o pensamento esclarecido que despe o mundo de mistérios. Na verdade, como as duas primeiras passagens destacadas de “Um caçador sem munição” antecipam, ele não vai além do limiar do esclarecimento, pois, se o corolário deste é a autonomia e a responsabilidade por aquilo que se vem a ser, Juca estaciona na “distração” e

<sup>127</sup> Ibid., pp. 54-5.

<sup>128</sup> Ibid., pp. 61-2.

<sup>129</sup> Ibid., p.146.

no afastamento do medo. Diante do terceiro sinal aziago, tendo de decidir se se apresenta ou não às mulheres do sobrado, ele pondera que “redemoinho nunca é bom”, imaginando que talvez fosse melhor escapar dali. Logo em seguida, ele parece querer desqualificar a ideia supersticiosa – “Bobagem, essas coisas não existem, invenção de moda” – mas o que faz é recair mais decisivamente nela, professando o fatalismo cujo modelo lhe foi transmitido por um caso contado por dona Vivinha: “Não adianta fugir, Deus é forte. O que for, soará. É fugindo do buraco que a gente cai nele. Não era aquele caso que dona Vivinha contava?”.

O caso de dona Vivinha é uma espécie de enredo trágico já deglutido pelo anedotário popular. A um homem é revelado, num sonho-oráculo, que ele está destinado a dormir com a própria filha. Para escapar de cometer o ato inominável, ele abandona a família, indo viver no sertão mais remoto. Seguem-se as peripécias, a consumação do incesto, o reconhecimento e a autopunição do pai. Depois de rememorar o caso, uma lição sobre a vigência do destino nos assuntos humanos, Juca retoma o círculo de seu debate. Ele insiste em que aquilo tudo é “bobagem”, para arrematar, categórico: “Tinha disso não, nem boca-do-inferno nem assombração”. Só que, de novo, à conclusão esclarecida se segue o recuo para o fatalismo que acaba por ser um dos componentes da justificativa de sua decisão: “Depois, se era assim como ela dizia que era no caso do homem, de que adiantava ele fugir, se tinha de um dia de esbarrar naquela casa?”. Se “sinais” e “destino” são pura bobagem, ele não tem o que temer e pode se sentir livre para ceder à inclinação de bater à porta do sobrado e oferecer seus serviços. Do mesmo modo, se, por hipótese, o sobrado está no seu destino, não há por que se negar ao desejo de, naquele instante, bater à porta.

O caçador sem munição, o homem disponível porque livre e pobre, é pego numa armadilha, armadilha do destino (ou da vontade de outrem), mas também dos próprios apetites, do próprio desamparo. Diante do sobrado, para ele uma imagem de acolhimento, abrigo, Juca Passarinho se decide a bater à porta. Admitido por Rosalina, lá vai ficando; a situação é confortável e a cidade lhe quer bem.

Na segunda e última seção do sexto capítulo, “O vento após a calmaria”, a narração se faz a partir do seu ponto de vista, sendo, assim, através de seus olhos que assistimos ao início do jogo de sedução com Rosalina.<sup>130</sup> Numa noite, Juca está voltando de sua habitual ronda pela cidade. Já passou pelo galpão de seu Ítalo Brentani, onde tinha dado uma espiada no carteadado e no bilhar, e pelo botequim. Ele está se sentindo entediado, sozinho e, além do mais, está sem dinheiro para ir à pensão das mulheres. Trata-se, enfim, de uma

---

<sup>130</sup> No sexto capítulo, um espaçamento entre parágrafos sinaliza a mudança de foco, da consciência de Rosalina (pp. 99-108) para a de Juca Passarinho (pp.108-24).

noite de especial desamparo (“Mas sem dinheiro, sem munição, que é que um caçador, que é que um homem feito ele podia fazer?”<sup>131</sup>), mas o descontentamento de Juca é geral, tem a ver com a vida que vem levando. O pessoal da cidade é bom, mas muitos lhe parecem tolos, cansativos.

Há o vago projeto de casar e formar família. Ele poderia arranjar uma moça na cidade e levá-la para viver com ele no sobrado enorme e vazio. De pronto ele conclui que isso seria impossível, “de jeito nenhum dona Rosalina ia permitir”, na casa dela não entrava gente da cidade. Ele começa a se lembrar, então, de Toninha, uma moça de Guaxupé com quem chegara a ensaiar um namoro. Ele se deixa ficar um pouco com as lembranças de Toninha, e se arrepende de ter deixado passar a oportunidade de casamento. Mas casar-se implica trabalho cotidiano, sustento da casa, e ele provavelmente não quis se dobrar a essa necessidade.

É nesse estado de ânimo que Juca vai caminhando de volta ao casarão, tarde da noite. O narrador vai acompanhando seus pensamentos: ele se lembra de Toninha, dos seus quadris grandes de boa parideira. Imaginando um primeiro filho homem, lhe vêm à mente Valdemar e a febre que o levou. Assim, das considerações sobre a conveniência de se casar, Juca recai nas recorrentes lembranças funestas e conclui que Toninha ficou para trás tanto quanto o tempo do major Lindolfo. É nessa altura que o narrador se adianta e faz uma espécie de dueto com Juca, dando um arremate filosófico que bem pode lembrar certas passagens do *Grande sertão: veredas*:

[...] O que ficou pra trás, pra trás ficou, volta mais não. A gente recomeça sempre é o movimento. Daqui pra diante, não recomeça de trás, de onde parou. A gente nunca volta pra casa, a casa nunca é a mesma. Seu major Lindolfo morto, dona Vivinha morta, o menino morto. Toninha com certeza também mudou, quem sabe se casou, ela só pensava em casar. O mundo não tem paradeiro, a gente recomeça do principinho, de onde mesmo principiou. Não é feito lousa de escola, basta um pano molhado pra apagar as contas, as letras da escrevinhação. A gente longe, tem sempre alguém que continua escrevendo.<sup>132</sup>

Talvez haja alguma imprecisão na formulação das ideias nessa passagem. Se o mundo e o tempo não param, se a gente “não recomeça de trás, de onde parou”, não é lógico dizer que “a gente recomeça do principinho, de onde mesmo principiou”. A alusão a

---

<sup>131</sup> Ibid., p.108.

<sup>132</sup> Ibid., pp.109-10

Heráclito, bastante evidente, é o envelope erudito para a constatação da impossibilidade da restauração a que aspira não só Juca Passarinho, mas também a cidade que o acolhe. Encantado pela ferrovia, Juca partira para o Sul de Minas com a ideia da volta a consolá-lo: “Um dia quem sabe, de novo”.<sup>133</sup> Esse mesmo desejo, débil porque no fundo já se sabe que os tempos são outros, é o da cidade, aparentemente em busca de reconciliação com o sobrado, vale dizer, com o chefe, o coronel Honório Cota, na pessoa da filha Rosalina. Todos sofrem de nostalgia, percebendo a atualidade como um tempo de perda e culpa: Rosalina desfia lembranças de uma idílica e imaginária Fazenda da Pedra Menina, contando histórias que para Juca Passarinho se misturam às suas próprias, do tempo do major Lindolfo. A cidade se obstina em curtir o remorso pela “traição” ao pai-fundador duplicado na casa de onde todos foram expulsos.

Tendo lhe faltado decisão para se casar, Juca seguiu adiante até o ponto onde o esperava o ardil de Rosalina. Seduzido, ele fecunda a mulher cujo útero, nos termos do romance, se liga às voçorocas. A consumação da falência da casa Honório Cota, reprodutora da morte, conta com o auxílio da falência do projeto pessoal de Juca, que anelara, é certo que sem muita força, deixar a errância da miséria e da falta de vínculos.

Há pouco o deixamos no momento em que se aproxima do sobrado, depois de uma noitada não muito alentadora. Está muito escuro, só um “coágulo de luz” brilha no canto da praça, perto da igreja. Mas no sobrado há luz, e esta o atrai como da primeira vez o fizera a sensação de abrigo e aconchego. A luz se intensifica à medida que Juca se aproxima do núcleo da cidade. Tanto a luz do quarto de Rosalina quanto a da sala estão acesas. O cenário da sedução é criado pela circunstância de que Rosalina tem o hábito de passar os serões na sala, bebendo vinho do Porto ou, na falta deste, licor. Chegado ao sobrado, a regra para Juca seria ir direto para o seu quarto, na verdade “o barracão no fundo da horta”. A ele, como seria para qualquer serviçal de tipo inferior, é interdito “o corpo da casa”. Nessa noite, contudo, o acaso ou o ardil de Rosalina deixou a porta da cozinha entreaberta. Como uma mariposa atraída pela luz, Juca percebe o “leque de luz” no chão, avança pela cozinha (onde dorme Quiquina), pela copa e chega à sala onde resplandece o lustre de cristal. Lá, embriagada, Rosalina espera por ele.

O jogo que o romance arma é a alternância, em Rosalina, das personalidades do pai e do avô. Inicialmente, a identificação com o pai prevalece, aos olhos de todos e dela própria. A ocasião para a vinda à tona da figura recalcada do avô é a chegada do agregado. A

---

<sup>133</sup> Ibid., p.45.

preta Quiquina, cria da casa que faz às vezes de ama e cúmplice, não tem como suscitar a violência adormecida em Rosalina. Pois é disso que se trata. As relações sexuais com o forasteiro revivem o despudor e a brutalidade de Lucas Procópio no abuso das escravas. Enquanto está imbuída da personalidade do pai, a marca de Rosalina é o orgulho, a sobrançeria;<sup>134</sup> tomada pelo fantasma do avô, empresta deste a violência e o desregramento. Assim, iniciada a aventura amorosa com Juca Passarinho, de dia ela “é” o pai, regrada, reprimida e ciosa da distância social, ao passo que a embriaguez noturna a transmuda no descomposto Lucas Procópio.

Ora, já se viu como o coronel Honório Cota introjeta o legado do pai na forma da melancolia – ele assume a culpa e a autovigilância que faltaram a Lucas Procópio. Mais tarde essa espécie de loucura íntima como que se exterioriza na eclosão do lunático projeto de poder. Ao exteriorizar, por sua vez, a sua “porção Lucas Procópio”, Rosalina se torna na verdade um retrato ainda mais fiel do pai. (Saliente-se que essa explicação para o enigma de Rosalina, fornecida já no capítulo inicial, em que o leitor é guiado na leitura do sobrado-romance, migra para a consciência de Quiquina,<sup>135</sup> mas permanece, até o fim, inacessível a Juca Passarinho. Quando o foco recai sobre este, a variação do comportamento de Rosalina se reveste de uma atmosfera estranha e fantasmática, ensejando a intrusão do repertório erudito, que se choca sem disfarces com a singeleza de Juca.)

Mas ainda falta acompanhar o modo como Juca Passarinho sai de cena na *Ópera dos mortos*. Provisório, em trânsito, como costumam ser os de sua classe, Juca não poderia demorar naquela cidade mais de uma temporada. O parto de Rosalina, narrado no penúltimo capítulo, “A semente no corpo, na terra”, é o termo de seu pouso. Mais uma vez, os pontos de vista se sucedem. Nesse capítulo as seções são três: na primeira, através da consciência de Juca Passarinho, narram-se as transformações de Rosalina durante o período dos encontros amorosos noturnos, até o ponto em que, a gravidez avançada, ela se afasta do agregado; o parto é narrado pelos olhos de Quiquina, antes que o foco volte para Juca, cuja memória faz a retrospeção do mesmo evento.

Cogitando em se casar, em se aprumar na vida, Juca caminha, sem se dar conta, na direção contrária, entregando-se passivo à engrenagem do sobrado. Inseto irresistivelmente

<sup>134</sup> “[...] Não era soberba não, não se podia rotular assim: era uma força que vinha de dentro, uma sobrançeria, uma maneira de se situar no mundo, de se inserir na vida. [...]” p.68.

<sup>135</sup> No penúltimo capítulo, na segunda seção, cujo foco é a consciência de Quiquina, lê-se: “Seu coronel Honório Cota é que era capaz duma decisão daquelas: ser um de dia, outro de noite. É, é isso mesmo. De dia ela era João Capistrano Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando, garanhão. Eu mais ele juntos pra sempre, no sobrado, na pessoa de Rosalina”. (p.187)

atraído e cegado pela luz. A criança que deixa o útero de Rosalina é da mesma matéria do barro (“Veio! Amarelo, da cor mesmo do barro tabatinga!”<sup>136</sup>), do barro das voçorocas. Juca Passarinho recebe das mãos de Quiquina o “embrulho úmido de barro”, com a ordem de sepultá-lo nas goelas de terra perto do cemitério. Fecundado o útero-cova de Rosalina, entregue à terra o pequeno corpo, Juca deve partir e recomençar a viagem sem destino a que ele queria pôr termo quando o encontramos no terceiro capítulo.

Mesmo correndo o risco do excesso, vale a pena acompanhar o movimento da última seção do capítulo. Juca Passarinho é flagrado em sua cama, enquanto espera o dia clarear para poder finalmente partir. (Simetricamente, na sua primeira aparição no romance ele também esperava.) A noite é iluminada pelo luar, mas ele está voltado para dentro, para a sua escuridão; é lá que ele precisa, “ordenando as lembranças”, distinguir alguma luz. A primeira imagem que lhe vem é a do corpo agigantado de Quiquina parado no vão da porta da cozinha, tapando a luz: “o seu corpo se projetava numa grande sombra sobre ele, feito quisesse abraçá-lo”.<sup>137</sup> A luz que o atraía já está em definitivo vedada a ele. Na verdade, essa imagem corresponde ao momento em que, tendo enterrado o filho, ele deve dar conta a Quiquina do cumprimento da tarefa. Enquanto Quiquina se agiganta, incorporando a autoridade do sobrado, Juca parece consumir a rendição de sua vontade: “não era mais dono de sua vontade”.<sup>138</sup> Quiquina parada à porta que antes lhe dera o acesso à casa é, na consciência de Juca, o símbolo de sua impotência.

Enquanto espera o dia nascer, os ruídos e cheiros da noite o ajudam a refazer o caminho habitual de suas lembranças e fantasias. Esmeralda, o sonho em que Rosalina e Esmeralda se misturam, a justiça do major (corporificada na espingarda), o carro de bois, a chegada à cidade, os sinais aziagos, tudo desfila, condensado, para desaguar na corrida às voçorocas. Correndo em desabalada de volta ao sobrado, Juca se sente perseguido pela sombra do major, de espingarda em punho. É no momento do enterro do filho que a justiça do major, motivo recorrente do repertório mental de Juca Passarinho, chega ao limite do terror. Pouco depois, o corpo de Quiquina postado à porta da cozinha, autoridade palpável, parece a Juca menos aterrorizante que a autoridade fantasmal do major.

Nessa altura é retomada a atualidade da personagem, a espera no quarto (“Voltou a sentir o cheiro de resina da mangueira, aquele cheiro úmido de luar.”<sup>139</sup>), o que permite que o círculo da recapitulação seja mais uma vez percorrido. Revisitados, os últimos

---

<sup>136</sup> Ibid., p.188.

<sup>137</sup> Ibid., p.190.

<sup>138</sup> Ibid., p.190.

<sup>139</sup> Ibid., p.192.

acontecimentos se esclarecem: “Agora se lembrava de como tudo tinha começado naquela noite”.<sup>140</sup> Juca rememora a noite do parto, o silêncio que se prolongara por todo o dia e a noite seguinte, quando enfim Quiquina se dirige a ele. Embora, no segmento anterior, tenham sido relatados a ida às voçorocas, sob as ordens de Quiquina, e o pavor depois de lançada a “última pá de terra”, é somente nessa retomada do fio das lembranças que se materializa o “embrulho” sepultado por Juca. Não se fala em criança, filho, corpo ou cadáver, apenas em embrulho, sucedendo-se as variações em torno da imagem grotesca: “o embrulho úmido feito manchado de terra”, “O embrulho mais parecia um pernil, um rolo de mortadela costurado num saco”, “peso úmido e sujo”, “embrulho nojento”. À retirada de todo atributo humano ao pequeno cadáver, ao qual conviria o termo “anjinho”, corresponde a quase automação a que fica reduzido Juca. Se, no dia que se seguiu ao parto, “menino ele aguardava ordem de Quiquina”, recebidas as instruções, ele age como um “sonâmbulo”, obedecendo sem atinar no que faz.

O relato da corrida às voçorocas joga com a ambiguidade entre rememoração e atualidade. Em “Agora corria pela estrada” e “Agora parou”, o advérbio, como que presentificando a meio a ação, sugere a intensidade das imagens na memória. E depois: “O coração batendo apressado, // só de se lembrar o coração batia apressado [...]”. A cadeia das lembranças se completa com as imagens da autoridade: a sombra do major, a cavalo, com a espingarda carregada, e, definitivo, o corpo de Quiquina. O ato de afiançar à ama do sobrado que suas ordens tinham sido estritamente cumpridas (“Já, pôde finalmente dizer. Já fiz tudo que nem você mandou, disse ele feito vomitasse as palavras.”) condensa a rendição de Juca. Perseguido pela imagem de Quiquina que se reduplica (“De novo a imagem de Quiquina lhe veio viva. [...] Quiquina barrava-lhe a entrada, Quiquina no vão da porta, onceira. [...] (a imagem de Quiquina crescia [...])”), ele cai de joelhos, mas com os punhos erguidos. Seu gesto de revolta, a maldição dirigida não só a Quiquina e ao sobrado, mas a ele próprio, recai no círculo do fatalismo. Ao fim do percurso, a superstição ganha todo o valor de verdade na consciência de Juca.

O redemunho com que depara Juca Passarinho poderia fazer pensar em algo como uma homenagem ao romance aparecido em 1956. Falo em homenagem pensando, na verdade, em como a ficção posterior a *Grande sertão: veredas* é tributária dessa obra, ou deve prestar algum tributo a ela. O redemunho de Rosa é aludido de maneira ainda mais inequívoca na novela de Otto Lara Resende mencionada no início deste capítulo, “A testemunha silenciosa”.

---

<sup>140</sup> Ibid., p.192.

Ao término do relato de sua primeira experiência da ambiguidade sexual, o narrador conclui: “Eu ainda não sabia que o Diabo se aninha no miolo do redemoinho”.<sup>141</sup>

A eventual sombra rosiana projetada sobre *Ópera dos mortos* recoloca as dificuldades enfrentadas quando se tratou de situar a relação da obra de Autran Dourado com Clarice Lispector. O “redemoinho”, mais evidentemente rosiano em Otto Lara Resende do que em Dourado, bem pode ser um exemplo nítido do processo pelo qual o princípio de organização de uma obra-prima, o segredo de sua grandeza, subsiste, nas obras que lhe são periféricas, como simples exterioridade. Se é assim, o “modo de ser mais íntimo”, o “núcleo escondido”<sup>142</sup> do *Grande sertão* – continuamente revisitado nas leituras, resistindo às explicações – não é tocado nem de raspão pelo texto da *Ópera dos mortos*. Estão lá, quando muito, uns “brilhos vidrilhos” tão ornamentais quanto a gema marioandradina engastada a certa altura. Se o que é essencial em Rosa está fora de Autran Dourado, esqueça-se *Grande sertão: veredas* ou não se lerá *Ópera dos mortos* adequadamente. Bem, vejamos. A incomensurabilidade das obras é um bom pressuposto. Resta a considerar, todavia, que a individualidade de autores e obras ganha em interesse se relativizada no quadro de uma série literária. Guimarães Rosa, inaugurando um novo estágio de maturidade para a literatura brasileira, cria seus precursores, epígonos, diluidores e também, pelo trabalho da crítica, novos paradigmas de interpretação que não têm por que ficarem restritos à obra-prima.

O acompanhamento que fiz do percurso de Juca Passarinho, no esforço de rastrear as marcas de Rosa, tem ele próprio as marcas das camadas acumuladas de discursos críticos sobre o *Grande sertão*. Ao retomar a observação de Fausto Cunha, reconhecendo sua pertinência, meu olhar é afetado pela própria maturação dos estudos sobre Guimarães Rosa, posterior à *Ópera* e ao horizonte possível do crítico que assinou o texto de orelha. O trabalho de Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, ao que tudo indica o marco inicial das leituras histórico-sociológicas, só viria em 1972. Na altura da primeira edição da *Ópera dos mortos*, dois textos seminais, o de Antonio Candido e o de Roberto Schwarz, lançavam luz sobretudo sobre a força universalizante do romance.<sup>143</sup> “O sertão é o mundo”, diz Candido e ecoa Schwarz, segundo o juízo de quem a camada da história não se interpõe na passagem do local para o universal.<sup>144</sup> *As formas do falso* inverteria o ponto de vista, demonstrando que as

<sup>141</sup> Resende, Otto Lara, op. cit., p.31.

<sup>142</sup> Estas são expressões de José Antonio Pasta Junior, em ensaio citado a seguir.

<sup>143</sup> “O homem dos avessos”, de Antonio Candido, foi publicado pela primeira vez em 1957 com o título “O sertão e o mundo”. Já “Grande sertão e o Dr. Faustus” é de 1960. Ver: Candido, Antonio. “O homem dos avessos” in \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. 4ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, pp.119-39; Schwarz, Roberto. “Grande sertão e o Dr. Faustus” in \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp.43-51.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.50.

condições de existência da plebe rural no quadro da República Velha formam o âmago da matéria tão astuciosamente recriada no romance.

Fausto Cunha teria mesmo pensado no trabalho com a língua ao falar em “estilo Guimarães Rosa”, como dão a entender as reações de Autran Dourado, Franklin de Oliveira e Bosi? Ora, entre a prosa de um e a do outro subsiste, como possível ponto de intersecção linguístico, não mais que a base da “oralidade familiar e localista” que Roberto Schwarz identifica em *Alencar*.<sup>145</sup> Fausto Cunha não pode ter enxergado, na *Ópera dos mortos*, operações linguísticas assemelháveis às do texto rosiano. De outra parte, momentos filosofantes como aquele em que se alude a Heráclito são passíveis de ser interpretados como reminiscências das especulações de Riobaldo. Aí sim Autran Dourado estaria se acercando do “perigo mortal”.

Sob a inspiração de ensaio de Davi Arrigucci, venho de fazer um apanhado de momentos em que Juca Passarinho esboça um questionamento à visão de mundo conformista cristalizada em provérbios e casos. Como se sabe, “O mundo misturado” pretende fazer ver como, no *Grande sertão*, as formas simples se complicam e se abrem para acomodar no texto a inquietude individualista peculiar ao romance.<sup>146</sup> Na *Ópera dos mortos*, os esboços não perfuram o núcleo da personagem, que segue um rumo intocado pelas cogitações.

Enfim, *Ópera dos mortos* se abre com “O senhor querendo saber, primeiro veja:”, de modo que, embora o que se segue vá numa direção completamente diferente da do *Grande sertão*, não há por que não considerar que o tributo já está pago. Ornamento, exterioridade? Sim, mas também testemunho da presença impositiva de Rosa. Os momentos em que a linguagem familiar, local, das personagens força uma nota mais especulativa justificam o incômodo de Fausto Cunha, que tem ainda mais razão de ser quando se observa que o registro próximo da oralidade não se sustenta todo o tempo. Dós de peito, reminiscências literárias e mesmo o kitsch pesam sempre que o narrador vem ao proscênio. As “correlações de abismo” de Rosalina são no fundo uma questão doméstica; não obstante, o narrador, por conta própria ou pelos olhos de Juca Passarinho, muitas vezes “se esquece” disso, entusiasmando-se com referências alto-modernistas (como Proust) diluídas em lugares-comuns literários.

À parte as impressões de Fausto Cunha e a maneira como foram recebidas, considero que a contabilidade de eventuais débitos da *Ópera dos mortos* para com o *Grande*

<sup>145</sup> Schwarz, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em *Alencar*” in \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p.39.

<sup>146</sup> Arrigucci Jr., Davi. “O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa)” in *Novos estudos Cebrap* 40, nov. 1994, pp.7-29.

*sertão* é menos pertinente que a atenção para um dado que ultrapassa a individualidade das obras: a representação das relações de sujeição pessoal peculiares ao autoritarismo paternalista. Nesse quadro, o contato de Autran Dourado com Rosa assume proporções mais razoáveis. Na *Ópera dos mortos* subsiste, em manifestações muito claras e típicas, a matéria brasileira a cujo desafio a ficção vem buscando fazer face desde o século XIX.

#### HORROR À DISTÂNCIA

Ao bater à porta do sobrado, Juca Passarinho logo saúda Quiquina com um “Boa tarde, minha tia”.<sup>147</sup> Quando Rosalina quer saber o seu nome, ele responde que se chama José Feliciano, mas também é conhecido como Juca Passarinho ou Zé-do-Major. Rosalina pode escolher um dos três nomes, à vontade. Ao nome duplo, desacompanhado de sobrenome, se seguem os dois apelidos, um ligado à principal atividade de Juca e outro que vincula a pessoa a seu protetor. Estamos em pleno território da informalidade e do paternalismo. Rosalina, conforme a etiqueta que lhe toca, impõe distância, utiliza o tratamento “o senhor”, determinando que dali por diante chamará o novo agregado de José Feliciano, “que é o seu nome mesmo. Deixa esta história de Juca Passarinho e Zé-do-Major pra rua, pra essa genticinha”.<sup>148</sup> Pois bem, ela escolhe usar o nome correto não por respeito à pessoa do recém-chegado, mas porque um apelido cabe mal na boca de uma senhora de sobrado. Rosalina não demora a mandar o homem entrar. Com muita naturalidade, Juca se dirige à porta por onde saíra Quiquina, no que é barrado pela dona da casa, que lhe indica o portão do quintal.

Juca Passarinho não é louco, dispõe das noções básicas para acatar a distância imposta, mas, nutrido no ambiente do Major, lida mal com a falta de familiaridade. O tratamento de “senhor” o incomoda não só porque ele cresceu como cria da casa, moleque do Major, mas também porque percebe depressa a intimidade de Quiquina com Rosalina. A preta é “você”, quase uma mãezinha para a dona do sobrado, que, perto da velha ama, tem modos de menina. Juca Passarinho, na comparação, se ressentido de ser “mero empregado” e não deixa de invejar a proximidade *familiar* entre as duas mulheres. Desde os primeiros dias, diz o narrador reassumindo a voz coletiva da cidade, ele se revela um “enxerido”, insistindo em puxar conversa com Rosalina, carente de tato no que diz respeito aos assuntos-tabu da casa

---

<sup>147</sup> *Ópera dos mortos*, p.63.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.66.

Honório Cota. De certo modo, aninhar-se mais confortavelmente no sobrado passa a ser um projeto, na falta de outro.

Não se faz menção a salário ou a qualquer tipo de “acerto” entre as partes para a remuneração dos serviços. Juca se mostra um trabalhador capaz, ainda que as exigências sejam poucas. Põe-se a fazer toda sorte de consertos na casa, mas sempre de um jeito meio lúdico, “para embrulhar o tempo”. O importante é que “ele se sentia o seu próprio patrão”. Na fazenda do Major Lindolfo, sempre desfrutando da condição de “desocupado, olheiro, cria da casa”, aprendeu alguma coisa dos ofícios de carapina, pedreiro, eletricista, pintor;<sup>149</sup> não lhe ocorre, porém, especializar-se numa dessas atividades e com ela se empregar. De resto, não consta que alguém lhe tenha apresentado essa possibilidade. Recorde-se que o seu Silvino do carro de bois logo viu nele um braço para a lavoura de café.

Está claro que Juca Passarinho alude a um mundo ainda alheio à especialização produtiva e às relações de trabalho formalizadas. Substituindo o abrigo na fazenda do padrinho pelo abrigo no sobrado, ele se acomoda ao contexto paternalista preservando a noção de soberania pessoal peculiar a este. Dependente, Juca se sente, no entanto, o seu próprio patrão, além de se comprazer com a notoriedade que vai ganhando na rua, entre a gente da cidade.

Juca Passarinho bem pode ser filho natural do Major Lindolfo, até porque no romance há uma vaga menção à mãe falecida, mas nenhuma ao pai. Não é demais lembrar que Riobaldo é um filho de mulher pobre, apadrinhado pelo fazendeiro que é na verdade o seu pai. De resto, trata-se de sistema típico dos meios rurais brasileiros até meados do século passado, cujo retrato modelar, como já se disse, está na obra de Zé Lins do Rego. Rosalina, por sua vez, é a filha legítima e derradeira de um clã senhorial aristocratizado. Juca, que começa por empreender um assalto sorrateiro à *sobranceria* da dona do sobrado, termina absorvido na engrenagem do casarão. Em que pesem a hierarquização e a aura intimidatória dos Honório Cota, o texto sublinha uma série de simetrias entre Juca e Rosalina. Um é tão desamparado quanto o outro, os dois temem o olhar de Quiquina, os dois, aproximados nas tardes do sobrado, encontram um território comum na infância imaginada da Fazenda.

A *sobranceria* de Rosalina é objeto de um comentário na voz coletiva que reaparece no quinto capítulo. Vale a pena examiná-lo por um momento:

Às vezes a gente cismava o que seria ela, na sua travessia, se não tivesse havido aquela eleição e aquelas mortes que interromperam o

---

<sup>149</sup> Ibid., pp. 71-2.

seu voo. Não era soberba não, não se podia rotular assim: era uma força que vinha de dentro, uma sobrançeria, uma maneira de se situar no mundo, de se inserir na vida. Ah, Rosalina não era como todos nós viventes, o comum dos mortais. Os que apenas desconfiavam, ela menina, do que havia de crescer de dentro daquele corpo espigado, mais tarde entenderam tudo, pela luz de mistério que a sua presença deitou sobre a cidade. Era bem uma filha daquele coronel João Capistrano Honório Cota, de passada e querida memória, para quem a gente se descobria no respeito. Tudo foi há tanto tempo, a gente até se esquece...<sup>150</sup>

O clã de fazendeiros, cuja origem está no aventureiro Lucas Procópio, se aristocratiza com o coronel Honório Cota, em quem a cidade vê um manso pai-fundador. O Largo e o sobrado teriam sido como que o centro de uma irradiação benfazeja nos tempos anteriores à ruptura, vale dizer, ao episódio das eleições. Rompidos o pai e sua “prole”, a luz subsiste na figura de Rosalina, mas a corrente foi cortada. O poder dos Honório Cota e, para dizer um pouco mais jocosamente, mesmo a energia elétrica fornecida pela Cia Sul Mineira de Eletricidade são transfigurados, na voz coletiva como na voz do narrador-ele mesmo e no olhar de Juca, na “sobrançeria”, na “força que vinha de dentro”, na “luz de mistério” que resistem em Rosalina. Digamos que a cidadezinha inventada por Autran Dourado é uma estilização, entre risonha e franca e trágica, de nosso paternalismo autoritário. Por intermédio da personagem de Rosalina, o coronelismo recebe a camada dourada (romântica?) que deslumbra Juca Passarinho.

A proximidade de Juca desperta o demonismo de Rosalina. A senhora do sobrado, depois que tem a soberba vencida pelo desejo de intimidade do agregado, é alternadamente mulher devoradora (“E se ela tivesse por dentro o visgo daquelas voçorocas?”; “aquele corpo misterioso poderia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas”<sup>151</sup>) e menina, essa, fundida à Esmeralda dos tempos do Major, também com algo de demoníaco. No fim, ela se arredonda em mãe, despertando em Juca o “desejo ainda mais escondido, impossível, de deitar a cabeça no seu colo e pedir um cafuné pra ela”.<sup>152</sup>

Juca Passarinho fica à mercê dessa mulher tendo *escolhido* a posição de agregado, por horror ao trabalho pesado, e tendo se insinuado na intimidade da casa, por horror à distância. Por tanto ter querido vencer a sobrançeria de Rosalina, acaba vencido pela engrenagem “diabólica” do sobrado. Contente com a “supremacia qualquer” conseguida à

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 68.

<sup>151</sup> Ibid., pp. 145; 160.

<sup>152</sup> Ibid., p.170.

custa dos serviços que ia fazendo a seu gosto e da fama que se espalhava na cidade, perde a hora de se apurmar. Juca Passarinho entra na *Ópera dos mortos* assombrado pela espingarda do Major Lindolfo e sai de cena na mesma condição.

O percurso de Juca Passarinho se traduz num movimento frustrado? Se a sua viagem ao Sul de Minas contém um germe de projeto de autonomia, de “valer pelo que era”, este se sustenta sobre a base da dependência pessoal. Abrigado na casa dos Honório Cota, Juca pode dar curso à sua vaidade de caçador e grande mentiroso. À sua maneira, também cultiva a sobrançeria que distingue Rosalina. No fundo, os dois se espelham na revolta impotente. Ao erguer os punhos contra o sobrado, Juca Passarinho imita o gesto que já foi de Rosalina: “Relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados”.<sup>153</sup>

A leitura de um ensaio como *Raízes do Brasil* ensina que a dependência é a contraface da sobrançeria. Como se sabe, é Sérgio Buarque de Holanda quem assinala como a palavra “sobrançeria” é expressiva da cultura da personalidade legada pela tradição ibérica.<sup>154</sup> O movimento tem muito de paradoxal: a pessoa, nutrida da ética particularista da família, cuja base são a intimidade e os afetos, busca no conjunto social mais amplo o reconhecimento *afetivo*, pelo outro, do próprio valor, o que gera o amor às boas graças com a opinião alheia. Sobressai a vontade de agradar, de corresponder ao desejo do outro.<sup>155</sup> O resultado dessa tendência ao comportamento camaleônico é a indistinção e o bloqueio à formação da individualidade.

Inapto para a polidez, para a reserva, o homem cordial, sequioso de familiaridade, se vê reduzido, enquanto indivíduo, “à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. *Ela* [sua maneira de expansão para com os outros] *é antes um viver nos outros*”.<sup>156</sup> José Antonio Pasta Junior, em ensaio sobre o *Grande sertão*, formula uma bela síntese desse pensamento: “No Brasil, o outro é da ordem da *iminência*”.<sup>157</sup> Extraindo consequências do tema da distinção precária entre eu e outro, sujeito e objeto, Pasta fala na “infinita suscetibilidade ao outro, que faz, deste, fonte de todo gozo e de certa aniquilação, o que, assim, lhe dá poder de vida e morte sobre o sujeito”.<sup>158</sup> A exemplo de Walnice Nogueira Galvão, que já mostrara como no percurso de Riobaldo se

<sup>153</sup> Ibid., p.133.

<sup>154</sup> Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.32.

<sup>155</sup> De tal entrave Autran Dourado fez a Biela de *Uma vida em segredo* se libertar, como vimos no capítulo anterior.

<sup>156</sup> Buarque de Holanda, op. cit., p.147. Ênfase minha.

<sup>157</sup> Pasta Júnior, José Antonio. “O romance de Rosa. Temas do *Grande sertão* e do Brasil” in *Novos Estudos Cebrap* 55, nov. 1999, p.68.

<sup>158</sup> Ibid.

combinam ação e passividade, o crítico frisa que o protagonista-narrador do *Grande sertão* “a todo momento é tomado ou possuído pelo projeto de um outro”.<sup>159</sup>

Sofrendo a interferência de registros discordantes, *Ópera dos mortos* preserva a ambivalência de sobrançeria e sujeição peculiar ao que Sérgio Buarque denominou “mentalidade de casa-grande”.<sup>160</sup> Pois, se a consecução de um projeto próprio exige a orientação da vontade para um objeto exterior ao indivíduo, para os sobranceiros-dependentes, como no modesto exemplo de Juca Passarinho e Rosalina, a vida é distração. É patente como o envolvimento de ambos é, na repetição dos encontros noturnos, um ciclo de retomadas e interrupções sempre à revelia do agregado. Embora tenha sido movido, pelo menos no início, pelo anseio de reconhecimento por parte de Rosalina, Juca vai sendo solicitado e enjeitado, noite após noite, até que o elo com o sobrado e sua dona se rompe, sem a interferência de sua vontade. De sua parte, Rosalina tampouco decide afastar o empregado. No momento do parto, investida da autoridade familiar, é Quiquina quem toma a iniciativa de matar o recém-nascido, para salvaguardar a reputação de Rosalina, e expulsar Juca Passarinho.

Naturalmente, Quiquina está presente desde a primeira cena de sedução. Naquela noite, encontrando Rosalina bêbada na sala, Juca Passarinho quer ser reconhecido, visto por ela, tanto que ele repete “Sou eu”, “Eu, dona Rosalina”, ao que ela aquiesce, sem no entanto olhar para ele: “Sim, você, eu sei, é você que está aí”.<sup>161</sup> Juca, a despeito de, como já se viu, ter sido como que passivamente atraído para aquele cenário reluzente, deseja se impor a Rosalina, derrotando o seu orgulho. A iniciativa é dela, ele espera pelo que ela irá fazer, como se suportar o fulgor daquela mulher pudesse ser enfim a prova de que “era homem, o homem que sempre existiu dentro dele, não o seu empregado diurno”.<sup>162</sup> Juca olha para Rosalina, Rosalina percebe a presença de Juca, embora não se lembre de voltar os olhos na direção dele, e os dois estão na mira de Quiquina, que espia pelo vão da porta. De fato, o refrão de toda essa passagem – “Quiquina no vão da porta” – dá conta da privacidade (e da individualidade) precária de ambos. Assim como é a aproximação do Major que salva Juca de deflorar a menina Esmeralda, produzindo, no mesmo ato, a culpa duradoura, é Quiquina quem lembra Juca do medo e Rosalina da vergonha. Quando Rosalina enfim a vê, a cena de sedução é interrompida.

---

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Buarque de Holanda, Sérgio, op. cit., p.87.

<sup>161</sup> *Ópera dos mortos*, pp.115-6.

<sup>162</sup> Ibid., p.117.

Os encontros com Rosalina são para Juca Passarinho um ciclo infernal em que cada noite é repetição da anterior. E, em conformidade com o jogo romântico das oposições, todas as tardes repõem a mesma Rosalina cálida e maternal. Preso à “lógica do sobrado”, Juca sabe que só um abalo violento – que não partirá dele – poderá interromper o ciclo. A coreografia da primeira cena de sedução seguirá inalterada: sempre ao final de uma ronda desconsolada pela cidade, Juca encontra as luzes do sobrado acesas, sinal de que Rosalina o aceita. Essas caminhadas noturnas são um comentário à inaptidão do empregado para tomar um rumo. Como o Ismael de *Tempo de amar*, Juca Passarinho é um Troca-Pernas. Os remansos das tardes no sobrado não impedem que o envolvimento com Rosalina se configure, desde o princípio, como uma luta. Lutam, em Juca, atração e repulsa pela mulher mãe e “voçoroca”, como luta seu desejo de se impor, inclusive violentamente, ao outro, ainda que esse desejo se dissolva na espera e na obediência.

Na manhã seguinte à primeira eclosão da Rosalina erotizada, Juca Passarinho mal acorda e já se põe a andar sem rumo. Ele se sente vitorioso, pois seu intento sempre fora o de criar intimidade, a qual, nesse caso, passa pelo rebaixamento do outro. Manifestando a sua sexualidade, a herdeira dos Honório Cota costeia o rés do chão das mulheres do Cural-das-éguas, ficando inclusive à mercê de baixas chantagens, como Juca imagina a princípio. No entanto, o pensamento de que “Ela agora estava nas suas mãos” é simultâneo a “Tudo vai depender de Rosalina, de dona Rosalina. [...] Ele estava na dependência dela”.<sup>163</sup> Sem saber o que pensar, o que o espera (“E se ela tivesse por dentro o visgo daquelas voçorocas?”<sup>164</sup>), Juca vagueia, aguardando o momento, inevitável, de retornar ao sobrado. A essa altura, o discurso indireto livre procura criar o efeito da hesitação da personagem: “Voltava, tinha de voltar. Ao menos pra pegar uns trens, a sua espingarda. Porque às vezes pensava em ir embora, deixar a cidade. Capaz de ser melhor. Não, não é melhor, o melhor é voltar pra casa, ver o que vai acontecer. Depois então tomava um rumo”.<sup>165</sup> Na verdade, não se trata bem de hesitação, mas de racionalizações do desejo de Juca e da curiosidade pelo que Rosalina poderá vir a fazer.

O susto de Rosalina ao surpreender o olhar de Quiquina interrompe a aproximação, que se concluirá passado o intervalo de uma noite em que Juca volta da rua e encontra as luzes da sala apagadas. Nos dois dias em que o alheamento de Rosalina o deixa em suspenso ele experimenta um ódio cujas razões vale a pena clarificar. Voltando à casa na hora do almoço, ele solicita a atenção de Quiquina até que recebe em cheio o olhar revelador

---

<sup>163</sup> Ibid., pp.140-1.

<sup>164</sup> Ibid., p.145.

<sup>165</sup> Ibid., p.147.

do ódio da velha ama. Já Rosalina reaparece impassível, com a exceção do momento em que Juca se esquece de tratá-la por “dona”, o que motiva um senhorial “Ponha-se no seu lugar!”. A noite anterior só acentua o sentimento que sempre foi de Juca Passarinho desde que ele passou a viver no sobrado. A familiaridade das duas o exclui e a situação erótica flagrada por Quiquina agrava o ressentimento do empregado, que passa a ver as mulheres íntimas e unidas *contra* ele. Quiquina parece, aos olhos de Juca, querer matá-lo. Ele, por sua vez, sentindo-se repellido, pensa em “destruir Rosalina”.<sup>166</sup> Mas o ódio só o move a uns tiros de espingarda nas goelas das voçorocas. Aturdido, o que pode é entregar o corpo à repetição mecânica das caminhadas a esmo e dos encontros noturnos: “Querida andar até não aguentar mais de cansado e depois, quando a noite caísse, voltar estropiado, moído de cansaço, anestesiado, sem pensar”.<sup>167</sup> O sobrado feito máquina (a “engrenagem” comparece no título dos capítulos 5 – “Os dentes da engrenagem” – e 7 – “A engrenagem em movimento”) é imagem de alienação.

#### ROSALINA FEMME FATALE

O descompasso dos registros se faz mais sensível nos pontos em que rebrilha o verniz romântico de Rosalina. O tratamento dado à personagem e ao seu envolvimento sexual com Juca Passarinho obedece ao clichê literário da mulher fatal. Num trabalho clássico de literatura comparada como *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* lê-se que o tipo pressupõe um parceiro amoroso reduzido à passividade, normalmente inferior à mulher quanto à condição social. O sadismo da dama de beleza irresistível é uma das expressões do enlace romântico entre o belo e o horrível. Como ensina Mario Praz, a partir de fins do século XVIII – para culminar com Baudelaire e Flaubert – as literaturas europeias são atravessadas por todas as variações da sensualidade mórbida.<sup>168</sup> O assujeitamento de Juca Passarinho, que “como um passarinho vai piando, esperneando, não querendo ir, vai direito à boca da cobra”,<sup>169</sup> lido na chave de sua condição dependente, tem também a componente do clichê literário. Seria demasiado passar novamente em revista a associação explícita do útero de Rosalina com as voçorocas etc. Mais importante que descrever as coincidências entre a

<sup>166</sup> Ibid., p.157.

<sup>167</sup> Ibid., p.155.

<sup>168</sup> Praz, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. (trad.: Philadelpho Menezes) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. (ver especialmente os capítulos 1, “A beleza meduseia”, 3, “Sob a insígnia do Divino Marquês”, e 4, “A bela dama sem misericórdia”); sobre os traços da mulher fatal, p.192).

<sup>169</sup> *Ópera dos mortos*, p.190.

realização particular e o modelo é tentar compreender o destino dessa camada romântica na *Ópera*.

Por que não considerar o parentesco de Rosalina com a Aurélia de Alencar? A proposta pode parecer contraditória quando se acaba de assinalar a conveniência de não perder de vista a particularidade da *Ópera dos mortos*. No entanto, fechar o foco sobre a série brasileira pode ser uma estratégia para chegar a essa particularidade. Embora encoberto pelo manto da moralidade, o tipo da mulher fatal perpassa Aurélia. Como Rosalina, que não é como “o comum dos mortais”, Aurélia é uma “mulher singular”.<sup>170</sup> Também como Rosalina, ela medusa o seu parceiro amoroso, que lhe é inferior tanto na condição social quanto na argúcia. Que não tarde, porém, a distinção: *Senhora* (1875) é uma tentativa de análise das repercussões morais da existência burguesa calcada em dinheiro e aparências. A independência – econômica e de espírito – da heroína é o que lhe permite, em meio às modas e à superficialidade da corte, desbravar o caminho de volta à integridade e à autenticidade dos sentimentos. À maneira romântica, o aparato dos salões deve ceder à natureza. *Senhora* põe em cena o mundo das fortunas, da especulação, das alianças interesseiras, do casamento de conveniência e, à testa, uma herdeira dotada, além da riqueza, de altitude moral e capacidade de iniciativa invulgares. É Aurélia quem traça o plano que, submetendo o amado, termina por redimi-lo.

Detalhe importante: sendo órfã, desde o princípio reduz o seu tutor à devida insignificância. Já Rosalina é uma tutelada, se não de direito, de fato. Herdeira abastada e solitária como Aurélia, a iniciativa que lhe resta é o império sexual sobre o agregado; mesmo esta, nos termos do romance, é herança maldita do avô ou, exagerando um pouco o tom, possessão alheia a qualquer deliberação racional. Na *Ópera dos mortos* está em jogo não a herança material, a propriedade, mas os laços de sangue ou, para usar uma noção pertinente à tragédia, que o livro reivindica, os *miasmas*, os efeitos, através das gerações, das transgressões de Lucas Procópio. Assim, enquanto o casamento de Aurélia e Fernando Seixas é um plano que progride até chegar a bom termo, a relação amorosa no romance de Autran Dourado é como um fio que se rompe à revelia do par, não trazendo outra modificação que a consumação do processo de alienação de Rosalina.

O capítulo 2 da quarta e última parte de *Senhora*, “Resgate”, se abre com uma curiosa passagem metalinguística. Alencar, por intermédio de uma conversa numa reunião noturna em casa de Aurélia, faz a defesa da literatura nacional, queixando-se do escasso

---

<sup>170</sup> Alencar, José de. *Senhora. Romance brasileiro*. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s./d., p.15.

interesse de seus concidadãos por ela, e responde aos críticos de seus romances. Um dos presentes resolve perguntar se alguém tinha lido *Diva*, revelando-se ele próprio, além de raro leitor atento aos romances brasileiros, um crítico severo: para ele a heroína “é um tipo fantástico, impossível”. Aurélia de pronto decide ler o romance e na noite seguinte reata a conversa, respondendo ao conviva que a heroína é sim “um caráter inverossímil”, como ele sustenta, mas a verdade é o que há de mais inverossímil.<sup>171</sup> Evidentemente Aurélia pensa em si e no “gênio excêntrico” que é o seu.<sup>172</sup>

Fernando Seixas está numa posição análoga à de Juca Passarinho. A mulher o submete pela força do *capricho*, ou do que parece capricho aos olhos de quem não tem como atinar com as motivações profundas do outro.<sup>173</sup> Seixas fica aturdido com os enigmas que Aurélia propõe, assim como, nas palavras do narrador da *Ópera dos mortos*, para Juca Rosalina é “figura que exige entendimento, decifração”.<sup>174</sup>

Em que pese a distância dos enquadramentos – Alencar, na corte de Pedro II, procura lançar a ficção aos ares urbanos e cosmopolitas, enquanto, passado um século, Autran Dourado cria um universo onde a gênese rural e patriarcal se sobrepõe aos índices de evolução social – é possível ler a mulher fatal em Rosalina à luz de Aurélia. As duas compartilham uma faceta de estátua, de morta-viva. É dessa forma que Rosalina aparece a Juca Passarinho na primeira noite de sua aproximação: “Nenhum movimento, de cera, sem vida. A cara de uma brancura lívida, de louça. Não pensava nada, os olhos fixos, o mínimo sopro de vida”.<sup>175</sup> Numa das passagens centrais de *Senhora*, também dominada pelo olhar do parceiro amoroso (Fernando espreita pelo buraco da fechadura, surpreendendo, pelo reflexo no espelho, a mulher deitada no divã), o narrador transfigura Aurélia em exemplar de arte funerária: “[...] destacava-se do brocado verde a estátua de Aurélia, deitada como o alto relevo que outrora ornava as campas dos nobres. [...] Havia na imobilidade dessa posição e em seu perfil alguma coisa de hirto que assustava”.<sup>176</sup>

No entanto, enquanto uma termina de morrer, a outra ressuscita. A Rosalina é reservado um desfecho sem redenção. Depois de dar à luz, a exemplo da mãe, um filho destinado às voçorocas, ela sai do sobrado sob a tutela das autoridades locais. Seu destino não é a morte física, da qual em boa medida ela já partilha, graças à fidelidade aos antepassados;

<sup>171</sup> Ibid., pp.274-5.

<sup>172</sup> Ibid., p.236.

<sup>173</sup> Ibid., p.234: “Nunca, depois que se achava sob o jugo dessa mulher, ou antes da fatalidade que o submetia a seus caprichos, nunca Seixas precisou tanto da resignação de que se revestira para não sucumbir à vergonha de semelhante degradação.”

<sup>174</sup> *Ópera dos mortos*, p.95.

<sup>175</sup> Ibid., p.114.

<sup>176</sup> *Senhora*, pp.238-9.

bastam-lhe o asilo e a alienação definitiva. Inversamente, em *Senhora* a parceria amorosa é reconduzida à normalidade; ao fim o casal está habilitado a seguir pelos trilhos do casamento por amor. O instante em que se reconcilia com Fernando Seixas corresponde a uma volta à vida para Aurélia (“Pois faz-me viver, meu Fernando.”<sup>177</sup>), visto que sua pregressa desilusão amorosa e sobretudo o plano do casamento tinham tido para ela o caráter de morte interior.

Mas não convém avançar nesse contraponto entre os dois romances deixando de lado os narradores. Aos olhos de Seixas e Juca Passarinho Aurélia e Rosalina são enigmas, ambos não têm acesso ao motor de atitudes que escapam do usual e mesmo do princípio da causalidade. A Rosalina conviriam muito bem as palavras do narrador de Alencar: “Sucedem-se no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis e tão contraditórios que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista”.<sup>178</sup> A ignorância dos parceiros amorosos se contrapõe à sapiência dos narradores, em cujas mãos está a chave do enigma. Como se comportam esses narradores que, a despeito de quase cem anos de distância, comungam do controle sobre o universo narrado?

*Senhora* é uma demonstração apreciável de domínio dos processos compositivos. À primeira parte, que lança o leitor em plena opulência de Aurélia e desliza até a noite do casamento, se segue a retrospectiva da segunda parte, em que se esclarecem as origens da moça e os eventos que a conduzem à decisão de comprar um marido. (Arrisque-se dizer que a progressão das quatro partes – “O preço”, “Quitação”, “Posse”, “Resgate” – teleologicamente comandada pela regeneração amorosa, tem certo parentesco com a progressão igualmente implacável rumo à dissolução da casa Honório Cota, na *Ópera dos mortos*.)

Na passagem em que Seixas observa Aurélia pelo buraco da fechadura o narrador alencariano se desvela nítido.<sup>179</sup> Estamos no sétimo capítulo da terceira parte, em meio ao inferno conjugal de Seixas e Aurélia. É o fim do dia que a mulher tinha decidido ocupar com visitas de cortesia, levando consigo o marido e enervando-o ao último ponto. O foco se fecha sobre Seixas, que está recolhido em seu quarto e “faz conjeturas” sobre a irritabilidade de Aurélia, acentuada desde a noite de luar em que, estando os dois com D. Firmina no jardim, ele se pusera a recitar versos de Byron. Depois de já ter quase abandonado esses pensamentos, Seixas é dominado por “um impulso de curiosidade” que o leva à porta do quarto da mulher (na verdade, à câmara nupcial que lhe é interdita), onde finalmente seu olhar é atraído pela luz que escapa da fechadura. Já se referiu aqui que ele não vê diretamente, mas pelo reflexo

---

<sup>177</sup> Ibid., p.347.

<sup>178</sup> Ibid., p.239.

<sup>179</sup> O comentário a seguir tem como alvo sobretudo o trecho que vai da página 237 à 244, na edição citada.

de um espelho, a “estátua de Aurélia”. O capítulo se fecha com a descrição da imagem refletida no espelho e com uma notaçã sobre o efeito desta sobre o observador, no caso, Seixas: “Havia na imobilidade dessa posiçã e em seu perfil alguma coisa de hirto que assustava”.

O capítulo VIII abandona o ponto de vista limitado de Seixas. Nas páginas seguintes, o narrador vem à frente para “referir o que sabe”. Até este ponto, o leitor compartilha com Seixas a perplexidade com os caprichos de Aurélia e o choque provocado pela visã da morta-viva. Sem prejuízo da afetaçã retórica de modéstia, o narrador suspende, no discurso, a sequênci dos eventos para entregar ao leitor – enquanto Seixas continua a padecer na sua ignorânci – parte considerável das razões de um comportamento só na superfície caprichoso. Assim é que, “remont[ando] o curso dessa nova existênci de Aurélia até a noite de seu casamento”, o narrador espanta qualquer suspeita de gratuidade que pudesse pairar sobre os atos contraditórios, mas talvez não inexplicáveis, da heroína. Pois, nessa passagem, ele lança suas luzes de analista sobre o enigma que mortifica Seixas. Vejamos. Voltando à noite do casamento e à manhã seguinte, antes narradas de um ângulo que privilegiava o ponto de vista de Seixas, ele analisa o coração de Aurélia para identificar o sentimento que havia guiado seus planos. À submissã de Seixas, percebida com horror já no embate que tomou o lugar da irrealizada noite de núpcias, são creditados a virulênci e o sarcasmo de Aurélia, os quais, no entanto, nem sempre conseguem neutralizar a paixã que o moço ainda desperta. A noite de luar, sempre segundo o que esclarece o narrador, havia dado a Aurélia a medida de sua paixã e do risco de sucumbir a ela. Ainda que lhe repugne a ideia de perder a virtude, a heroína é invadida pelo *desgosto* do desejo reprimido; na luta da virtude com a paixã, cresce a *irritabilidade*. Findo o supliciante périplo pela boa sociedade, a “febre da paixã que a abrasava” forma, digamos assim, o fundamento fisiológico da imobilidade a que se entrega Aurélia quando – pensa ela – está fora do alcance de qualquer olhar. O retrospecto do narrador chega ao que o motivou: a visã terrificante, para Seixas, da mulher paralisada sobre o divã. Agora a transfiguraçã da heroína em estátua funerária cede lugar à explicaçã fisiológica para o estado de Aurélia:

Entretanto em seu toucador, Aurélia tinha febre: febre da paixã que a abrasava. Abriu todas as portas e janelas, atirou-se vestida como estava sobre o divã, e ali ficou imóvel, como a vira Seixas pela broca da fechadura.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Ibid., p.244.

E assim o narrador encerra o seu exercício de *analyse du coeur humain*, voltando o foco para Seixas parado à porta e assustado. A passagem da mucama que fecha a porta do toucador e põe fim ao espetáculo também interrompe Seixas no seu gesto de bater à porta. No dia seguinte, do qual se ocupa o restante do capítulo, o pobre Seixas prossegue às voltas com suas tentativas de “explicação do enigma”.

O marido comprado, rapaz cuja tibieza fica demonstrada desde o início, é uma figura diminuída diante da força do caráter de Aurélia e do narrador que sabe o que ela sabe. Na advertência *Ao leitor*, o autor que assina José de Alencar, justificando seu interesse em dar forma literária à “história verdadeira”, estabelece a medida de Aurélia: “Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos”.<sup>181</sup> Ao atestar o “heroísmo de virtude” de sua protagonista, esse autor abre caminho para que se interprete o “enigma” como um efeito do pouco discernimento moral de Seixas. A um homem resignado às conveniências e transigências do seu meio social é ininteligível a demanda de Aurélia pela integridade do valor pessoal. Fiel aos cânones românticos, Alencar, por intermédio de sua sabedora protagonista, opõe a autenticidade, associada à natureza, ao mundo das aparências movidas a dinheiro. À luz da lamparina, opõe o luar; à sala, o jardim. A singularidade de Aurélia está no grau da revolta de sua sensibilidade contra a indiferença para com o valor *natural* da pessoa humana e no tirocínio com que, afetando conformidade com o papel de estrela da sociedade, resguarda os seus puros valores. Alencar se projeta em Aurélia como guia que aponta ao leitor os valores autênticos, opostos à moda e ao cálculo social.

Pelo contraste com *Senhora* talvez o narrador de *Ópera dos mortos* fique mais bem delineado. Compreendidas na chave da mulher fatal, Aurélia e Rosalina detêm uma superioridade moral e espiritual em relação a seus parceiros, e com eles travam luta que é propriamente de vida e morte. Tanto Seixas quanto Juca Passarinho tentam, com modestos recursos intelectuais e sem sucesso, entender o enigma que, conhecido do narrador, vai sendo decifrado aos olhos do leitor. A diferença é que Seixas termina reabilitado pela ciência e superioridade moral de Aurélia, anunciando-se, para ambos, um futuro venturoso; quanto a Juca Passarinho, depois de desistir de entender a mulher e de aceitar, simplesmente, o ritmo imposto por ela, ele vê romper-se o fio de sua vida no sobrado, sendo devolvido ao ponto de onde partiu. O moço pobre de Alencar encontra ao fim o abrigo definitivo na casa da Senhora, enquanto o de Autran Dourado é expulso dela.

---

<sup>181</sup> Ibid., p.8.

Como o de *Senhora*, o narrador de *Ópera dos mortos* explicita que sabe mais que o personagem posto diante do enigma feminino. Uma passagem do penúltimo capítulo é, como os dois capítulos destacados do romance de Alencar, particularmente transparente no que toca ao comportamento do narrador.<sup>182</sup> Nessa altura, o ponto de vista é o de Juca Passarinho. O monólogo interior recolhe e sintetiza as cogitações de Juca nos meses que se seguem ao primeiro encontro sexual. A passagem do tempo é indicada pelas sugestões do avanço da gravidez de Rosalina. O estilo carrega nos parênteses sucessivos que entrecortam as frases e no movimento circular do texto, que borra a sequência temporal. Sobrenadam as obsessões de Juca Passarinho – ao lado do contraponto do narrador.

A erotização revela que Rosalina é uma mulher dividida em duas, problema que o empregado tem de solucionar para si próprio. Já sabemos que ele não demora a se resignar, o que é reiterado: “Como desistiu de entender, aceitou a sua vida partida ao meio: as noites e os dias”; “E como não conseguia entender, passou a aceitá-la”.<sup>183</sup> De fato, o narrador parece pretender que o problema – tomo a palavra na acepção de problema filosófico ou mesmo matemático – não comporta solução, até porque o projeto do livro quer repelir a decifrabilidade do enigma. Porém, um problema pode ser formulado com maior ou menor sofisticação. Nessa pista o narrador corre com grande vantagem. Seu procedimento é o de expor as conclusões do “homem simples” para apontar os limites destas e refiná-las com o auxílio de sua erudição. Como em certas passagens de *A barca dos homens*, o narrador apresenta suas formulações de literato como aproximações às “imagens concretas” de que se socorre a personagem no trabalho de entender o que lhe acontece. Sob a forma de processos modernos de quebra do ilusionismo – o narrador explicitaria as tentativas de ajuste entre o seu discurso e o da personagem – retornam o paternalismo e a superioridade ilustrada patentes, por exemplo, na *Inocência* do Visconde de Taunay. Vejamos: “com dificuldade” Juca Passarinho conclui que Rosalina é três, não duas. A primeira na verdade já tinha morrido; era a virgem reprimida, que dera lugar à Rosalina do dia e à da noite. Sobre essa conclusão o narrador traça o seu arabesco, dizendo que não se trata de três, mas de infinitas Rosalinas. O personagem “não v[ê] a lenta sucessão de figuras que nela se processava para se cristalizar em duas Rosalinas”, nem possui a “capacidade sofisticada e racional de dissecar”,<sup>184</sup> ao passo que ele, letrado, dispõe de Heráclito e do paradoxo de Zenão! Resulta o que eu chamaria de distância ridícula entre narrador e personagem, um com a sofisticada e a racionalidade, o outro

<sup>182</sup> Cap. 8, “A semente no corpo, na terra”, pp.163-70.

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp.163; 165.

<sup>184</sup> *Ibid.*, pp.163-4; 169.

com a simplória sabedoria de caçada. De mais a mais, nesse momento o narrador não joga novas luzes sobre o comportamento de Rosalina, como, pela análise, faz o narrador de Alencar. Ficando já no primeiro capítulo, pela descrição do sobrado, estabelecido o mecanismo que rege os atos de Rosalina, o pêndulo que é um só, dois ou vários, a flecha e o rio são só volteios. Como quer Autran Dourado, a engrenagem está dada desde o princípio.

#### O DESPERTAR DE ROSALINA

A divisão de Rosalina, em duas ou em muitas, chama à cena a crise do romance psicológico, isto é, as vertentes da ficção moderna que põem em xeque a coincidência do eu consigo mesmo. À *la recherche du temps perdu* bem pode ser lido como um grande comentário ao “Penso, logo existo” cartesiano. A razão está sob suspeita, enfim. Que vozes falam quando eu abro a boca? Meu corpo funciona à minha revelia, suas afecções determinam a maneira como amo, me emociono, lembro ou esqueço? Essas questões, como se sabe, têm como pressuposto a sociedade burguesa devidamente assentada sobre a base da autonomia individual e da livre iniciativa. A investigação da vulnerabilidade do indivíduo face às determinações biológicas, familiares, sociais e mesmo ao inconsciente manifesta a crise do iluminismo. Descobre-se a fragilidade *infantil* nas rachaduras da emancipação.

Do lado de cá, quer dizer, das literaturas dependentes, Proust (de quem a editora Globo daria, na década de 1950, a histórica tradução de que se encarregaram poetas modernistas) mostrava os territórios novos que se abriam à ficção, sem deixar de ser, como sói acontecer em meios provincianos, emblema de prestígio. Agenda herdada do modernismo, a “reverificação da inteligência nacional” teria sido, nos seus momentos mais fracos, simples estar ao corrente, ser tão bem-informado como alguém que vive em Paris. A meu ver, o despertar proustiano de Rosalina na abertura do sétimo capítulo tem essa dupla face: Autran Dourado, como tantos de seus pares vindos dos anos 1940, buscava explorar caminhos na prosa de ficção, e não menos, quem sabe, atestar, pelo repertório, o domínio do ofício e a relevância de sua obra no quadro da moderna literatura brasileira.

Sim, depois que a sedução narrada no capítulo 6 é interrompida pela descoberta do olhar de Quiquina, Rosalina acorda de um sono sem sonhos na abertura do capítulo

seguinte, procurando retomar o domínio de si e do lugar onde está.<sup>185</sup> É transparente a evocação da abertura de *À la recherche*: Rosalina tem que recuperar o eu, o eu específico de um tempo e um lugar determinados, depois do hiato do sono. Mas Rosalina não se narra, é narrada. Se no modelo temos a noção de uma variedade de eus, presos cada um a uma época, a um certo conjunto de experiências, que parecem milagrosamente escapar de se confundir em estados como o do sono, intervalos no eu da atualidade, o despertar de Rosalina fala de um eu que volta ao seu devido lugar assim que vem à lembrança o olhar vigilante de um outro muito familiar.

Bêbada como costumava ficar todas as noites, daquela vez Rosalina tinha corrido aterrada ao perceber que Quiquina vigiava sua aproximação com Juca Passarinho. Atirara-se à cama vestida, a janela e a porta abertas, descontrolada pela vergonha. Os dois blocos ocupados pelo ponto de vista de Rosalina compreendem o momento em que ela acorda, proustianamente tendo que se reapossar de seu corpo e de sua pessoa, a lembrança do olhar de Quiquina e o mudo acerto final das duas, que voltam à habitual cumplicidade apesar do “deslize” flagrado na noite anterior.

Os primeiros parágrafos do capítulo 7 talvez sejam o ponto alto da “vontade de literatura” em *Ópera dos mortos*. Vejamos os dois parágrafos iniciais:

O sol acordou-a, a claridade queimava-lhe os olhos. O quarto um lago de luz, o ar faiscando pontinhos luminosos, róseo. Os olhos ainda fechados, a manhã ensolarada lá fora. Detrás das pálpebras a claridade rósea. Temia abrir os olhos, ser ferida pela luz, partida ao meio pela claridade feito um cristal se parte a um som muito alto. Como, a cabeça dentro de um sino, de repente percutissem.

Vinha de um sono profundo, de um sono sem sonhos, de um sono onde luz e sombra não existiam, de um sono neutro e pastoso, de um sono mórbido. Como se acordasse de um sono letárgico, aos poucos procurava tomar conhecimento do corpo, do quarto. Não do quarto em si, mas de onde estava: em que quarto, em que casa, em que mundo ela acordava. Procurou tomar conhecimento do corpo, quedo, mudo, morto. Como se o espírito voltasse das sombras (as névoas brancas, o mundo silencioso, anterior à dor, em que a sua consciência se perdera) para a posse da velha morada. A brancura, a ausência de sonho durante a noite dava-lhe uma dolorosa e terrível sensação de ressurgir.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> O capítulo 7, “A engrenagem em movimento”, está dividido em cinco blocos: nos dois primeiros (pp.125-30; 130-37) o ponto de vista é o de Rosalina, nos outros três (pp.137-52; 152-6; 156-8), de Juca Passarinho. Vou me ocupar dos dois primeiros blocos.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp.125-6.

As frases curtas, várias delas nominais, a anáfora, as imagens impressionistas, o cromatismo, tudo envia ao que Lúcia Miguel-Pereira chamou de escrita pictórica.<sup>187</sup> Contudo, nos parágrafos citados, vemos como a retórica pesa e veste sem pudor os trajés típicos de *À la recherche*. O despertar, no modo como é tomado nessa passagem, é menos que procedimento, tema ou assunto, é antes insígnia de um valor literário que já circula como moeda corrente. A embriaguez motivada não tanto pela bebida de todas as noites, mas pela erotização flagrada e interrompida por Quiquina dá o mote ao doloroso despertar de Rosalina no capítulo 7. Só que, despida da retórica que tinga a prosa de uma coloração que se quer entre lírica e hierática, a situação é virtualmente cômica. Virgem, esquisita e reclusa no sobrado, Rosalina quer se entregar ao homem que o acaso lhe permitiu pôr dentro de casa. Estando ela bêbada, tudo teria acontecido facilmente, não fosse o horror de ver a sua “queda” descoberta pela preta... Seria bom lembrar, ainda, que a cadência solene com que se abre o capítulo 7 tem muito mais a ver com a retórica gestada por aqui, seja entre os românticos ou os parnasianos, seja entre os espiritualistas Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, do que com o almejado modelo francês, treslido numa chave filosofante.

A ressaca de Rosalina, que a faz acordar com dor de cabeça, é por assim dizer a base fisiológica sobre a qual se desenha a incursão proustiana. A luz solar, alcançando Rosalina, a desperta, mas ela se sente mal e por isso resiste a abrir os olhos. A claridade é uma lá fora e outra “detrás das pálpebras”. Duas comparações, em que se aproximam visão e audição, são chamadas para figurar a dor que Rosalina tenta evitar mantendo os olhos fechados: “Temia abrir os olhos, ser ferida pela luz, partida ao meio pela claridade feito um cristal se parte a um som muito alto. Como, a cabeça dentro de um sino, de repente percutissem”. No segundo parágrafo, depois de uma primeira anáfora (“de um sono...” se repete não menos que cinco vezes), explicita-se a referência a Proust, em frase que é reiterada, com ligeira variação: “[...] aos poucos procurava tomar conhecimento do corpo, do quarto. [...] Procurou tomar conhecimento do corpo, quedo, mudo, morto”. O “tomar conhecimento” reivindica para a cena que se arma o comentário de Proust ao *cogito* cartesiano. A ressaca de Rosalina é sublimada: a tomada de conhecimento, que em si nada tem de enfático, não demora a ser também “dolorosa e terrível sensação de ressurgir”, descambando para a filosofia da dor de existir do terceiro parágrafo.

Depois da abertura filosofante do capítulo, que se estende mais ou menos pelos sete primeiros parágrafos, dominados pelo discurso “literário” do narrador, fica mais nítida a

---

<sup>187</sup> Miguel-Pereira, Lúcia. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação/Ministério da Educação e Saúde, 1952, pp.31-8.

alternância entre a primeira e a terceira pessoa: “Quiquina me viu, ela viu tudo. Quiquina viu o quê? Quiquina viu o que ela tinha feito”. Primeira e terceira pessoa são intercambiáveis, a terceira vale pela primeira, já que o foco recai sobre o ponto de vista da personagem. Ao fim do primeiro segmento do capítulo, o sintagma com a marca da primeira pessoa (“de mim”) seguido do comentário do narrador (“continuou ela a pensar”) põe a nu os andaimes do procedimento que, salvo engano, já se chamou de “visão com” (o narrador vê através ou da perspectiva da personagem): “Se alguém a visse de longe, se Quiquina a visse assim, teria pena daquela menina chorando. De mim, continuou ela a pensar”.

Os pontos de vista e os olhares nos guiam na compreensão do movimento dos dois primeiros segmentos do capítulo. Na abertura proustiana, predomina o ponto de vista “literário” do narrador, embora se trate do penoso esforço de Rosalina para abrir os olhos e reconhecer o mundo e o próprio corpo. Como já se viu, a dor de cabeça, antes de vir a ser sintoma de ressaca, é dor de existir; o corpo é “fulgurante, luminoso de dor”. Rosalina diz “eu” “como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência”. Já há remorso (motivado pela “queda” da noite anterior), mas este por enquanto se circunscreve ao corpo, que no caso dói não porque “ressuscita” após o sono, mas porque a culpa imprimiu nele as suas marcas.

A ânsia de vômito e o impulso irrefletido de chamar por Quiquina liquidam com as veleidades existenciais da abertura do capítulo. A tomada de consciência do corpo no espaço (o quarto iluminado pelo sol, que Rosalina vai percebendo de olhos fechados) se desfaz quando entra em cena a lembrança do olhar de Quiquina, consciência exterior de Rosalina. Sentindo-se doente, prestes a vomitar e mal podendo se erguer da cama, ela, num gesto automático, chama por Quiquina e no ato o remorso lhe passa do corpo à alma. “Eu, por quê?” dá lugar a “Quiquina viu!”, que é o que afinal está em jogo para Rosalina. Nas páginas seguintes ela se debate com a certeza de que Quiquina estava espreitando da porta da cozinha e fez questão de ter sua presença e seu olhar notados. Enfim, não se trata de abrir os olhos para o mundo, mas para a velha cria da casa, que viu o que ela fez: “Um dia tinha de abrir os olhos e ver os olhos de Quiquina, aqueles olhos”. A questão é como arranjar as coisas no sobrado sem descer da compostura senhorial.

Entre a última frase citada e o fim do segundo segmento, quando os olhares das duas finalmente se encontram, medeiam nove excessivas páginas ocupadas pela aflição de Rosalina, que não sabe o que fazer, se foge ou encara Quiquina, e depois pela ansiedade de ter, pelos olhos da preta, a confirmação cabal de que “ela viu”. Caída no chão, depois de pôr para fora o “vômito negro, azedo”, pensa em alternativas para o seu futuro. Todas lhe

parecendo inviáveis, ela sucumbe à revolta contra a herança paterna e chora como menina, vendo a si própria, ou melhor, imaginando que alguém (Quiquina) a vê na intolerável posição de pessoa digna de pena.

O segundo segmento compreende o intervalo de mais ou menos uma hora durante o qual, devidamente recomposta, Rosalina desce as escadas, decidida a encontrar Quiquina, percebe a ausência desta (excepcional para o horário) e se angustia sozinha no sobrado. (É de notar, novamente, o esforço de contrapor o tempo cronológico à duração interior da personagem. Logo ao descer, Rosalina vê que a pêndula marca nove horas – “nunca se lembrava de ter acordado tão tarde”; Quiquina chega, enfim, “lá pelas dez horas”).

Lembremos que Rosalina nos aparece pela primeira vez (no terceiro capítulo, “Flor de seda”) num tempo desses, uns minutos a mais de solidão no sobrado, intervalo em que a “aflição” aparece. A calma volta com Quiquina, mas da aflição tinha nascido o capricho de fazer uma rosa de organdi. Quiquina aquiesce carinhosamente, condescendendo em ir buscar mais goma para a rosa, no que Rosalina volta para a janela, para o tempo morto em que espera pelas providências de Quiquina, agora sem aflição. Dado que Rosalina não sai do sobrado e não se comunica com mais ninguém, salvo na formalidade das visitas anuais de Emanuel – antes da chegada de Juca Passarinho, ocasiões de uma parca encenação romântica, com o oferecimento de vinho do Porto –, dependendo da criada para todos os assuntos práticos, aí temos o ritmo de sua vida. O amparo maternal da preta e o artesanato imutável das flores fazem dos dias da solteirona do sobrado um contínuo periodicamente suspenso pelas curtas ausências de Quiquina, brechas para a “aflição”.

No capítulo 7, a crise se resolve nos mesmos termos anunciados já no capítulo 3. Contrariando os seus hábitos, Quiquina vai à cidade pela manhã, não sem antes deixar a mesa posta para o café e, na sala, tudo preparado para Rosalina retomar as suas flores. A saída, de fato, apenas dá o tempo para que a senhora se recomponha e Quiquina possa, pelo olhar e o gesto que corta a palavra à outra, sinalizar que condescende com mais um capricho. Nada sairá do sobrado e tudo ficará como está. De resto, já era esse o comportamento da criada no que dizia respeito à bebida. Ela condescendia com a tara da dona da casa; sem que Rosalina precisasse pôr às claras a sua necessidade (havia “um acordo silencioso entre elas”<sup>188</sup>), ela sempre ia ao armazém abastecer o sobrado de licores e vinho Madeira. Em contrapartida, a

---

<sup>188</sup> *Ópera dos mortos*, p.103.

eterna vigilância na cozinha mantinha dentro de certos limites a bebedeira noturna de Rosalina.<sup>189</sup>

Enfim, a nossa questão era o destino da abertura proustiana do capítulo 7. O horror de Rosalina por ter visto que era vista se entregando a intimidades com o empregado justifica o dó de peito. No contexto da vergonha da senhora pega com a boca na botija, aterrada com a ideia de ter perdido a autoridade diante da criada,<sup>190</sup> a alusão que pressupõe experiências e tempos múltiplos pouco tem a fazer. Em seu paroxismo particularista, Rosalina reconhece um mundo e uma lei, os da estirpe dos Honório Cota. Herdeira da alma e das taras do pai e do avô, ela sofre infantilmente porque alguém a flagrou “fazendo coisa errada”. Não busca seguir sua vontade ou discutir suas razões, mas espera pela “censura ou [pel]a proteção de Quiquina”.<sup>191</sup>

#### O PACTO DA CRÍTICA

As manifestações consagradoras a respeito de *Ópera dos mortos* começam a se tecer nos rodapés de primeira hora, tendo sido Octávio de Faria exemplar no que poderia ser caracterizado como uma espécie de consagração neutra. No *Jornal do Commercio*, o autor da *Tragédia burguesa* reitera o apreço que a obra em progresso de Autran Dourado teria lhe inspirado desde sempre, afiança o valor da *Ópera* menos por qualidades positivas do que pela ausência de “defeitos graves”. Como um juiz, “vistos os autos”, ele recomenda o livro à atenção dos leitores, ainda que, quase como parte do protocolo, ele mencione, como defeito de pequena consequência, o andamento repetitivo. É de notar que o assunto propriamente dito da *Ópera* nem entra em questão, só é afluído por uma alusão à atmosfera, “o sombrio e o inusual do ritmo angustiante do sobrado de relógios parados e almas orgulhosas”.

Mas será que essa consagração neutra (a obra atende aos padrões desejáveis de apuro literário, logo é de alto valor e encontrará espaço nas estantes do público qualificado) não pede uma leitura de entrelinhas? A saber: Octávio de Faria paga ao protocolo o tributo dos elogios às conquistas de Autran Dourado, confinando a sua avaliação pessoal no lugar discreto dos reparos às repetições sem rendimento expressivo. Como, já na primeira linha, o

<sup>189</sup> Ibid., pp.100-1: “Debaixo da mesa escondia a garrafa de vinho Madeira, tinha de poupar. Quiquina não podia ver. Com certeza ela pensa que porque sei que ela está acordada não vou beber demais, não vou ficar bêbada”.

<sup>190</sup> Rosalina descarta a hipótese de confessar tudo a Quiquina porque, nesse caso, ficaria “diminuída”, “nunca mais podia lhe dar uma ordem” (ibid., p.129). A questão, repito, é manter as posições dentro da casa, o que acontece, com a pronta colaboração de Quiquina.

<sup>191</sup> Ibid., p.131.

resenhista anuncia, em tom protocolar-irônico talvez, que poderia, se achasse necessário, fazer críticas ao romance, não é descabido pensar que importam, na verdade, os reparos, embora a polidez faça predominar o tom aprovativo.<sup>192</sup>

Outro rodapé, de Temístocles Linhares, emite um juízo quase coincidente com o de Octávio de Faria, o de que *Ópera dos mortos* é a melhor realização de Autran Dourado e uma obra de arte literária plenamente satisfatória. Mais caudaloso, Temístocles se alonga numa paráfrase da história, mas sua apreciação se apoia em três pontos: a obra é uma e autônoma, original apesar da visível proximidade com Cornélio Penna; a alternância entre os pontos de vista de Rosalina e Juca Passarinho é evidência de modernidade, na medida em que o procedimento acolhe a pluralidade de visões e a fragmentação do conhecimento; a “realidade” que transparece do romance, garantida, sempre segundo Temístocles, sobretudo pela figura mais chã de Juca, seria recoberta pela “poesia” que viria como um acréscimo do autor. Veja-se que, embora louvada (ela é o que nos faz “ler o livro com sofreguidão”), a poesia é objeto de reparo, sendo considerada como uma sobreposição que não forma corpo com os outros elementos. Como Octávio de Faria, Temístocles não dá vazão senão moderada e polidamente às suas insatisfações de leitor. A menção ao defeito de fatura, breve, é logo suavizada no fecho do rodapé, que renova os protestos de apreço ao livro.<sup>193</sup>

As manifestações de Hélio Pólvora e Wilson Martins provavelmente formaram, na época do aparecimento de *Ópera dos mortos*, a artilharia mais pesada em favor do romance. Em comum com os de Octávio de Faria e Temístocles Linhares, esses textos têm o realce do contínuo aperfeiçoamento de Autran Dourado. Trata-se de um bom romance de um escritor que já havia se mostrado bom. Reaparece, também, a afirmação de que *Ópera* é um romance moderno. Mais complexamente tramados, os rodapés de Pólvora e Martins compartilham um mesmo juízo básico: Dourado, pela sofisticação dos procedimentos, é bem-sucedido no esforço de ir além do regionalismo ingênuo. Pólvora evoca Faulkner para falar em “combinação de regionalismo e psicologismo”, ao passo que Martins se atém à “universalidade” da autodisciplina literária de linhagem flaubertiana. Veja-se que Pólvora é o único a deixar uma brecha para a realidade sobre a qual se voltaria o romance, mencionando o tema da decadência senhorial (que justifica o apelo a Faulkner e uma feliz lembrança de um dos *Contos de Belasartes*). No que toca ao crítico paranaense, seu rodapé comprime vários romances publicados em 1967. O destaque dado à *Ópera dos mortos* prescinde de considerações sobre o nível dos temas.

<sup>192</sup> Faria, Octávio de. “O romancista Autran Dourado”, *Jornal do Commercio*, 26 nov. 1967.

<sup>193</sup> Linhares, Temístocles. “Realidade e poesia de um romance”, *O Estado de São Paulo*, 18 jan. 1969.

O tempo confirmou um palpite de Wilson Martins: dentre as obras comentadas (de M. Cavalcanti Proença, Eduardo Canabrava Barreiros, Macedo Miranda e Manuel Lobato, com a possível exceção do livro de contos de Marcos Rey, *O enterro da cafetina*), *Ópera dos mortos* seria a única a constar nas “enumerações obrigatórias da história literária”. A expressão parece adequada. Embora o romance de Autran Dourado apareça sempre que se *enumeram* obras significativas dos anos 1960, ele vai deixando de ser objeto de atenção detida. De todo modo, resta que, à parte as restrições cautelosas, o romance era identificado como boa literatura moderna, suscitando uma recepção respeitosa e às vezes até entusiasmada, mas despida de maiores perplexidades.<sup>194</sup>

Uma pequena nota de Waltensir Dutra é como que a imagem em negativo da consagração neutra de Octávio de Faria. Intitulada “Um exercício de composição”, a nota está em consonância com as demais na medida em que deixa acima das suspeitas o percurso literário do autor. De saída, este é referido como “senhor de seus meios de expressão”, sendo reconhecidos os atributos que ele próprio preza entre todos: “um longo aprendizado, uma consciência profissional, uma dedicação ao ofício”. No entanto, ao manifestar insatisfação, Waltensir Dutra dá uma pista do motivo do laconismo dos resenhistas no que diz respeito aos temas de *Ópera dos mortos*. No seu entender, o livro é muito bem feito tecnicamente, bem feito demais, até. Sem meias-palavras, a *Ópera* é descrita como “uma história certinha, exposta de pontos de vista diferentes, como mandam as boas regras do virtuosismo literário”. De fato, o crítico toca num ponto – a resposta disciplinada do romance às expectativas concernentes à boa fatura literária – a que os trabalhos universitários posteriores fecharam os olhos, optando por acolher de boa-fé os índices de apuro e avanço técnico que Autran Dourado aplicadamente espalhou em seus livros. É necessário dizer, porém, que os reparos feitos ao pouco que a *Ópera dos mortos* “comunica” se restringem à queixa de que Rosalina, como personagem, não é vívida o suficiente. Assim, o comentarista mira a decantada impressão de vida do romance, continuando fora do foco a perspicácia da obra como compreensão do mundo, as vinculações com a atualidade. No fim de contas, Waltensir Dutra também joga pela estabilidade do nome literário em questão. Enunciada a insatisfação com o livro mais recente, ele resguarda o conjunto da obra de Autran Dourado, desejando que este “volte” ao nível de *A barca dos homens*.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Martins, Wilson. “O joio e o trigo”, *O Estado de São Paulo*. 27 abr. 1968; Pólvora, Hélio. “Um romance barroco” *Jornal do Brasil*, 16 jul. 1970.

<sup>195</sup> Dutra, Waltensir. “Um exercício de composição”, *Correio da manhã*, 24 mar. 1968.

Numa cena do filme *A vida provisória*, realizado pelo cineasta e crítico de cinema mineiro Maurício Gomes Leite em 1968, o jornalista interpretado por Paulo José, que se debate com a engrenagem do novo regime, relembra para a amante o episódio em que, com tenos oito anos, percebeu “o que era o Brasil”. Trata-se de um caso de coronéis e fraude eleitoral, acontecido num rincão de Minas Gerais. O que essa cena sugere são os canais entre o “persistente Brasil arcaico” (na expressão de Franklin de Oliveira) e a truculenta modernização que se implantava por aqui. Assim, *Ópera dos mortos* apesar de tudo retinha uma matéria ainda *viva* não menos na realidade que na obra de muitos criadores contemporâneos de Autran Dourado. Uma das consequências a extrair é que seria mais produtivo articular a *Ópera e Pessach*, contrastados na abertura deste capítulo, para entender a prosa que era o pão cotidiano nos anos 1960.

Mas o caminho trilhado por Dourado era, sim, perigoso e difícil, como pareceu a Fausto Cunha. As vestes à século XIX que cobrem a sua Rosalina garantem o ar *démodé*, o anacronismo, que, somado ao acúmulo de reminiscências e de exercícios de técnica literária, engessa o resultado. Que podia agradar mais ou menos, a depender do apetite do leitor. Waltensir Dutra não hesitou em falar em academismo, ao passo que Wilson Martins louvou as “perspectivas puramente literárias” como prova do amadurecimento de nossa ficção. A *literatura* tão referida nas páginas deste capítulo aborrecia a uns, garantia a aprovação de outros.

Em acréscimo, ao contrário dos textos de José J. Veiga e Otto Lara Resende comentados, narrados como experiências vividas, como traumas que os protagonistas revisitam, o mundo de *Ópera dos mortos*, a despeito do fluxo de consciência e do “diálogo interno” (para lembrar a expressão de Assis Brasil), é um objeto do narrador. O casarão em ruínas, plano da narrativa exposto logo no princípio, existe em nome da edificação da Obra. Como já sugeria uma página de *A barca dos homens*, há salvação para quem detém a palavra. Se a casa Honório Cota cai, o livro avança a passos largos e calculados, tijolo na obra que é a obra que é a obra. *Ópera dos mortos*, carregando a memória da *Crônica da casa assassinada*, que por sua vez respirava os ares dos *Wuthering Heights*, de antigas casas tomadas por um intruso como por uma moléstia, perde o pé do chão social que todavia é o seu. Registre-se: o escritor que buscou as graças (a proteção) do poderoso da hora para fazer literatura no centro cultural do Brasil, ao abrigo da precariedade material, cria um romance em que o paternalismo vige sem contrapeso. Não há outro polo, mas a obra e a persona do autor se põem fora de causa, sobranceiras e a salvo da sobranceira dos chefes-pais



## 5. O emissário das belas-letas no seu labirinto

O “singular romance de formação” (nas palavras de João Luiz Lafetá) *O risco do bordado*, lançado em 1970, substitui, à solenidade do fragmento de Heráclito que abre a *Ópera dos mortos*, uma epígrafe de Mark Twain, alusiva às trapaças da memória.<sup>1</sup> Subentende-se, as pisadas em falso das lembranças se disfarçariam sob a nitidez do bordado, imagem do trabalho minucioso e lúcido do criador.

Tal lucidez estaria no centro das reivindicações de *Uma poética de romance*, pequeno livro que, embora apresentado por Autran Dourado como uma iniciativa inusual entre escritores brasileiros, foi precedido pelo importante *Guerra sem testemunhas*, de Osman Lins.<sup>2</sup> Com efeito, não é recomendável ler o ensaio de Dourado sem referência ao do ficcionista pernambucano. Até arrisco dizer que este faz o papel de eminência parda daquele. A intervenção do romancista de *Avalovara*, mais robusta e de escopo mais amplo, é veemente em sua defesa da obra pensada, arquitetada, planejada – enfim, do que Autran Dourado preza sob a alcunha de bordado. Será por coincidência que Osman fala em “escritos de bordejar”, nos quais a autoperquirição na atualidade do ato de escrever tomaria o lugar do mero relato? Ademais, o “mestre imaginário” que o mineiro tira da manga é um primo de Willy Mompou, o duplo invocado pelo autor de *Nove, novena* para tornar possível a meditação cuja referência maior é, ao que parece, o M. Teste de Valéry.

Até onde sei, os críticos que comentaram o aparecimento do ensaio-fantasia (como o denomina Autran Dourado) não se lembraram de vinculá-lo a *Guerra sem testemunhas*. Sem sofrer o contraponto, *Uma poética de romance*, a seu tempo, se fez acatar. Veja-se, por exemplo, o texto em que Alfredo Bosi apresenta sua conhecida antologia do conto brasileiro contemporâneo. Bosi sublinha que o ficcionista de *Uma vida em segredo* “se analisa com [muito] senso histórico” e por duas vezes cita *Uma poética* – uma no momento em que assinala o papel da memória no próprio Dourado, em Lygia Fagundes Telles e em

<sup>1</sup> Dourado, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

<sup>2</sup> Lins, Osman. *Guerra sem testemunhas (o escritor, sua condição e a realidade social)*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1974 (1ª ed.: 1969)

Osman Lins e outra na passagem em que comenta o corte clássico do estilo de tantos prosadores mineiros.<sup>3</sup>

Pois é, *O risco do bordado* se viu envolvido numa metalinguagem que, de tão bem acatada, deixou na sombra uma pergunta básica: o livro trata do quê? Qual formação está em jogo? Bem, João da Fonseca Nogueira, evidente alter ego de Autran Dourado, é um menino bem-nascido de Duas Pontes, neto de fazendeiro, que se fará escritor. João cresce abrigado pelo avô materno, a verdadeira figura de autoridade, já que se depreende que o pai, com uma queda por negócios duvidosos no Rio e em São Paulo, é um homem com pouco senso prático e reincidente em aventuras que o deixam na dependência da ajuda financeira do sogro. Plantado na terra pela posse da fazenda, o avô enraíza a todos. O universo afetivo da criança e do adolescente João é ainda sobretudo o familiar, composto, além do avô e da figura marginal do pai, da avó, da mãe, da tia solteirona, do tio que acaba por tomar o bom caminho, do tio ciclotímico e de Sá Milurde, a negra a serviço da casa dos avós.

Como em *Ópera dos mortos*, está-se em meados da década de 1930 e João, filho único, tem na experiência do colégio interno (fora de Duas Pontes) a antessala para a partida para a capital, sempre sob os auspícios do avô. *O risco do bordado* se detém nessa antessala, fazendo com que o processo de diferenciação do menino em relação ao seu meio original se dê no ritmo das idas e vindas entre o colégio e Duas Pontes.

Se os episódios da infância e da adolescência são narrados sob o signo da sobreposição proustiana de camadas de memória, o sétimo e último capítulo do livro é o “tempo reencontrado” do João da Fonseca Nogueira adulto. Digo “sob o signo de” porque o narrador de fato declara seu empenho de explorar o terreno da instabilidade e da impureza das lembranças por meio de passagens em que sumariza seu método:

E tudo (qualquer coisinha de nada, um cheiro, uma cor, um fiapo de imagem) lhe restituía os dias antigos, as coisas passadas não como realmente tinham acontecido mas acrescentadas, escurecidas, umedecidas, contaminadas por outras lembranças, envenenadas de pecados e sombras durante os dias, os meses e anos que passaram mergulhadas nas águas lodosas do tempo, escondidas nos subterrâneos da memória. [...]<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Bosi, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” in \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 10; 17.

<sup>4</sup> Cito a partir da 6ª edição: Dourado, Autran. *O risco do bordado*. (com ortografia atualizada e revista pelo autor) São Paulo: Difel, 1976, p.174.

A tônica desse método são as recordações que o narrador adulto conserva das recordações do menino/rapaz. Cada um dos capítulos se concentra num episódio específico que se expande, como anéis num lago, para outras épocas da vida do protagonista e mesmo da história de sua família (sempre do lado materno). O primeiro capítulo, “Viagem à casa da Ponte”, tem como centro uma visita vespertina, a primeira de João, ao bordel da cidade e o encontro com o “mito” Teresinha Virado. O segundo, “Nas vascas da morte”, se organiza em torno da agonia do tio Maximino, irmão de vovó Naninha rompido com a família e vizinho do colégio interno. A “Valente Valentina”, assunto do terceiro capítulo, é uma pequena artista de circo e “paixonite” de um já adolescente João. A passagem do circo por Duas Pontes, evento reiterado no tempo, é tomada do ângulo das mudanças de atitude de João para com esse lazer rotineiro da família e da cidade. No quarto capítulo, “As voltas do filho pródigo”, o crescimento de João é figurado pelo processo de descoberta de um segredo de família, a perturbação mental do tio Zózimo. Por sua vez, “Assunto de família” escapa ao âmbito das experiências diretas de João, já que a história do declínio e da morte do bisavô Zé Mariano é uma espécie de legado emocional do avô ao neto. No sexto capítulo, “O salto do touro”, outro episódio ligado a perturbações mentais, vivido por João com tia Margarida, representa um momento-chave do que se poderia chamar de pré-iniciação sexual do protagonista. (Que fique claro que o narrado não ultrapassa o limiar edípico e masturbatório. Presume-se que a interdição do corpo da mulher terá fim em Belo Horizonte, fora do útero-Duas Pontes em que se circunscreve *O risco do bordado*.) Enfim, no tempo reencontrado de “As roupas do homem”, o escritor João da Fonseca Nogueira volta à cidade natal e, perguntando aos mais velhos do lugar sobre as reais feições de um mito de sua infância, o jagunço Xambá, na verdade pede que outros adultos lhe falem não só de casos e anedotas, mas das tramas sociais a que o olhar e a fantasia do menino foram alheios.

Num piscadela para a metanarrativa cuja voga vinha então num crescendo, no capítulo do tempo reencontrado, uma das personagens, o dr. Alcebíades, reaparece na condição de leitor dos capítulos precedentes. Quer dizer, o médico e homem culto de Duas Pontes, dono de uma pequena mas bem selecionada biblioteca a que o menino teve concedido o acesso, alude à concretização da vocação literária de João da Fonseca Nogueira. O fato é que, por sobre o drama edípico de João e os mitos e as culpas familiares, *O risco do bordado* conta da concretização de uma vontade de fazer literatura.

Num livro em que pipocam os apelidos e nomes desacompanhados de sobrenome (o que se justifica pela atmosfera familiar que envolve as experiências rememoradas) – Zito, Tuim, vovó Naninha, dr. Alcebíades etc. – se destaca o nome João da Fonseca Nogueira.

Evidentemente, a condição de autor pede nome e sobrenome, que revestem uma persona pública distinguida tanto do meio doméstico (vovô Tomé, vovó Naninha, tia Margarida) e da proximidade cordial (dr. Alcebíades) quanto do desprestígio social (Zito, Tuim, Teresinha Virado).

O protagonista assume seu nome e sobrenome por exigência do diretor do colégio interno: “pense no nome que vai usar daqui por diante, você não é turco para ficar mudando de nome toda hora, disse o diretor; e ele escreveu, a letra trêmula, João da Fonseca Nogueira”.<sup>5</sup> Veja-se que, tenso sob a pressão da autoridade (trata-se de um menino recém-saído do regaço materno), João, segundo a revisão do narrador adulto, declina não o nome, mas sua *identidade*. Seria até possível pensar no tema pirandelliano do nome como máscara social, personalidade convencional aplicada sobre a instável vida subjetiva. Mas há uma diferença fundamental, a de que o protagonista do *Risco* passa a amar a máscara, fazendo dela um programa. O narrador considera que desde então o seu desígnio foi compor uma autoimagem (autoral) como que à altura da solenidade do nome que passou a ser o seu: “identidade a que ele procuraria se adaptar a vida inteira [...] na sua busca incessante de uma figura que ele ia montando com a paciência de um relojoeiro, uma imagem a que ele procurava amoldar a própria alma ainda naquele tempo sanguinolenta da placenta do antigo menino”. A adaptação é difícil; reduzir a alma ao nome é um trabalho de toda a vida, trabalho cujos sinais estão invertidos, se se toma como referência os textos de Pirandello. Pois o cuidado de montar a figura com a paciência de um relojoeiro sugere o zelo digno de quem compõe uma obra, cujas peças (seus diversos volumes?) se encaixam tão perfeitamente entre si quanto aquelas do relógio. Em suma, a “identidade” que o protagonista lança no papel, pressionado pelo comentário algo grosseiro do diretor, é uma máscara muito bem-vinda, por ser o colégio o vestíbulo da vida adulta, e porque João da Fonseca Nogueira é o nome com que o escritor assinará suas obras.

#### O MENINO TRISTE É PAI DO HOMEM-FEITO-ESCRITOR

A prostituta Teresinha Virado, segregada na Casa da Ponte e musa do autoerotismo de João, é o mito historiado em “Viagem à Casa da Ponte”, o primeiro capítulo de *O risco do bordado*. A primeira seção, que ocupa nove páginas,<sup>6</sup> corresponde a uma

---

<sup>5</sup> Ibid., p.183.

<sup>6</sup> O capítulo é composto de cinco seções.

conversa entre João e o amigo Zito, dentro da loja de seu Bernardino, onde o último está empregado. Ainda que Zito tenha sido empurrado para o trabalho (e para fora dos estudos) pela pobreza e pelo infortúnio adicional de ter se tornado órfão de pai, aos olhos de João o emprego o enaltece, faz dele quase um homem, com responsabilidades. Nas tardes das férias, o protagonista se vê entre as opções de vadiar sozinho pela cidade ou procurar pelo antigo parceiro de brincadeiras na loja, onde vez por outra ele pode até ser chamado a dar uma mãozinha, ocasiões em que se sente “compensado, solidário”.<sup>7</sup> É numa dessas tardes que se dá a conversa, a determinada altura da qual Zito deixa escapar que já esteve na Casa da Ponte.

Essa primeira seção se desenvolve amparada pelo contraste entre os comentários banais de Zito e a perturbação que provocam em João. A entrada na adolescência e a divergência dos rumos – um vai para o colégio interno, o outro inicia a trilha da sobrevivência precária – tornam evidente a diferença social. Na loja de seu Bernardino se defrontam, em aparente camaradagem, João-futuro escritor e Zito-futuro homem comum – à naturalidade com que este vai encarando os fatos da vida, João reage, diminuído, afirmando a superioridade de sua imaginação.

“Foi Zito quem contou como era por dentro a Casa da Ponte.” Essa frase encabeça o parágrafo de abertura, da mais chã coloquialidade. Sem transição, o parágrafo seguinte introduz a altitude literária, esfera em que paira João, o garoto solitário e sensível. Ora, as frases nominais (“A Casa da Ponte, o mundo fechado, o reino proibido.”), a anáfora (“O casarão prenhe [...], o casarão prenhe de segredos [...], o casarão prenhe de segredos jamais revelados [...]”), o prostíbulo da cidade renomeado “mundo fechado”, “reino proibido”, “casarão prenhe de segredos” e “girândola de muitas cores”, tudo isso compõe um modo decoroso de aludir à masturbação (“a insônia do menino”). É como se a mitificação da Casa da Ponte (ou sua “literaturização”, pelos olhos de um futuro emissário das belas-letas), no fim das contas não sendo mais que um produto da libido adolescente, bombardeasse a atestação franca e quase indiferente dos fatos por Zito.

Como íamos dizendo, é numa das tardes em que vai procurar a companhia de Zito na loja que João fica sabendo que o amigo conheceu a Casa da Ponte por dentro. O contexto é dos mais mezinhos: Zito lá tinha ido mandado por seu Bernardino (que, como a maioria dos homens de Duas Pontes, tinha mulher fixa na Casa), para levar sapatos para as moças provarem. Mas, antes que a iniciação (aos olhos de João) de Zito seja traduzida nesses termos prosaicos, o texto atravessa o embate entre as angústias de João e a lida do amigo na loja. A

---

<sup>7</sup> Ibid., p.15.

frase de abertura, em discurso direto livre, pretende lançar o leitor em cheio na perplexidade de João. Aos poucos, a situação se delinea. Zito largou a frase “Estive lá na Casa da Ponte” distraído, induzindo sem querer uma curiosidade tanto mais exasperada porque ele está mais preocupado com o serviço da loja do que em jogar conversa fora com o amigo.<sup>8</sup>

O realismo de Zito, o emprego que o leva à casa de tolerância, desperta a inveja sexual do menino-família, que reage com a melancolia e a “literaturização” que, estas sim, são espaços vedados ao pé no chão Zito. Imaginando o amigo como um precoce frequentador do bordel, João nega a si mesmo a capacidade de se tornar homem (“João se imaginava sempre pequeno, nunca se via crescendo”; “João é que ficaria para sempre menino, sozinho, abandonado”<sup>9</sup>), no mesmo passo em que – sempre em pensamento – golpeia Zito: “Zito nunca teve o seu poder de sonhar”.<sup>10</sup>

João se mantém em suspenso, remoendo inveja de Zito, sobretudo por causa da musa entre as musas Teresinha Virado, a qual, como as outras, até então era vista apenas de relance e à distância, sendo para o menino, acima de tudo, um nome mais sugestivo que Zilá, Violeta, Felícia, Ciganinha e Lina. Por fim, quando um caminhão encosta em frente à loja para recolher tambores vazios, João tem a oportunidade que aguardava para extrair de Zito informações sobre o que existe por trás da fachada do bordel. O que Zito relata nada tem de extraordinário, e nem poderia ser diferente. Um bordelzinho de cidade do interior, ainda mais durante o dia, provavelmente é só uma casa modesta onde mulheres se espreguiçam. Mas, pressionado a dizer algo sobre Teresinha Virado, ele solta um detalhe – o roupão de cetim com ramagens – que basta para a “alma desamparada do menino” dar corpo ao nome, e para o estilo reencetar com o kitsch. É de notar que há o cuidado de evidenciar que, arrebatado, João interrompeu a tarefa de rolar um tambor vazio de gasolina, para contemplar os cafezais de dona Mazília, que se fundem com as ramagens do roupão, evocando, na imaginação do menino, as sensações que a proximidade do corpo de Teresinha Virado despertaria: “Verde-ramagem, cetim cheiroso, o cheiro dos cafezais. Os frutos vermelhos nos galhos, doces, o rosado da carne, o cetim macio para os dedos”.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> O texto vai pontuando, em meio à ruminância de João, o ritmo da conversa dos amigos, protelada pelo trabalho: “Ele agora atendia uma freguesa que queria três metros de morim. Depois, lá fora, disse.”; “Zito agora vendia uma botina ringideira para um camarada que tinha deixado o cavalo amarrado na argola do passeio. João não se continha, precisava saber.” (p.17). “De repente Zito deu sinal de vida. Seu Bernardino, o caminhão chegou, disse ele. Posso entregar os tambores vazios? O que é que você está esperando, disse seu Bernardino perguntando. Vem comigo, Zito puxou João pelo braço.” (p.19)

<sup>9</sup> Ibid., pp.17; 18.

<sup>10</sup> Ibid., p.19.

<sup>11</sup> Ibid., pp.20-1.

Em síntese, João recusa o realismo de Zito, preferindo opor à pobreza de fato a riqueza imaginativa, movido, ressaltando-se, pelo sentimento penoso de um déficit (pobreza) de experiência. No plano do estilo, é como se a pobreza de Zito, equiparada à simplicidade mental (até porque Zito é tão só objeto do olhar de João), casasse com a coloquialidade com laivos marioandrados, ao passo que o amparo de João, sua riqueza, casa com a elevação kitsch, propícia aos transportes de uma alma ricamente desamparada.

Contudo, essa primeira seção da “Viagem à Casa da Ponte” se encerra em tom coloquial, acompanhando a suave nota de distanciamento irônico com relação a João. Deixando a vitalidade ganhar terreno sobre a melancolia, o protagonista consegue fazer o amigo convidá-lo a voltarem, agora os dois juntos, à Casa da Ponte. A frase que encerra a seção, também em discurso direto livre – “Nem em Duas Pontes, nem no colégio São Mateus, em lugar nenhum do mundo encontraria um amigo feito Zito”<sup>12</sup> –, patenteia a rapidez pueril com que se dissolve a inveja sentida por João e a momentânea retomada da parceria da infância.

Como já vimos dizendo, “Viagem à Casa da Ponte” pretende historiar um dos mitos da infância de João. Na abertura do texto, o mito já existe para o protagonista, e Teresinha Virado o incorpora (na imaginação dele) por um motivo arbitrário, porque seu nome apela mais fortemente que o das outras mulheres da Casa. A “viagem”, sendo do mito à mulher real, faria pensar em desilusão, tomada em termos mais ou menos brutalizantes, mas o narrador prepara seu *coup de littérature*. Depois de uma breve segunda seção, uma pausa dilatatória para o jantar com pai e mãe e uma caminhada devaneante pela zona campestre da cidade, segue-se a viagem propriamente dita e uma panorâmica do interior do bordel, com a entrada em cena das mulheres culminando, é claro, com a aparição de Teresinha Virado. Depois, registra-se que o mito, ou seja, as imagens na cabeça do menino, ganhou outra roupagem (ou outro roupão) sob o impacto da experiência. Por fim, o retorno ao lar marca a transmutação do cheiro de Leite de Rosas em cheiro metafórico de culpa.

Seria possível traçar, sobre as partes do texto, um gráfico marcando picos de idealização e desidealização, ou de sublimação e dessublimação. A altitude kitsch, como já se sugeriu, é assimilada à mitologia infantil e ao impulso literaturizante do futuro escritor. Vejamos. A terceira seção, núcleo do capítulo, tem dois picos de dessublimação. Primeiro o texto torna evidente – pelo discurso direto livre – que João tem noções claras acerca do papel

---

<sup>12</sup> Ibid., p.22.

da Casa da Ponte na vida sexual dos homens.<sup>13</sup> Já com o protagonista diante de Lina, o texto tem notações que margeiam uma atmosfera à la Dalton Trevisan, como o “tostão da marca de vacina” e a “falha de dente que ela forçava por esconder com um jeito de boca”.<sup>14</sup> Na seção seguinte, num golpe que se pretende proustiano, o narrador suspende as cruzeiras em nome da renovação do mito do menino e da literatura do escritor.

Embora Teresinha Virado seja “muito real demais” e mate a Teresinha primitiva (aquela do nome), ela não esteriliza o “sonho”, antes gera uma nova Teresinha-mito. Trocando em miúdos, uma Teresinha de roupão vermelho é uma nova camada de memória que se acrescenta à Teresinha de roupão de ramagens sugerida pelo comentário de Zito e provavelmente a outras ainda mais antigas, pré-roupão de ramagens. Ora, a troca de roupão trai o à vontade com que a sensibilidade recua da experiência (as imperfeições dos corpos das mulheres, a semelhança do interior do bordel com as casas das famílias de Duas Pontes) para se recolher a seu moto contínuo literaturizante. Com o menino dentro do bordel, de olhos postos nas mulheres, o narrador se ocupa em dizer que “já longe dali, noutra lugar, noutra tempo” – o tempo do escritor – “João pôde juntar e separar dentro de si as variadas figuras do calidoscópio”. A literatura chega ao paroxismo: “Ninfas em concílio, liturgia, pura dança”.<sup>15</sup> É como se o menino fosse cegado em benefício do futuro escritor, ou então é a literatura que impõe ao menino a imaginação mitificante.

O tempo reencontrado do último capítulo se encarrega de uma nova, e supostamente cabal, onda de desidealização, mas isentando o homem-feito-escritor da experiência desidealizadora. “Espessa cortina da morte”, a quarta parte de “As roupas do homem”, é um caso contado pelo dr. Alcebíades a João. Esse esquema narrativo transparece na primeira frase: “Então você se lembra de Felícia, disse outro dia o dr. Alcebíades”.<sup>16</sup> Veja-se como a expressão “outro dia” marca a informalidade de notações íntimas, compartilhadas ou não. Sendo João implicitamente o relator do discurso do médico, daí por diante o que se lê é um relato de terceiro grau: o João narrador relata a confissão *in extremis* de Felícia, uma das mulheres da Casa da Ponte, tal como ouvida e depois transmitida pelo dr. Alcebíades. O velho doutor de Duas Pontes se refere às “ninfas malditas e encantadas da sua meninice”, sem disfarçar a ironia, ou antes o riso complacente diante do “menino que você era, [o] menino

---

<sup>13</sup> “Às vezes os homens não fazem certas coisas com as mulheres deles porque respeitam elas, depois vão na Casa da Ponte desaguar, fazem tudo quanto é imundice.” (p.26)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.216.

recolhido que é capaz que igual eu tenha sido”.<sup>17</sup> Nesse instante, o velho afaga a cabeça do menino “remedando” (“Foi você quem disse, estou é apenas remedando”) palavras talvez ditas no *tête à tête* dos dois, mas também a literatura de “Viagem à Casa da Ponte”. Apesar do riso, o dr. Alcebíades, pouco adiante, faz uma mesura indireta às artes do romancista: “Eu acho engraçado é você guardar esses nomes todos, compor uma ciranda com eles. Você vive pra isso, dá importância às coisas miúdas”.<sup>18</sup> Autran Dourado desloca para a fala de um bonachão dr. Alcebíades, em momento de complacência, um lampejo de sua *ars poetica*.

É útil lembrar que Alfredo Bosi acata essa autocaracterização, sublinhando, em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, que Dourado, ao lado de Lygia Fagundes Telles e Osman Lins, se ocupa de “recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre”. Ouso notar que nesse ponto o próprio crítico cede ao kitsch, embora ele depure o estilo páginas adiante, falando “numa superfície literária ondulada e fina que tangencia a forma do diário, toda presa às memórias de um eu ainda móvel e lábil de adolescente”.<sup>19</sup> Por correta que seja a fórmula a que chegou o crítico, cabe esmiuçar um pouco os pressupostos dessa arte da memória de Autran Dourado. No trecho citado da fala do dr. Alcebíades, a memória é identificada ao registro das “coisas miúdas”, de que são exemplo os nomes das mulheres tais quais os lemos no primeiro capítulo. No entanto, entre a memória do nome e a da coisa se interpõe o lugar-comum literário (as ninfas em concílio, a ciranda). Os dois adultos em presença, o homem de letras, de posse dos nomes e do encanto a eles associado, como que delega ao médico o golpe de morte na mitificação do passado.

Trata-se de um truque malsucedido. O dr. Alcebíades teria mesmo que rir se João já não estivesse farto de saber quem eram e como viviam as mulheres da Casa da Ponte. O fato é que, no intervalo entre o risinho bonachão e a reverência à arte do escritor, o médico deita o seu olhar resignado sobre a condição das antigas prostitutas:

Não eram ninfas coisa nenhuma, umas pobres-coitadas o que elas eram. Levadas para a vida por pobreza, imbecilidade, meio social cheio de besteiras. Gonorreias, sífilis, esse mundéu de flores pobres. A Casa da Ponte tinha gente melhor, a miséria de bafo quente era o pessoalzinho do outro lado da linha da Mogiana, aquelas pobres encafuadas. A maior parte acaba é na Santa Casa, bichada, ali elas apodrecem.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.216-7.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>19</sup> Bosi, Alfredo, *op. cit.*, pp.10; 17.

<sup>20</sup> *O risco do bordado*, p.217.

Com efeito, o dr. Alcebíades admite que sempre se pautou por uma “mansidão conformada”, e ele é propriamente conformista ao falar da prostituição, inclusive pela grosseria naturalista da atestação – médica – da degenerescência daquelas mulheres. No caso que conta em seguida, outro lugar-comum: o da prostituta culpada que, numa enfermaria qualquer de Santa Casa, implora por alívio para a alma, o corpo já perdido no sexo pecaminoso.

“As roupas do homem” está dividido em cinco partes. Depois de uma espécie de introdução, o sobrevoos de um mito infantil partilhado, o do jagunço Xambá, seguem-se quatro pontos de vista “adultos” sobre Xambá, na verdade quatro testemunhos colhidos por João homem-feito-escritor, que volta a Duas Pontes depois de uma ausência de vinte anos. O dr. Alcebíades testemunha duas vezes, até porque a visita ao dono da melhor (ou talvez única) biblioteca de Duas Pontes é momento solene no roteiro do bom filho que à casa torna. De fato, o reencontro é preenchido por uma “conversa mansa e morna [que] parecia não ter mais fim, de tão boa”,<sup>21</sup> a conversa reminiscente que retroage sobre os capítulos anteriores. Em outras palavras, à luz do último capítulo, *O risco do bordado* aparece não tanto como o diário íntimo identificado por Bosi, mas como reminiscência cordial de velhos aliados.

Veja-se que o “disse outro dia o dr. Alcebíades” da frase de abertura da parte “Espessa cortina da morte” supõe encontros repetidos, em que o homem em plena posse de seus sonhos e lembranças reacende a memória do médico quase “nas cãs da caduquice”, de modo que João (o escritor) figura também como o propiciador dos testemunhos que ouve. Os dois adultos silenciam sobre o presente. Este, renomeado “progresso”, é referido na fala do dr. Alcebíades como o demolidor dos monumentos (lugares físicos e simbólicos da memória afetiva) da infância de João: “tudo no chão, é o progresso”.<sup>22</sup> Segundo a poética de Autran Dourado, o presente faz terra arrasada dos monumentos aos quais se prende a memória íntima e partilhada do escritor, mas a arquitetura da obra se encarrega de reerguê-los.

Na visita ao bordel o contato físico com as mulheres se reduz à tarefa de ajudá-las a experimentar os sapatos. Em seguida, João substitui um roupão pelo outro na sua Teresinha Virado e se recolhe à sua mitologia sexual. O sexto capítulo, “O salto do touro”, que alcança o último estágio da adolescência de João, conta, por substituição, do contato com o corpo da mãe. Quer dizer, na altura de sua emancipação dependente – já que a ida para a capital corresponde à trilha patrocinada pelo avô – João vive a culminância do seu conflito edípico. O caso é que o roupão de Teresinha embrulha também o corpo da mãe saindo do banho. Entre as

---

<sup>21</sup> Ibid., p.201.

<sup>22</sup> Ibid., p.216.

duas, a tia Margarida se desnuda no sexto capítulo numa espécie de êxtase místico, ao qual João corresponde com o êxtase literário de sua iniciação casta.

Com efeito, o desejo de literatura e o desejo de fazer literatura são explicitados e até um pouquinho ironizados em “O salto do touro”. Noutra piscadela metanarrativa, registra-se que “Um dia [João] gostaria de ser capaz de escrever todas as histórias de sua família”. Experiências vividas, casos contados, invenções, tudo mesclado, “o mundo de sua infância não fica[ria] soterrado”, “não se perde[ria] deglutido pela fome do tempo”.<sup>23</sup> O potencial escritor-preservador do mundo da infância lê muito e escreve num caderno, e, vivendo sob o beneplácito do avô, restringe os impulsos emancipatórios ao ateísmo e aos cigarros. Assim, persiste o desconforto diante da autonomia de Zito, sempre mitigado pela afirmação da alma sensível. Prestes a cortar o cordão umbilical que o liga a Duas Pontes, João depende do avô até para o “dinheiro de bolso” e considera com pouca ou nenhuma convicção a alternativa de tentar a vida em São Paulo, via já tomada por Zito há tempos. A inveja, por uma ironia voluntária ou não, fica patente no discurso direto livre: “Zito ficou homem muito mais cedo que ele. Um homem apagado, comum demais, sem nenhum interesse. Estava agora de uma sem-graceza”.<sup>24</sup> João lamenta pelo homem comum, preferindo curtir a lembrança do menino com quem vivia os mitos partilhados.

O desimpedimento de Zito também é compensado pela assimilação da adolescência do protagonista ao ritmo de suas viagens de trem.<sup>25</sup> A velocidade do trem que corre sobre os trilhos da Mogiana, nas idas e vindas entre Duas Pontes e São Mateus, vira metáfora da brusquidão da puberdade, cujo palco é o colégio interno. O menino dentro do trem se torna ele próprio máquina avançando para o futuro, para “o homem que ele desejaria ser”, homem-feito-escritor que chega no último bloco, silenciando sobre sua vida presente. A metamorfose do corpo do menino dentro do trem – imagem fálica – tem essa reticência. Embora “tudo corre[sse] numa velocidade vertiginosa”, dando ao protagonista aquela liberdade espiritual que é seu trunfo diante da liberdade prática de Zito (“viajava no espaço e no tempo”), o trem “ia e voltava”, ou seja, avançava para recuar, assim como o homem-feito-escritor volta, quase sem se fazer presente como homem presente, para conferir a sua mitologia infantil com a experiência dos velhos da cidade. No capítulo do tempo reencontrado, a série de histórias sobre Xambá, descerrando o contexto violento de

---

<sup>23</sup> Ibid., p.177.

<sup>24</sup> Ibid., p.176.

<sup>25</sup> Ibid., pp.172-3.

coronelismo e jaguncismo, arremata o compromisso entre o apelo sentimental da infância e o realismo desmitificador e mesmo denunciador.

Se o homem colhe o testemunho do antigo delegado sobre a morte de Xambá, o menino, da posição privilegiada dentro do trem, vê a sua cidade como um cromo móvel e imóvel, capim, jequitibá, fios de telégrafo e queimadas se fundindo docemente às “cafuas perdidas, meninos nos barrancos, barrigudinhos, nus, os umbigos estufados, as pombinhas à mostra”. A gente desamparada é elemento da composição pitoresca que contrasta com a máquina do futuro homem. Mas a metáfora se resolve mesmo é no kitsch (dentro da paisagem, o menino dá adeus ao protagonista que se faz homem<sup>26</sup>), num movimento próprio ao estilo de Autran Dourado, e sugestivo das razões do apelo que esse estilo já teve. O trem como metáfora da violência da puberdade tem um efeito de novidade, acrescido por uma piscadela autorreferente: na página seguinte, quando o narrador retoma a “mudança que dentro dele se processava velozmente”, um parêntese como que pede ao leitor que se lembre da imagem: “a velocidade do trem etc.”. A piscadela, porém, explica uma metáfora já clara e que deriva para o lugar-comum segundo o qual o tempo passa como a paisagem vista da janela. No nível do estilo, temos o compromisso entre o sentimentalismo e a “analisabilidade” do procedimento anti-ilusionista.

Como dizíamos, o capítulo 6, “O salto do touro”, condensa os fantasmas sexuais do protagonista, através da sobreposição dos corpos da mãe, da tia Margarida (irmã da mãe) e de Teresinha Virado. Correspondendo, cronologicamente, ao comecinho da adolescência de João, as ninfas dançantes do primeiro capítulo dão as mãos à tia Margarida feita sacerdotisa da lua, última visão da nebulosa da infância, antes da partida definitiva de Duas Pontes. As visões eróticas sublimadas, ou melhor, literaturizadas, formam um arco grifado pela retomada das palavras “dança” e “liturgia”, que estetizam e sacralizam os instantes de pico do impulso sexual do protagonista, tomado enquanto “menino delicado e sensível”, futuro escritor.

Cabe lembrar que, se o esforço rememorativo encenado em *O risco do bordado* é partilhado pelo narrador (homem adulto) e pelo protagonista adolescente, o objeto da rememoração é a infância, a terra natal, a família do lado materno, o casulo, a placenta. Talvez contrariando as expectativas, o mundo exterior, representado pelo internato, embora seja um lugar de “algazarra, violência e selvageria”,<sup>27</sup> não é problemático, sendo antes o

---

<sup>26</sup> Ibid., p.172: “Um menino de boné xadrez dando adeus para ele na plataforma da estação. O menino que podia ser ele. [...] O menino de boné ia ficando para trás, cada vez mais distante na paisagem, na noite, na memória. Apenas uma sombra, um ponto, mais nada”.

<sup>27</sup> Ibid., p.173.

espaço diurno da “vida sonora e clara”,<sup>28</sup> o qual, no entanto, é recortado pelos hiatos das noites insones, ocasiões em que as lembranças do “menino antigo”, elas sim problemáticas, se insinuam de volta.

No plano prosaico do cotidiano do internato, as noites insones se traduzem pela “orquestra noturna da masturbação”, como esclarece o segundo capítulo. Tudo condiz, nesse contexto, com um nível realista ou até naturalista. Um colega esclarece o ainda ingênuo João sobre o nitro, que “tira o fôlego da gente”, enquanto o inspetor seu Gomes alerta para os prejuízos para os pulmões.<sup>29</sup> Quando se ocupa do protagonista, a narrativa não se furta a mencionar o “sexo murcho”, mas no caso dele o naturalismo se reveste do jogo de alternância, na memória, entre os corpos da mãe, da tia e de Teresinha Virado e do retorno do espaço-tempo problemático, a infância em Duas Pontes.

A fabricação do homem-feito-escritor, figurada pela imagem fálica do trem, não está em questão, flecha que é, apontando para o futuro, onde reside menos o adulto vivendo suas circunstâncias que a obra conservadora do passado. É como se a infância pré-colégio interno se prestasse ao papel de objeto de elaboração estética justamente por ser um espaço-tempo recuado e protegido. Em acréscimo, no mesmo passo em que propiciam certas ousadias de linguagem e de investigação psicológica, as experiências infantis abrem caminho para a edulcoração kitsch, para a reserva, sob uma redoma, de um campo livre de impurezas, vale dizer, convencionalmente literário. Aí está a brecha para o achado ceder à imagem fácil, como na altura em que o narrador registra: “no inverno todas as janelas fechadas, não sabia por onde entrava aquele menino”.<sup>30</sup>

(O fato é que grande parte do apelo que *O risco do bordado* teve na época de seu lançamento provavelmente se deveu ao jogo com a cronologia e camadas de memória, assimilável a matrizes literárias prestigiadas como Proust e Thomas Mann, e também analisável pelo instrumental posto para circular pelo número crescente de cursos de graduação e pós-graduação em Letras.<sup>31</sup> A imagem do escritor com consciência artesanal, construída

---

<sup>28</sup> Ibid., p.172.

<sup>29</sup> Ibid., pp.51-2.

<sup>30</sup> Ibid., p.174.

<sup>31</sup> É do maior interesse “Reflexões sob um quadro-negro”, texto datado de 1976 em que Osman Lins tece algumas desalentadas considerações sobre os cursos de Letras no Brasil, com base em sua experiência como professor de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. A perplexidade do escritor incide sobre o abismo entre a conduta dos professores e as profundas carências de formação dos alunos. Segundo o autor de *Avalovara*, ansiosos por reproduzir em sala de aula a exuberância teórica que então era a tônica das pós-graduações, os professores apresentavam os métodos de Greimas, Todorov e Umberto Eco a jovens que não dominavam um repertório menos que mínimo de literatura brasileira, para não falar dos clássicos estrangeiros. Osman conta que decidiu aplicar um questionário de conhecimentos elementares aos alunos, não se esquecendo de pedir que mencionassem um romance brasileiro que houvessem apreciado. Como sintoma de

com afinco por Autran Dourado, rendia tanto o apreço do público quanto o respeito da crítica. Acho que então já não passava despercebido o resultado hesitante entre cuidado de fatura e facilidade – o problema é que o aspecto palatável dos romances talvez ficasse encoberto pelo impacto de novidade dos procedimentos formais, ainda vistosos no ambiente brasileiro se se considerasse um leitorado razoavelmente amplo. No nível do discurso autoral, sabe-se que, no auge de seu prestígio, Dourado se declarava imerso na laboriosa construção da obra, sustentando que as sucessivas edições (ou seja, sua popularidade) seriam algo ocorrido à sua revelia, ou simples fruto dos longos anos de dedicação.<sup>32</sup> Que não se desconsidere que, naquela altura, a presença de um ficcionista brasileiro nos suplementos culturais, nas livrarias e nas estantes dos leitores era percebida como um fato digno de nota.<sup>33</sup>)

#### O ÊXTASE KITSCH

“O salto do touro” se abre com uma interrogação: “Que idade ele teria quando aquilo primeiro aconteceu?”. “Aquilo” – que na verdade aconteceu uma única vez, como se fica sabendo depois de seis páginas que anunciam e retardam a narração<sup>34</sup> – é uma experiência erótica atenuada vivida com tia Margarida. A descoberta da tia como objeto parece ser

---

“lições teóricas mal assimiladas”, ele cita uma menção a *O risco do bordado*, que teria chamado a atenção de um aluno porque “Autran Dourado fez com que seu livro tivesse uma montagem especial, pois este pode ser lido do meio para o começo, ou do fim para o começo, que chegamos às mesmas conclusões”. (Lins, Osman. “Reflexões sob um quadro-negro” in \_\_\_\_\_. *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977, pp.79-84.) Evidentemente, não se quer, com a lembrança do texto de Osman Lins, incriminar *O risco do bordado*, sugerindo que o romance se prestaria ao samba do crioulo doido teórico, mas apenas assinalar sua presença – forte o suficiente para ser lembrada pelo aluno – nessa mistura de precariedade de base e grande circulação de teorias.

<sup>32</sup> Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* em 1979 Autran Dourado é questionado acerca dessa possível contradição entre popularidade e imagem de artista recolhido. Pergunta O. C. Louzada Filho: “Você fala em ‘exercício solitário’, não é? Mas você é um autor de muitos leitores. Quer dizer, suas obras, todas elas, têm várias edições”. Ao que o romancista replica: “[...] Uma coisa independente de mim, e eu nem sei explicar por quê. Talvez seja o resultado de um trabalho paciente e moroso de vários anos. [...] De maneira que o que veio a acontecer talvez eu possa atribuir a esse meu trabalho continuado, de verdadeira obsessão com o padrão de escrever literário, não é?”. (“Pior proteção é a do Estado, diz Autran”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 29 abr. 1979)

<sup>33</sup> O mesmo O. C. Louzada Filho, em artigo de maio de 1976, já havia aludido aos debates então em curso sobre os problemas do autor brasileiro, ressaltando o que entendia como uma face negligenciada da questão: o amplo e ainda inacessível leitorado potencial. É de notar a referência à “luta inglória do autor nacional contra o *best-seller* estrangeiro”. (Louzada Filho, O. C., “O autor reclama mas não consulta seu cúmplice: o leitor” in \_\_\_\_\_. *Crítica e tempo*. São Paulo: Hucitec, 1980, pp.31-4) Louzada Filho havia sido precedido por Osman Lins, que, em 1972, apontava outro ângulo do problema: a exiguidade do público leitor punha o escritor brasileiro na dependência da disseminação de sua obra nas salas de aula de colégios e universidades, o que poderia levar (ou já estaria levando) à distorção de produzir ficção a ser consumida quase que exclusivamente por estudantes. (Lins, Osman. “O escritor e o mercado estudantil” in *Problemas inculturais brasileiros*, op. cit., pp.55-9)

<sup>34</sup> *O risco do bordado*, pp.157-63. “Quando aquilo primeiro aconteceu” é reiterado, com variações, seis vezes antes que se esclareça o que de fato aconteceu.

posterior a Teresinha Virado, e as duas se substituem ao objeto amoroso primordial, resumido na imagem do corpo branco da mãe saindo do banho. Trata-se, bem entendido, de um lugar-comum psicanalítico. O corpo da mãe – espécie de ponto luminoso no fundo do poço da memória – é o mais imantado de desejo e culpa, ficando a prostituta como território franqueado à imaginação, e por isso nem sempre excitante. Nas noites insones do internato, o adolescente, para se salvar da perdição representada pela “nudez fluorescente”, apela a Teresinha; quando não tem sucesso, recorre à lembrança da tia, solução de compromisso, “pecado menor”.<sup>35</sup> Toda a *démarche* das noites insones de João fica bem explícita no texto, respeitado o movimento de anunciar, reiterar e retardar que procura mimetizar a oscilação angustiada das imagens eróticas. Assim, à pergunta sobre “quando aquilo primeiro aconteceu” se segue a referência a “aquela outra lembrança”, a mulher nua saindo do banho. Embora a palavra “mãe” só apareça treze páginas adiante, já no terceiro parágrafo é dito que essa mulher é a fonte da culpa que “tudo tingia e envenenava”.<sup>36</sup>

O corpo fluorescente que assombra as noites no colégio interno e envolve tudo, indistintamente, na culpa, poderia ser tomado também como espécie de núcleo irradiador do mundo evocado, emanado de um tempo anterior à delimitação da individualidade. Com efeito, na abertura do capítulo a visão da mãe nua é localizada na placenta do tempo, quando o protagonista “mal podia se distinguir do mundo: uma lagarta verde numa folha verde – como um bicho entranha na paisagem, o mundo sendo uma continuação de sua consciência”.<sup>37</sup> Ainda na página de abertura, fala-se em “ventre do tempo”, “águas lodosas”, onde tudo é “pesado e brumoso”, “confins da noite”, “escuridão mais pesada” – dimensão contraposta ao tempo de “calendário ou folhinha” ao qual os acontecimentos, recorrentes e embaralhados na memória, escapam. Pretendendo-se enraizada no terreno da prospecção da memória supraindividual, a narrativa tem na culminância dos eventos ligados a tia Margarida algo como uma última fulguração do “corpo leitoso” da memória do clã antes da entrada definitiva do protagonista no domínio adulto de onde ele devolverá, agora nítida como um risco de bordado, a infância.

Como os outros capítulos, “O salto do touro”, rodeando um episódio específico (na verdade desdobrado em dois momentos), se espraia, fixando um aspecto significativo das vivências familiares. Tia Margarida é a filha nervosa e reprimida que por fim se rende ao destino das solteironas da cidade, a carolice, complicado por um toque de insanidade. Num

---

<sup>35</sup> Ibid., pp.175-6.

<sup>36</sup> Ibid., p.158.

<sup>37</sup> Ibid., p.157.

mundo feito de recorrências, Margarida é a própria recorrência, calada, leitora de um livro só, abafando a juventude e a beleza na imitação dos modos de velha da mãe.

“Aquilo” prenunciado nas páginas que sumarizam a personagem através do olhar atento do sobrinho é um incidente ocorrido em volta da mesa da sala, em um dos incontáveis serões na casa do avô. João anda pelos dezesseis anos e já acalenta ambições literárias, o que faz com que, nas férias, passe as noites lendo no abrigo da avó, da tia e da preta Milurde, enquanto os homens vão cuidar de seus lazeres. Vovó Naninha faz sempre o mesmo crochê, Milurde cochila na “meditação abobalhada dos velhos”, tia Margarida lê sempre o mesmo livro ou joga um sempre idêntico jogo de paciência, ou assim seria, não fosse a presença de João que, mergulhado nas cogitações inspiradas pelos livros emprestados da biblioteca do dr. Alcebiades e surpreendendo, nos riscos da mesa velha, uma “hidro-orografia do sonho”, faz da tia objeto de contemplação e depois parceira de um angustiado jogo erótico.

Misto de Rosalina e prima Biela, Margarida é uma mulher cuja estranheza até passa despercebida na rotina da família, mas que se erige em enigma para o protagonista. Na companhia das mulheres em volta da mesa da sala, João “descasca uma a uma as camadas com que ela procura se soterrar”, surpreendendo uma beleza branca como a da mãe, beleza de “sombra leitosa”. “Figura hierática”, Margarida é objeto privilegiado da contemplação do futuro escritor na medida em que ela mesma parece querer se burilar como esfinge mineralizada. Sabemos que João tem uma explicação para a esquisitice da irmã da mãe; no entanto, como todo enigma, Margarida resiste a explicações. Toleradas pelos de casa e imperceptíveis para os “de fora”, suas crises nervosas aparecem para a sensibilidade de João como um não sei quê inexplicável. É pela introdução dessa personagem que *O risco do bordado* começa a armar o seu grande *coup de littérature*.

O jogo erótico com tia Margarida se resume no seguinte: nos imutáveis serões na casa do avô, João está à mesa ao lado da tia e de frente para vovó Naninha. Conforme a configuração doméstica tradicional, sá Milurde vigia um pouco afastada. Quando joga paciência, Margarida tem a mania de, toda vez que termina um jogo, se virar para o sobrinho num mudo sorriso de vitória. São as únicas ocasiões em que João vê se desmanchar a rigidez da tia, e assim se cria um ritmo de comunicação entre os dois. Numa noite, esse ritmo é interrompido por uma “ausência” de tia Margarida, a qual João tenta remediar encostando o joelho na coxa dela, aproximação que ele imagina ser correspondida.

A esqualidez desse contato físico é narrada de maneira tão mais exasperante por causa dos retardamentos com que Autran Dourado se compraz, mimetizando a reiteração dos papéis familiares e das noites sempre iguais na casa do avô. As seis páginas iniciais compõem

uma espécie de prólogo, em que os serões são situados em sua recorrência e sutis transformações ao longo da infância e adolescência de João; no entremeio fala-se de tia Margarida segundo o ponto de vista familiar filtrado pelo protagonista.

A força da passagem se ancora na dissolução da cronologia na quase imutabilidade dos rituais do clã. O homem feito se pergunta “quando aquilo primeiro aconteceu”, mas “aquilo”, se se refere aos serões em volta da mesa, como ocorre na página 163 (“E quando na cidade, hospedado na casa do avô, toda noite era aquilo”), foi desde sempre, com a ligeira diferença de que, o protagonista mais entrado na adolescência, o espaço muda da fazenda para a casa do avô na cidade, onde a coleção da revista *Eu sei tudo* é substituída pelos livros do dr. Alcebíades. Porém, se “aquilo” se refere ao incidente que aliás aconteceu uma única vez e teve o condão de romper “o círculo silencioso e agasalhado em volta da mesa da sala”, o rememorante pode situá-lo por volta dos seus dezesseis anos.

Em seguida ao prólogo, uma seção do texto fecha o foco sobre os serões na casa da cidade, descrevendo a “semáfora” criada por tia e sobrinho, e a inquietação que ela produz neste. No caminho da erotização intervém um retardamento: narra-se a tentativa desastrada, por parte de João, de oferecer um livro diferente à tia. Enfim, na terceira seção (o capítulo tem um total de seis), o incidente propriamente dito é narrado ao longo de cinco páginas.<sup>38</sup>

Na segunda seção, o ritual do jogo de paciência ganha o envoltório de crenças familiares e alusões literárias, para eclodir como um curioso embate de Eros e Tânatos, na seção seguinte. Por sua vez, a literaturização da aproximação entre tia e sobrinho precede a introdução da metáfora do touro e do labirinto, a meio caminho do fim do capítulo. Com efeito, o narrador faz de João, o adolescente sensível, um anacrônico leitor de Borges que teme ser “apenas uma figura esfumada no sonho de tia Margarida”.<sup>39</sup> Mas o feitiço que toma conta de sua alma não vem só dos livros, mas do apego infantil às superstições de vovó Naninha, segundo quem acordar uma pessoa de repente pode significar matá-la.

Em suma, essa mescla de credence (como o já esclarecido neto qualifica a noção transmitida pela avó) e cultura livresca dá ensejo ao êxtase kitsch de “O salto do touro”. À mesa da sala, dividido entre a leitura e a “luta sigilosa” com tia Margarida, o protagonista está com o “pensamento afogado em angústias terríveis, em abismos de medo. Um medo vago,

<sup>38</sup> Apenas as frases de abertura da primeira e da quarta seção (“Que idade ele teria quando aquilo primeiro aconteceu?” (p.157); “Na noite seguinte ele pensou que o melhor seria não mudar de lugar” (p.170)) apontam para momentos pontuais. As demais assinalam a repetição: “E quando na cidade, hospedado na casa do avô, toda noite era aquilo” (segunda seção, p.163); “De noite, na casa do avô, como sempre tudo se repetia” (terceira seção, p.166); “Outra vez em Duas Pontes, na casa de vovô Tomé” (quinta seção, p.176); “Mais uma vez voltava a Duas Pontes, agora pela última vez” (sexta seção, p.182).

<sup>39</sup> Ibid., p.163. A alusão é ao conto “As ruínas circulares”, que Jorge Luis Borges publica no início dos anos 1940.

branco, sufocante, um medo ele não sabia de quê”.<sup>40</sup> O estilo se inflama despregado do corriqueiro do narrado, como se o marasmo do serão, pontuado apenas pelos sorrisos periódicos de tia Margarida, favorecesse a expansão (autônoma) do “pensamento feito de magia e medo” do protagonista, que é o que de fato está em causa.

O êxtase kitsch de “O salto do touro” se desdobra em dois momentos, ou melhor, o êxtase ao lado da tia, em volta da mesa da sala, quando o protagonista tem por volta de dezesseis anos, ecoa no êxtase no fim da adolescência, diante da mesma tia. Na terceira seção chega a termo o imbróglio dos serões. Veja-se que a “mesmice” de tia Margarida, a “paradeza” a que toda a família está habituada, transforma-se, aos olhos de João, em “águas paradas”, “águas mortas”, na “superfície lisa de um espelho” em que o menino se projeta. É assim que a apatia de Margarida dá lugar a um indizível a que o narrador, colado ao ponto de vista de João, procura se acercar com palavras. A exemplo de Rosalina e sobretudo Biela, Margarida é sujeita a “ausências”, a se perder em atmosferas nebulosas propícias à expansão da alma sensível do menino. Ela enxerga um “horizonte de neblina” nas suas ausências, e o sobrinho percebe “a aura de distância que não era simples repouso mas alguma coisa inteiramente diversa de quanto ele podia imaginar”.<sup>41</sup> Essa “alguma coisa” invisível aos olhos pedestres da família mas adivinhada pelo protagonista corresponde à vaguidão dos estados d’alma em meio à qual a *literatura* enfuna as velas.

Como em João se intromete um anacrônico Borges, uma ausência da tia durante o jogo de paciência repercute nele na forma de “terror de que ela estava se distanciando demais dentro do sonho, dobrando dunas e horizontes”.<sup>42</sup> No “sonho” da tia, João pode morrer ou ela pode morrer, o que ninguém percebe a não ser *ele*, de modo que “tudo dependia dele, de repente senhor e dono da vida”. O descolamento do plano corriqueiro do cotidiano da família e a vaga angústia ensejam a aproximação física entre tia e sobrinho, resumida ao contato do joelho de um com a coxa da outra. Esse sucedâneo de relação sexual não exclui o gozo e os corpos fundidos “num só quentume, no mesmo cheiro e calor”,<sup>43</sup> e à tenuidade dos *dados concretos*, que acabam dissolvidos ao longo de treze excruciantes páginas, corresponde o artifício da captura palavrosa do indizível. Como se, quanto mais pudor, mais literatura. Vestindo a pasmaceira familiar com o manto livresco, com o endosso do narrador, o protagonista é “senhor e dono da vida”, sem precisar deixar o círculo entorpecido das três mulheres.

---

<sup>40</sup> Ibid., p.164.

<sup>41</sup> Ibid., pp.166-7.

<sup>42</sup> Ibid., p.167.

<sup>43</sup> Ibid., p.170.

No lugar do gozo de fato, está a manobra pela qual a tia, Teresinha Virado e a mãe se sobrepõem, evocando “dos confins do tempo” o corpo que é todo branca. O corpo da tia faz as vezes do corpo da mãe e o episódio ao redor da mesa reencena a luta do protagonista para deserotizar o corpo materno, distingui-lo do corpo da prostituta, luta fadada ao fracasso, ao fim da qual João goza o remorso. O orgasmo de Margarida acontece sob a forma do “latejar da carne, o repêlo estremeando todo o corpo” quando ela volta da ausência pelo toque do joelho do sobrinho, ao passo que o prazer estremece o *coração* deste, coração de menino pequeno, retraído na “sístole da dor” diante da mãe saindo do banho.

Na quarta seção se faz enfim presente o touro (o Minotauro e seu labirinto) anunciado no título do capítulo.<sup>44</sup> Não é novidade que Autran Dourado ama os labirintos. O próprio título do romance em questão e seus capítulos que convidam a percursos alternativos já impõem essa trilha, afinada com o espírito que pairava na época entre criadores e estudiosos de literatura. Estamos no campo já delimitado, como vimos no capítulo anterior, por Alfonso Berardinelli, com quem André Peyronie faz coro. Segundo este último, no pós-Segunda Guerra Mundial a ficção se “labirintizou”, o que veio a confluir com as teorias estruturais que se sedimentaram no discurso da crítica nas décadas seguintes.<sup>45</sup> Contudo, a alta modernidade já se apropriara do edifício construído por Dédalo para abrigar o monstro, sendo fácil perceber que Dourado recorre a esse emblema com vistas a vincular sua obra a experiências paradigmáticas do século XX. O grande ponto de referência seria o *Portrait of the artist as a young man* (1916), de Joyce, para não falar do *Ulisses*, a matriz das matrizes do romance-labirinto que encontraria cultores tão díspares quanto Julio Cortázar, Georges Perec e mesmo nosso lembrado Osman Lins. Não nos esqueçamos, ainda, que outro “romance de artista” paradigmático visado por Autran Dourado, *À la recherche du temps perdu*, dá forma ao labirinto da memória.

Como dizíamos, na quarta seção de “O salto do touro” o labirinto e o Minotauro são nomeados em duas ocasiões – numa o artista quando jovem, ou seja, o adolescente João, é identificado a um dos sete rapazes sacrificados anualmente, na outra ele é o próprio

---

<sup>44</sup> Não custa recordar as linhas gerais do mito: Em Creta, a rainha Pasífae se toma de desejo pelo touro que, surgido do mar como sinal do favor dos deuses ao rei Minos, deveria ter sido sacrificado a Posêidon. Dédalo fabrica para a rainha um disfarce de vaca, para que ela possa se aproximar do touro. Dessa união bestial nasce o Minotauro, aprisionado a mando de Minos num edifício – o labirinto – também projetado por Dédalo. A cada ano, o monstro é nutrido de sete rapazes e sete moças, tributo imposto por Minos aos atenienses (Dédalo é ateniense). Os sacrifícios anuais se prolongam até que Teseu, guiado pelo fio de Ariadne, penetra no labirinto, alcança o Minotauro e o mata.

<sup>45</sup> Peyronie, André, “Labyrinthe” in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher, 1988, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, 1994, p.942: “Autour de la Seconde Guerre mondiale, l’on constate une forte poussée du thème du labyrinthe qui prepare la montée structurale des années 50-60”. Peyronie lembra, entre outros, Gide, Borges, Marguerite Yourcenar.

Minotauro.<sup>46</sup> Levado pelo impulso da alusão a “As ruínas circulares”, o leitor poderá enxergar certas reminiscências borgianas (sobretudo de “A casa de Astérion”) no drama adolescente, à medida que se eleva a voltagem literária próximo do fim da educação sentimental do protagonista. Essa seção demarca a passagem do tempo depois do episódio ao redor da mesa da sala. Trata-se da altura em que o trem que vai e volta figura a transformação do menino em homem.

Num primeiro momento, meio fora de propósito, o menino na terra de ninguém da puberdade, “espinhento e deselegante”, é associado pelo narrador aos jovens atenienses sacrificados anualmente. Se o tema do sacrifício não chega a provar sua pertinência ao caso do ainda desengonçado João, quando nada a referência ao tributo imposto pelo rei Minos serve à singularização do protagonista, adolescente e futuro escritor. De outra parte, a ideia de vida interrompida, de destino infeliz, se liga ao sentimento expresso no primeiro capítulo, de impossibilidade de vir a ser “forte e fechado” como um homem, de estar condenado a ficar para sempre menino.<sup>47</sup> É evidente que a singularização é indissociável desse sentimento doloroso de inaptidão para a condição adulta. Quer dizer, da dor nasce o escritor. Porém, o ajuste difícil ao meio, ao plano normalizado da vida familiar e social, se é de regra no gênero do “romance de artista”, toma a feição, em *O risco do bordado*, da intrusão de referências literárias que vestem o corriqueiro. Como se a singularização viesse de fora (a *literatura* evocada) para dentro. Em meio a pelos e fios de barba, muda da voz e chacota dos mais velhos, o prosaico frango d’água é metamorfoseado (no fecho do parágrafo) num dos sete jovens sorteados para o sacrifício.

O golpe decisivo virá no fim da seção, quando o narrador atribui ao protagonista a dupla condição de jovem sacrificado e Minotauro. O contexto é sempre o das noites insones, em que João erra pelos desvãos de “sonhos e fantasias” e de lembranças “do que de fato aconteceu”. A ausência da fina ironia de um texto como “A casa de Astérion” no trato com o “touro virgem” e a indefinição do alcance da referência – afinal, a associação de João ao Minotauro pode também não passar de um modo embelezado de aludir à “monstruosidade” da libido adolescente – caracterizam a deriva para o kitsch no texto de Autran Dourado. Essa imprecisão nos contornos da metáfora em boa medida desautoriza a reivindicação modernista do texto. Pois a escalada kitsch redundante num certo ar de família com a retórica romântica, tal como incorporada, na poesia brasileira, por um Álvares de Azevedo. Besta e homem, touro

<sup>46</sup> *O risco do bordado*, p.173: “um dos sete jovens que seriam sacrificados pelo touro no labirinto”; p.176: “era não apenas um dos sete jovens sacrificados pelo touro mas o próprio Minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto”.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.27.

lúbrico (ainda que solitário e casto) e criatura fantástica, o Minotauro figura o adolescente que cinde corpo e ideal, se defendendo das energias novas e desordenadas do impulso sexual pela sublimação.

Nas breves páginas que Antonio Candido dedica ao poeta de *Noite na taverna* na *Formação da literatura brasileira*, temos um diagrama do que, no acanhado século XIX brasileiro, pôde tomar corpo como “fecunda precariedade”, mas faz figura de deriva inercial na prosa de um ficcionista às portas da década de 1970.<sup>48</sup> Vejamos. Como o Álvares de Azevedo “Ariel e Caliban” entrevistado por Candido, o adolescente João é dividido entre os impulsos sexuais na sua expressão rotineira e a sublimação. Ou melhor, a angústia e a culpa nascidas da educação católica comandam a sublimação traduzida em inquietação filosófica e inclinação livresca. Ainda fora do jogo amoroso real, o rapaz se debate imaginariamente entre a virgem e a prostituta, sob o açoite, como lembra Candido, da “imagem punitiva da mãe”.<sup>49</sup>

Não causa espécie que a personagem tenha esses traços; esta seria “a condição normal do adolescente burguês e sensível”.<sup>50</sup> Ora, é o cordão de isolamento da família de posses que cria em João o sentimento de desamparo e fragilidade, em contraste com a infância de pé no chão representada por Zito. Ao moleque órfão de pai são reservados a empreitada de fazer a vida onde der e, subentende-se, o contato mais “naturalista” com as mulheres. Invejoso do que lhe parece liberdade, sendo de fato desvalimento, o menino-família reage brandindo a profundidade de seu espírito. Está claro, sem os aparatos e anteparos burgueses não haveria a inibição, a culpa e a inveja desencadeadoras, nos casos mais exitosos, das “mais altas sublimações da arte”.<sup>51</sup>

Repito que o que podia transpirar autenticidade na poesia de um acadêmico de mal completados vinte anos, na São Paulo do século XIX, na obra de um escritor dos anos 1970 só pode ser, mais do que uma maneira convencional de entender a condição do artista, recurso tirado irrefletidamente da manga, já que o *projeto consciente*, visando jogos, arquiteturas e geometrias, não vai com o derramamento da expressão romântica. É como se um espartilho que se quer finamente estruturado cedesse à pressão das carnes um pouco flácidas de uma linguagem literária gasta.

Assim, por exemplo, o esvaimento que toma o lugar do gozo no decoro romântico percorre *O risco do bordado* com um fervor quase alencariano. Se Candido assinala, na

<sup>48</sup> Candido, Antonio. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban” in \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira vol. 2 (1836-1880)*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1975, pp.178-93.

<sup>49</sup> Ibid., p.179.

<sup>50</sup> Ibid., p.184.

<sup>51</sup> Ibid., p.184.

retórica de Álvares de Azevedo, uma “sensação geral de evanescência”, espécie de fluidificação, de passagem do “sólido ao vaporoso”,<sup>52</sup> processo semelhante, no texto de Autran Dourado, demonstra um rearranjo de lugares-comuns orientado para uma determinada interpretação, ou adaptação, de procedimentos da narrativa moderna. Em outras palavras, a insistência no impreciso, no pastoso e no nebuloso, sendo convencional, quer invocar o *inclassificável* de uma prosa exploratória.

Mas ainda estamos a meio de “O salto do touro”, ainda falta passar pelo êxtase kitsch em que tudo isso vem à plena luz. A quinta e a sexta seção compreendem, respectivamente, o clímax e o fim em suspenso da educação sentimental do protagonista. Não será demais repetir que o sexto capítulo não trata de um episódio ou de um período na vida de João, mas, com o foco sobre o relacionamento dele com a tia, engloba sua infância e adolescência, até as vésperas da partida para Belo Horizonte. Credite-se ao autor a esperteza de retomar num capítulo, o penúltimo, o que foi semeado nos anteriores, recompondo ao redor de um fragmento do quadro – a tia Margarida – o todo. Esse giro entre começo e fim, parte e todo, permite imaginar o apelo que *O risco* detinha na época de seu lançamento. Em acréscimo, a narrativa suspende o que se poderia chamar de corte do cordão umbilical em favor da fulguração de seu mito mais primitivo. Outra esperteza.

Bem, a quinta seção se abre com um “Outra vez em Duas Pontes, na casa de vovô Tomé”. O foco é “uma noite fria de julho, nas últimas férias que passava em Duas Pontes”. Depois de um primeiro parágrafo retardador, dedicado a sumariar as preocupações de João àquela altura da vida, reintroduz-se a noite fria. Situada a hora (“mais de meia-noite”) e o cenário casimiriano (“lá fora o vento farfalhava nas velhas mangueiras do quintal, no abacateiro, no cajueiro esparramado”), a volta tardia de vovô Tomé para casa (João ouve seus passos) enseja a expressão da compaixão do neto (“Coitado de vovô Tomé, tanto sofrimento na vida”), acompanhada da alusão a eventos familiares narrados em capítulos anteriores. A breve rememoração dos episódios culmina na enunciação do projeto de escrever, identificado à preservação do “mundo de sua infância”.<sup>53</sup> No discurso indireto livre (“Um dia gostaria de ser capaz...”), transparece a empatia do narrador com a personagem, por sua vez empática com a família.

Ao fim desse breve intervalo sumarizante – outro retardamento – o parágrafo seguinte volta a fechar o foco sobre a noite fria (“Fazia frio lá fora e ventava”), com um sutil registro da passagem do tempo. Se há pouco “as luzes da sala [estavam] apagadas”, agora “a

<sup>52</sup> Ibid., p.185.

<sup>53</sup> *O risco do bordado*, p.177. Passagem já citada.

casa toda [está] apagada”. Nada fora do regime canônico do monólogo interior, a cuja elasticidade temporal faz contraponto a contagem das horas. Insone, em meio a cigarros, livros, um caderno em que já começa a desafogar as veleidades literárias e, claro, a angústia advinda da identificação com a dor da família, João dá início a sua aventura noturna, abrindo a janela.

Da janela, ele avista a lua cheia, rodeada de uma guirlanda de lugares-comuns. Na “noite pálida coalhada de estrelas”, lá está ela, “pálida, fria, branca, brilhante, nua, longe demais”. Diga-se logo que essa lua traz à cena o mundo da infância, onde o adolescente se refugia. É assim que o juvenzinho eloquentemente imerso “na sua desesperada suficiência, na sua insegura e violenta certeza, na sua angústia de viver, na sua busca, na sua sede nunca satisfeita, na sua fome total” encontra alívio na “doce brisa macia”, no *locus amoenus* do quintal do avô.

No entanto, ao perceber que, ao contrário do que imaginava, outro quarto além do seu permanece com a luz acesa – o de tia Margarida –, João por assim dizer é atraído para o outro lado da lua. A doce brisa macia envolve o corpo da lua-mãe. Nessa altura, o texto retorna ao que se poderia chamar de microerotismo, com direito a suspense ingênuo e mais retardamento. A luz acesa é o suficiente para disparar a memória e a imaginação do menino, do que se ocupa um parágrafo dedicado a glosar a questão: O que estaria fazendo tia Margarida? Em seguida, um parágrafo de apenas três linhas reintroduz o Minotauro, paramentado como “um touro de chifres vermelhos, saltando, mugindo no labirinto escuro, sanguinolento”. Ora, tudo não passa de uma luz acesa em outro quarto da casa, mas a fulguração que se prepara, do núcleo de luz e culpa da infância de João, pede a intensificação da *literatura*. Enfim, como anuncia o título do capítulo, o touro salta, isto é, João se decide a atravessar a horta para tentar ver o que se passa no quarto da tia.

Em resumo, temos uma situação banal, ou até vagamente risível, que se procura magnetizar com um enxame de lugares-comuns literários, estes, por sua vez, sobreinvestidos de simbolismos. A lua branca, alta, fria e resplandecente é a mãe, ponto de luz e dor, ao encontro da qual o menino vai na figura da tia, que será entrevista como fulguração plena do mito feminino encarnado, na abertura do livro, pelas prostitutas-ninfas.

Se o leitor cai no conto, deveria antes atentar para a reduzida medida da aventura de João, que se esgueira pela horta do avô. Ocupando outro longo parágrafo, o suspense ingênuo tem uma razão de ser até bem palpável. Tomé é um velho fazendeiro prevenido contra homens “empreitados para matar” em disputas pessoais na cidadezinha. Quem fizesse ruído no quintal àquela hora bem poderia virar alvo do trabuco do velho. Tal pano de fundo,

reverso da doce brisa macia da infância, o narrador lembra como acréscimo de arrepio à excursão intramuros do rapazinho. Não diríamos acréscimo de risco para não forçar a nota. O trabuco parece outro golpe de retórica, embora a prática da violência fosse real, como aliás se encarrega de esclarecer o último capítulo.

Diante da janela do quarto da tia, que, louca, dança nua para a lua (desnecessário lembrar que a lua é um velho símile da nudez feminina), o protagonista, empático com o arrebatamento contemplado, tem seu êxtase kitsch, traduzido numa cascata verdadeiramente despudorada. Vale reproduzir um trecho: “Eram palavras gritadas por bocas vermelhas, de dentro de negros labirintos. Nudez, mistério, brancura, morte! Êxtase, transe, fascínio, agonia, ressurreição!”.<sup>54</sup> Autran Dourado faz com que, perto do fim da adolescência, seu protagonista fique face a face com sua primeira e maior transgressão infantil, o flagrante da nudez da mãe. Esse atropelo retórico de sexo e morte, com tia (mãe) e sobrinho (filho) unidos num sucedâneo de êxtase místico, é como uma retomada, na mais alta voltagem, da empatia que se manifestou antes como compaixão pelo avô. Sentindo a “dor tão funda”, espécie de orgasmo culpado, o protagonista se identifica às aflições privadas da família.

Nosso autor faz com que o sexto capítulo seja dividido em seis seções, talvez para sugerir ainda outra vez que o todo está contido na parte. Se “O salto do touro” se abre com a pergunta “Que idade ele teria quando aquilo primeiro aconteceu?”, a última seção se ocupa do “fim” do menino, com o protagonista se voltando, na lembrança, para um eu infantil “agora morto e enterrado no tempo”.<sup>55</sup> Em termos práticos, João faz sua última viagem de trem de São Mateus para Duas Pontes, onde desfrutará de uma pausa até que o avô crie condições para enviá-lo para Belo Horizonte. O encerramento da fase do internato motiva considerações acerca das mudanças provocadas pela passagem do tempo. O ritmo é reiterativo. Numa página, lê-se: “Tanto tempo, as coisas mudavam tanto”. Na página seguinte, “As coisas mudavam tanto, fazia tanto tempo, ele era tão outro” e “As coisas mudavam e o tempo passava não só dentro dele e nos olhos dos outros”.<sup>56</sup> As considerações alcançam grau filosófico, não sem o que se poderia tomar como autoironia involuntária. O narrador – ao fim e ao cabo, João adulto que olha para João menino – comenta que a ideia pensada é corriqueira, “ele estava era descobrindo a pólvora”.<sup>57</sup>

O programa dessa escrita que se detém com amorosa complacência na descoberta da pólvora parece ser o de recuar da mudança como processo histórico. Constata-se que a

---

<sup>54</sup> Ibid., p.182.

<sup>55</sup> Ibid., p.183.

<sup>56</sup> Ibid., pp.183-4.

<sup>57</sup> Ibid., p.185.

cada um cabe descobrir, a seu tempo, o que existe desde sempre e se refaz cumprindo ciclos. E também que a criança vira adulto, o adulto envelhece, as fases da vida se sucedem. Assim, descobrir a pólvora é dizer o lugar-comum, mais que perdoável, inevitável.

Essas reflexões coladas ao ponto de vista do menino vêm, na verdade, para introduzir o tópico da mudança (substancial, aos olhos do protagonista) operada em tia Margarida. Recém-chegado a Duas Pontes, João percebe que ela é agora o que o vulgo chamava de rata de igreja, tendo feito de si mesma “uma figurinha antiga de moça velha”. Claro, o sobrinho interpreta o fervor religioso como autopunição pelo incidente no serão em volta da mesa da sala. Na opinião de todos, tudo está em paz com Margarida, mas a espera pela Semana Santa e a procissão de Sexta-Feira da Paixão (com direito a diz-que-diz-que doméstico entreouvido por João) compõem o suspense que prepara a aparição da tia no fim da procissão, como penitente.

A entrada em cena quando o espetáculo já está se desmanchando pela ação do povo mais desgovernado serve não só ao prolongamento do suspense como para sugerir que a filha de Tomé se misturou a gente muitíssimo menos prestigiada na cidade que sua família (“Depois do pátio era a massa compacta de gente, as pessoas cuja devoção fugia ao comando dos padres, onde tudo se permitia. Era o rabo confuso da procissão.”<sup>58</sup>). Lado a lado, avô e neto testemunham a maluquice, purgação da culpa difusa da família. Margarida incorre na transgressão (talvez a pior) de lavar a roupa suja em praça pública, ainda que de maneira simbólica e teatral. Subentende-se que a partida do futuro escritor para a capital aconteceu sob o signo desse episódio de vergonha em família.

#### AUTRAN DOURADO, UM KITSCH ANTI-KITSCH?

Os anos em que vieram à luz as ficções que nos ocupam neste trabalho assistiram a um intenso debate sobre as relações entre alta e baixa cultura, arte e produção de massa. O alemão Ludwig Giesz lançou um pequeno livro seminal a respeito da noção de kitsch<sup>59</sup> no momento em que Umberto Eco começava a produzir os artigos mais tarde enfeixados em *Apocalípticos e integrados* (cuja primeira edição italiana é de 1964 e que chegou ao Brasil em 1970). Cabe sublinhar, de saída, o impulso democratizante que animava as reflexões de Eco.

<sup>58</sup> Ibid., p.188.

<sup>59</sup> Giesz, Ludwig, *Fenomenologia del kitsch. Una aportación a la estética antropológica* (trad. Esther Balaguer). Barcelona: Tusquets Editor, 1973 (edição original: 1960).

No capítulo inicial de seu livro, ele lembrava a necessidade de uma “ação político-social” que construísse pontes entre o consumo de produtos culturais de massa e o de obras mais complexamente elaboradas. Tal ação se apoiaria em parte no reconhecimento de que os chamados níveis alto, baixo e médio de cultura formavam na verdade um sistema de vasos comunicantes.<sup>60</sup>

É curioso: Autran Dourado, que em retrospecto deixa ver ângulos kitsch, estava então para manifestar, em *Uma poética de romance*, seu apreço aos privilégios do saber autoral e sua crença no fôlego perenizante da obra, para além das contingências históricas. Naqueles mesmos dias, Eco, enfrentando de Proust a Eugène Sue, Snoopy e canções de Rita Pavone, propunha uma visão menos moralista e “religiosa” (apocalíptica) da cultura contemporânea. Para além da estreiteza da tomada de posição do romancista, suas reservas quase escandalizadas diante da vulgaridade reinante, da qual ele se defendia brandindo o sacerdócio do escritor, eram elas mesmas kitsch.

Reiterado nas páginas anteriores, o termo kitsch pede esclarecimento. Se quiséssemos resumir a fórmula a que Eco chegou no segundo capítulo de *Apocalípticos e integrados*, “A estrutura do mau gosto”,<sup>61</sup> diríamos que o kitsch literário se manifesta quando um texto em essência banal, no que diz respeito a forma e linguagem, é por assim dizer guarnecido de lantejoulas alusivas a um repertório prestigiado. Tais lantejoulas cumprem o papel de conceder compostura artística à sensaboria de uma obra de poucos recursos. Eco tem o cuidado de fazer a ressalva de que nem todo empréstimo de *estilemas* cultos resulta em kitsch. Ele dá um ótimo exemplo: a técnica do monólogo interior pode ser muito bem aproveitada num romance policial, que nem por isso perde seu caráter de produto *médio*. A técnica, se devidamente ajustada às necessidades – modestas! – daquela obra, colabora para o efeito do conjunto.<sup>62</sup> Já o kitsch é capenga, o empréstimo lacera um tecido incapaz de assimilá-lo. Apesar de sua flagrante incongruência, o produto final teima em reivindicar um lugar ao sol como realização artisticamente relevante, vendendo gato por lebre ao fruidor que se deixa fascinar pelo brilho das lantejoulas.<sup>63</sup>

Sabemos que Autran Dourado se vale de *coups de littérature*. Preza o manejo do fluxo de consciência, o jogo com a cronologia, as manobras proustianas e outros signos da

<sup>60</sup> Eco, Umberto, “Cultura de massa e ‘níveis’ de cultura” in \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp.59-60.

<sup>61</sup> Eco, U. “A estrutura do mau gosto” in *ibid.*, pp.69-128.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>63</sup> Cabe guardar a definição de kitsch a que chega Eco: “O estilema deslocado do próprio contexto e inserido em outro contexto cuja estrutura geral não tem os mesmos caracteres de homogeneidade e necessidade da estrutura original, sendo a mensagem proposta – graças à indébita inserção – como obra original e capaz de estimular experiências inéditas”. (*ibid.*, p.110)

grande ficção moderna, sobretudo o labirinto. Como já sugerido, se é justo dizer que o texto por vezes cede ao kitsch, é menos provável que se possa qualificá-lo, por inteiro, como um produto kitsch. Prosseguindo com Eco, temos, sim, a “vontade de prestígio manifesta” (ostensiva, diríamos).<sup>64</sup> A metamorfose do menino João em Minotauro dá provas dela, mas tenhamos cautela. O último texto discutido por Eco é um conto que Ray Bradbury escreveu especialmente para um número da revista *Playboy*, no qual Picasso e sua arte figuram com todos os seus mais repisados e epidérmicos atributos. Do ponto de vista das condições de produção, ressalta o dado óbvio de que Autran Dourado nunca se submeteu a escrever textos destinados a cobrir de um verniz prestigioso revistas de grande circulação. Já do ponto de vista do funcionamento interno da obra, as alusões ao repertório modernista, ainda que hoje nos pareçam canhestras, nunca chegaram a ser estridentemente publicitárias, além de que a assimilação dos procedimentos, a par de traduzir um inegável empenho no domínio de técnicas narrativas, impôs respeito, por um período considerável, no ambiente literário brasileiro. Não é demais lembrar: Autran Dourado mereceu o respeito de leitores que não se poderia chamar de ingênuos. Assim, surge a pergunta: Em que raia sua ficção corria?

Beatriz Sarlo, em estudo voltado para um objeto francamente desprestigiado – contos sentimentais produzidos em série para revistas que, nos anos 1910 e 1920, eram lidas por mulheres das classes subalternas –, inspira caminhos de investigação.<sup>65</sup> A ensaísta começa por lembrar um dado fundamental: as narrativas que se propôs a estudar, por débeis que pareçam sob um olhar minimamente armado, em sua época contaram para a “densidade do campo literário”. Havia um público pronto para seu consumo inclusive porque se tratava de um gênero de ficção apto a instrumentalizar leitores que então davam os primeiros passos nos jardins das letras.<sup>66</sup> No caso, Sarlo reconstitui um meio de famílias operárias de Buenos Aires, de origem imigrante, cujos parques excedentes de renda permitiam, através da compra de periódicos, um incipiente contato com a literatura. O kitsch que se materializava nos contos correspondia à demanda de prestígio cultural. Assim, as referidas lantejoulas compareciam para assegurar que não faltava decoro artístico às histórias lidas nas horas de lazer. Mas esse decoro estava em franco descompasso com a marcha da produção prestigiada. São identificadas “incrustações” de estilemas (para falar com Eco) decandentistas ou modernistas (na acepção que este termo tem na América hispânica), ou seja, as marcas que conferiam prestígio às narrativas sentimentais já eram letra vencida nos círculos mais exigentes.

---

<sup>64</sup> Ibid., p.122.

<sup>65</sup> Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catalogos Editora, 1985.

<sup>66</sup> Ibid., pp.9-10.

Enquanto as vanguardas porfiavam pelo descarnamento, ademanos tardorromânticos satisfaziam os anseios do público de *El cuento ilustrado*.<sup>67</sup>

Beatriz Sarlo inicia sua investigação advertindo que não tem como reconstituir a recepção dos contos em sua época lançando mão de textos críticos, pois estes inexistiram. As narrativas sentimentais não foram objeto de resenhistas. Desnecessário dizer que o caso de Autran Dourado é inteiramente distinto. Seus livros nunca deixaram de ser resenhados na imprensa e, quando a reflexão crítica se deslocou para os departamentos de Letras, a produção de teses sobre sua obra se manteve considerável por um bom tempo.

*O risco do bordado*, lançado no alvorecer da nova fase dos estudos literários na universidade brasileira, mereceu, entre várias resenhas, a atenção de Wilson Martins e Hélio Pólvora, habitués da prosa do mineiro, e também de Paulo Rónai. Essa trinca pede uma avaliação de conjunto pelos evidentes pontos de contato de suas apreciações.<sup>68</sup> O dado básico é que os três saúdam *O risco do bordado* e seu autor, que apresentam como dono de uma obra progressiva de méritos – sobretudo *Ópera dos mortos* – e pronto a dar ainda melhores frutos.

É evidente que não se trata de legitimar *O risco* por meio de testemunhos autorizados, mas de buscar entender a maneira como foi lido. A ambição maior seria a de flagrar o ideal de prosa literária que sustentou, então, a consagração do livro. De saída, ressalta que o modelo do romance realista habita o espírito dos críticos a ponto de a forma calcada em lembranças reiteradas e reelaboradas despertar estranhamento e a necessidade de responder à pergunta: Isso é um romance? (Meia dúzia de anos depois, Alfredo Bosi se desembaraçaria da questão, antologizando “As voltas do filho pródigo” na condição de conto.) Paulo Rónai é quem parece se incomodar menos com o problema, satisfazendo-se em dizer que não cabe falar em romance, mas “de uma série de episódios, sete ao todo, feitos de matéria-prima homogênea”. No entanto, ele ressalva que a “rotulação admitiria variantes, tão complexa é a problemática das narrativas”.<sup>69</sup> Escapando ao romance, a forma conservaria um quê de nebuloso, difícil de definir.

Por sua vez, Hélio Pólvora dá mostras da necessidade de discernir a silhueta de um romance, ou seja, de identificar a *unidade* da obra. Não contente com perceber que “Autran Dourado estruturou um romance à base de *narrativas* que tangenciam uma

<sup>67</sup> Ibid., pp.41; 152.

<sup>68</sup> Hélio Pólvora, *Jornal do Brasil*, 23 set. 1970 (*A força da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, pp.110-3); Paulo Rónai, *Correio Brasiliense*, 20 nov. 1970 (*Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp.89-91); Wilson Martins, “A educação sentimental”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 4 abr. 1971 (*Pontos de vista (crítica literária)* vol. 9 (1971-5). São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, pp.34-7). Em seguida, cito a partir dos livros.

<sup>69</sup> Rónai, P., op. cit., p.89.

circunstância”,<sup>70</sup> Pólvora propõe a disposição das “sete fases” do livro em: um primeiro núcleo, em que ele vê a saga pessoal do protagonista (capítulos I, III e VI), um segundo núcleo, compreendido como de crônica familiar e urbana (capítulos II, IV e V), mais um apêndice (VI), o do tempo reencontrado. Somado à crônica de costumes, o drama íntimo ganharia estofo de romance.<sup>71</sup> Touché! Pólvora encontrou uma solução para o problema.

A apreciação de Wilson Martins é a de maior fôlego e também a mais representativa do estilo dos antigos rodapés. O texto do crítico curitibano se distingue já pela exuberância de citações de obras estrangeiras. Se o título do rodapé expõe o que se poderia compreender como um modelo romanesco maior, *A educação sentimental*, o corpo do texto assinala um eixo de “Julien Sorel a Herzog”, ao redor do qual são evocados o monumental (*Os Buddenbrook*) e o diminuto (os franceses *Dominique* e *Le grand Meaulnes*<sup>72</sup>). Estabelecida essa escala, Martins valoriza o que se lhe afigura como momentos de feliz despreensão de *O risco do bordado*, mas não deixa de apontar para as asas que o ficcionista ainda não teria aberto para alçar maiores voos.

O rodapé de Wilson Martins celebra a maturidade da prosa de Autran Dourado, consubstanciada numa “novela psicológica”, ao mesmo tempo em que lamenta o déficit em relação ao modelo do “grande romance social e psicológico”. A soma de estilo *inconfundível* e poder de inventar “a intriga sólida e o personagem em quatro dimensões” teria que resultar no “grande romance da família” que o crítico lamenta ver apenas esboçado em *O risco*. O impulso realista, que faz o herói crescer e se medir no jogo social, onde amadurece e se desilude, comporia um retrato de corpo inteiro do homem adulto e castigado pelo tempo. É assim que o autor da *História da inteligência brasileira* compreende as trajetórias de “Julien Sorel a Herzog”, o que o faz aceitar mal o silêncio que incide sobre a maturidade em *O risco*.

A aquiescência da trinca de críticos à prosa de Autran Dourado, tendencialmente guiados por modelos dezenovistas, é acompanhada de outro traço comum: a ausência de questões sobre a pertinência do livro à atualidade. Embora tenha em mente o “romance social e psicológico”, Wilson Martins não se preocupa em entrever nada mais concretamente situado que o inferno familiar, tomado como tema literário consagrado. Esse olhar universalizante aparece de modo cristalino em Paulo Rónai, que também discorre no nível de temas intemporais, para chegar a uma descrição impressionista de atmosfera: “faixas fronteiriças em que os opostos flutuam numa indecisão vaga”. O fato é que o vago, o brumoso, o indistinto e

<sup>70</sup> Pólvora, H., op. cit., pp.111-2. Ênfase do original.

<sup>71</sup> Ibid., pp.112-3.

<sup>72</sup> Trata-se de duas novelas, a primeira datada de 1863, do pintor e romancista Eugène Fromentin, e a segunda, de 1913, a obra única de Alain Fournier, morto em seguida, na I Guerra Mundial.

o pantanoso são o meio em que o livro quer se mover, como que se antecipando à evitação do concreto observada entre os críticos. Semelhantemente, ao se contentar em dizer que o protagonista está às voltas com os mitos do sexo e da coragem, Hélio Pólvora dá seu assentimento à direção da obra, se eximindo de perguntar a que vem aquele interior estilizado de Minas Gerais no Brasil de 1970.

No que diz respeito ao estilo de Autran Dourado, a trinca é um trio que canta em uníssono. Os críticos são inequívocos no elogio. Wilson Martins se refere a “uma criação pessoal [que] vincava um traço inconfundível em nossa prosa de ficção”, e Hélio Pólvora, a uma linguagem “artisticamente trabalhada, enriquecida de metáforas, a linguagem popular acentuada em seus aspectos mais expressivos”. Paulo Rónai sistematiza: “Forjou para o seu uso um estilo funcional, enérgico e expressivo, poético sem derramamentos, em que não muitos regionalismos e alguns neologismos se integram sem choque”.

Ora, tudo isso discrepa dos percalços de leitura que este trabalho vem registrando. Que destino tiveram os descabimentos, os lugares-comuns e o esforço pronunciado de “fazer literatura” debaixo das lentes desses resenhistas? Não se vai querer dizer que se trata de leituras equivocadas, que o tempo necessariamente ajustou as lentes. Sim, é inegável que a obra perdeu o viço, mas o que há a fazer é investigar o que separa a consagração, plena ou quase, de então da suspeita de hoje.

Cabe admitir que, por exemplo, o estilo compacto em que vozes particulares e coletivas se soldam à do narrador numa superfície (mais ou menos) plana se grava na memória do leitor como algo peculiar. Talvez porções de *Uma vida em segredo* sejam o resultado mais feliz de um tom menor tendendo para o infantil, cujo lastro assumidamente provinciano funciona quando livre do acréscimo kitsch de eloquência e alusões livrescas. De outra parte, fazer o louvor da “linguagem artisticamente trabalhada, enriquecida de metáforas” não equivaleria a atestar – convencionalmente – que o texto em questão contempla os requisitos da boa literatura? Nesse caso, o kitsch da obra, vale dizer, a sua ostentação de efeitos literários, se harmoniza com a reação kitsch da crítica. Nossa trinca teria se contentado com reconhecer a literatura na literatura de Autran Dourado? Como, aliás, já havia feito o mesmo Wilson Martins, ao resenhar *Uma vida em segredo*?

Para Umberto Eco, a fruição de um objeto artístico é kitsch quando está em desproporção com o âmbito e os códigos que lhe são próprios. Eco dá como exemplo uma hipotética execução da *Rapsódia em blue* de Gershwin numa sala de concertos, com todos os

protocolos que normalmente se consagra à música erudita.<sup>73</sup> Nesse caso, a peça de Gershwin seria apreciada *como se* comportasse atributos que na verdade lhe são estranhos. Tal suplemento indevido de solenidade é o que parece se verificar quando Paulo Rónai sustenta que Autran Dourado “domina a sua arte com segurança alucinatória”, do alto da “corda bamba em que executa suas exibições de malabarismo”. Só que, no caso, se trata do poder persuasivo que os procedimentos empregados nas narrativas do autor detinham sobre parte da crítica. Ao contrário do exemplo de Eco, em que a destinação original da peça musical é ignorada, as palavras de Rónai dão mostras de que os propósitos do romancista e a reação da crítica se harmonizam. A resenha chancela a perícia técnica que claramente é o alvo visado por Autran Dourado.

Enfim, ao contrário de Beatriz Sarlo, dispomos de documentos que nos permitem reconstituir o modo como nossos objetos de investigação foram a seu tempo lidos pela crítica especializada. Em resumo, diríamos que um livro como *O risco do bordado* preenchia dois requisitos então muito prezados: o ar de novidade técnica, que conduzia a perguntas sobre se cabia ou não a classificação como romance, se os capítulos não poderiam antes ser chamados episódios ou fases etc.; e sobretudo os sinais de sondagem de recantos nebulosos da existência. Comportamentos insólitos ou incongruentes, culpas legadas, tudo isso capturava certa crítica habituada a associar “profundidade” e “densidade psicológica” a boa literatura.

#### O ESTILO GUIMARÃES ROSA, DE NOVO

Talvez a possibilidade de legitimar o recém-lançado *Risco* pela associação de um de seus capítulos com “A terceira margem do rio” tenha cooperado para o destaque dado pelos críticos a “Assunto de família”. Pólvora, ele mesmo, não menciona o conto de Rosa, mas ressalta a “notável consciência artesanal” alcançada no quinto capítulo.<sup>74</sup> Paulo Rónai, por sua vez, invoca o conto e retoma a questão do “estilo Guimarães Rosa”, lançada por Fausto Cunha, não se furtando a afirmar que os dois mineiros ombreiam em “intuição psicológica”.<sup>75</sup> Para Wilson Martins, no quinto capítulo figura, “de novo”, a terceira margem do rio, encerrando-se nele o “núcleo sagrado e impuro” da formação do protagonista.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Eco, U., “A estrutura do mau gosto”, op. cit., p.126.

<sup>74</sup> Pólvora, op. cit., p.113.

<sup>75</sup> Rónai, op. cit., pp.90-1.

<sup>76</sup> Martins, op. cit., p.37.

O “de novo” de Wilson Martins combina com a conclusão do artigo de Pólvora, para quem “a ficção brasileira *prolonga* nestes três episódios [os capítulos IV a VI] alguns instantes soberbos”.<sup>77</sup> Com efeito, atentos à legitimação por meio de algum grau de parentesco com textos consagrados (haja vista a escolha do verbo “prolongar”), os críticos parecem pouco empenhados em ir além do exame da “craft of fiction”. Atestada a perícia do escritor e o poder da obra de persuadir e comover, esta é arrolada no cânone, passando-se em silêncio pelo modo como ela incorpora, ou não, a atualidade, ou seja, o que ela teria a dizer aos leitores naquele momento. Estava-se – e escrevia-se – no Brasil de 1970, o que não parece perturbar a placidez das resenhas. A atenção às especificidades locais não ultrapassa a menção de Rónai a um imponderável “atributo específico das Minas”, a incomunicabilidade que perpassaria o texto de Rosa como o de Autran Dourado. Já Wilson Martins não tem mãos a medir em seus critérios universalizantes.

Enfim, concentrando-se num filho (vovô Tomé) às voltas com sentimentos de culpa face à morte do pai (Zé Mariano), “Assunto de família” foi aproximado por Rónai e Martins ao conto “A terceira margem do rio”. O manejo da voz narrativa nesse capítulo seduziu e até confundiu um pouco os críticos. Tem-se algo como uma longa fala do avô ao neto, relatada por este último na condição de narrador implícito. O texto não poupa marcas do discurso relatado (“dizia vovô Tomé”, “continuava ele”, “vovô Tomé quase gritava”), enquanto já a frase inicial (“Às vezes vovô Tomé achava que tio Zózimo tinha puxado ao pai dele [...]”) denuncia a voz de João, já que Tomé é “vovô” e Alfredo é “tio” para o neto e sobrinho João. O truque de “Assunto de família” é que não se fornece nenhum outro sinal da presença de João (como ouvinte do avô) e a narração segue escorregando do discurso indireto e do indireto livre para a franca primeira pessoa de Tomé.

Wilson Martins não se demora nesse pormenor técnico, que Rónai caracteriza rapidamente como a passagem da palavra do “escritor” a outros “narradores”.<sup>78</sup> É Hélio Pólvora quem ensaia uma descrição do procedimento, sem chegar a ser preciso, pois entende que “quem fala é Zé Mariano, através de vovô Tomé e de João”.<sup>79</sup> Ora, está claro que a voz propriamente dita de Zé Mariano não é mais do que reportada em alguns momentos da fala do filho. Por seu turno, João, neto tornado memorialista, como que edita a fala depositada em seus ouvidos por Tomé.

<sup>77</sup> Pólvora, op. cit., p.113. Ênfase minha.

<sup>78</sup> Rónai, op. cit., p.90. Os termos usados por Rónai sugerem que, àquela altura, a distinção entre “escritor” e “narrador” ainda não era voz corrente entre os críticos.

<sup>79</sup> Pólvora, op. cit., p.113.

Como sempre acontece quando se trata de contar uma história a alguém, algo motiva Tomé a relatar ao neto as circunstâncias em que se deram o declínio e a morte do pai. Desde as primeiras linhas fica claro: Tomé nutre um forte sentimento de culpa e precisa repassar os episódios para avaliar que fração de tudo que aconteceu pode ser imputada a ele. A pergunta pelo “quinhão de culpa” decorre da “cisma” que desencadeia a fala: o filho Zózimo teria puxado ao avô? O capítulo anterior, “As voltas do filho pródigo”, põe a descoberto o grande assunto-tabu da família, a loucura de Zózimo, de modo que, quando deparamos com Tomé remoendo as heranças de sangue, já sabemos do que se trata. A lógica dos sentimentos é simples: Tomé, inspirado pela culpa que acredita ter nos eventos que culminaram na morte do pai, interpreta como punição a personalidade atormentada de um de seus filhos.

De saída, os contornos da narração de Tomé reconduzem à pergunta pela relação da prosa de Autran Dourado com o “estilo Guimarães Rosa”. É possível que àquela altura o aspecto da invenção lexical estivesse mais decantado na recepção ao *Grande sertão: veredas*. Pelo menos é o que sugere o argumento de Rónai, segundo quem, dado que a expressividade do texto de *O risco* não se sustenta em achados no nível vocabular, fica-se livre para dar por dissipada a sombra do mineiro de *Primeiras estórias*.<sup>80</sup> Rónai se atém ao miúdo das soluções linguísticas, mas o ponto sensível parece ser outro, como já se fez notar na discussão de *Ópera dos mortos*.

Vemos que Tomé começa por expor uma dúvida (ou uma convicção disfarçada de dúvida). Atormentado pelo remorso, busca alívio se dizendo que a porção maior de culpa talvez tenha cabido à mãe, de cujos desígnios ele teria sido simples instrumento. Premido pelo drama de consciência, entre afirmações e negações, formula para si um problema filosófico relativo à responsabilidade:

Tinha horas que vovô Tomé pensava em catar um padre para lhe clarear as ideias, queria saber de quem era a culpa maior: daquele que faz ou daquele que por detrás está mandando, instruindo, vigiando. Se o pecado é só do homem que mexe com os bonecos na ópera, se os bonecos não têm o seu tanto de culpa.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Diz Rónai: “Contrariamente à maioria dos romancistas da era pós-rosiana, logrou ficar quase totalmente isento da influência linguística do autor de *Grande sertão: veredas*. [...] Uma investigação mais demorada mostraria que os seus melhores efeitos são mais sintáticos do que léxicos, devidos, por exemplo, à transitivação do verbo intransitivo”. Rónai, op. cit., p.90.

<sup>81</sup> *Ópera dos mortos*, p.122.

O desenvolvimento da fala de Tomé carrega água para o moinho da culpa, como se ele contasse sua história para se condenar em definitivo, ou se confessar, não para ponderar responsabilidades. A noção de responsabilidade, claro está, se banha no caldo religioso de culpa e pecado. Fechando o foco sobre como os escritores usam da língua portuguesa, Rónai deixa escapar este ponto, que a meu ver é onde a prosa de Autran Dourado se engancha à de Rosa dando margem ao incômodo então já manifestado por Fausto Cunha.

Para enquadrar melhor a observação sobre o problema filosófico de Tomé, caberia lembrar o texto no qual Roberto Schwarz faz ver no *Grande sertão* um “monólogo inserido em situação dialógica”, no interior do qual a história contada ganha o estatuto de ilustração de um problema (no caso, a existência do diabo).<sup>82</sup> São essas aproximações (ainda que de alcance limitado) – Tomé, como Riobaldo diante do doutor da cidade, expõe ao neto uma dúvida moral por meio de sua história – que expõem Autran Dourado ao “perigo mortal” (nas palavras de Fausto Cunha) de ter suas forças medidas na escala de Rosa.

Voltemos a nosso “Assunto de família”. À primeira vista, a fala de Tomé trataria simplesmente da experiência de testemunhar a velhice e a morte do pai, com a particularidade de que o declínio de Zé Mariano se traduziu em caduquice. Só que a morte não se deu exatamente por causas naturais. O contraste entre pai e filho repete aquele de *Ópera dos mortos*: o pai é o pioneiro, o homem rústico e indômito que, tendo conquistado terras “a trabuco e faca”, se sedentariza, ganhando uma aura próxima à de um civilizador. Não é de surpreender que a sedentarização de Zé Mariano tenha incluído o casamento com uma mulher zelosa da ordem, sob os olhos de quem ele renuncia aos antigos desregramentos. O filho, não passado no fogo da luta pela posse das terras, tem a timidez e a “finura” que faltam ao pai.

Dona Pequetita é a esposa que Zé Mariano “aguentou” a vida toda na purgação de um “pecado antigo”. A menção ao trabuco e à faca basta para indicar a violência com que foram conseguidos os bens do clã. O leitor entende ser este o pecado, mas no nível dos valores da família a nódoa manifesta é Teodomiro, filho de Zé Mariano com uma negra, nascido quando o fazendeiro ainda estava longe de ter vida estabelecida. Existindo, para Pequetita e a família oficial, como uma realidade a respeito da qual todos se calam, o cordato Teodomiro nunca ultrapassou as fronteiras delimitadas pelo homem benevolente a ponto de reconhecer a paternidade através da doação de um naco de terra, o Sítio da Barra. Portanto, Tomé, futuro herdeiro da Fazenda do Carapina, nunca desconheceu que tinha um irmão natural, vários anos mais velho, ligado por assim dizer ao período pré-civilizado de Zé

---

<sup>82</sup> Schwarz, Roberto. “Grande sertão: a fala” in *A sereia e o desconfiado*, op. cit., p.38.

Mariano. Note-se que o vínculo com o filho equivalia para Zé Mariano a um laço nostálgico com os tempos de antes da vida assentada, quando ainda não tinha amarrado o burro. Desses dias antigos data a relação sexual com a mulher negra que deu à luz o filho *pardo* que parece ser a lembrança de uma escuridão antiga que vai voltando à tona à medida que o pai declina.

Se Tomé dispõe dos vagares de pensamento para tentar medir a própria culpa e contar seus casos ao neto, Zé Mariano pensava “com o peito, com a barriga”.<sup>83</sup> Foi da sua força bruta e de sangue alheio derramado que nasceu a fazenda de café. Pouca, a força de Tomé basta para a conservação da herança, quando já começa a se esfumar o clima de terra sem lei que vigia a pleno vapor ali pelo último quartel do século XIX.<sup>84</sup> João da Fonseca Nogueira, o neto futuro escritor, também se nutre da fazenda para se tornar homem e depois, já na cidade grande, bordar com o passado a sua literatura.

Numa tentativa de flagrar em maior profundidade a perspectiva que informa *O risco do bordado*, vale arriscar tecer algumas relações com o que Ismail Xavier diz sobre o *western* e particularmente sobre o filme *O cangaceiro*. A noção de que o *western* clássico narra uma “epopeia do processo civilizador”, através de um evidente mecanismo de “transfiguração ideológica” do processo de ocupação que se desenrolou nas regiões de fronteira da América ao longo do século XIX, parece, pelo menos, tangenciar o campo de uma personagem como Zé Mariano.<sup>85</sup>

O gênero *western* pressupõe que, no presente em que a civilização já está devidamente sedimentada, o público pode, em segurança, voltar os olhos para o passado rude. No contexto brasileiro, a figura do cangaceiro é digna de repulsa pelas barbaridades que perpetrou, mas também de uma reverência muito semelhante àquela que Tomé devota ao pai, pois é portadora das virtudes de um estado natural (e nativo) – “sombra e eito, terra e água, pedra e fogo” – ainda inadulteradas pelas novidades do progresso.<sup>86</sup>

No que toca às ponderações, o trabalho de Ismail Xavier já vem em nosso socorro, recorrendo a um contraponto com a literatura. Xavier mostra como, no filme *O cangaceiro*, o ponto de vista é análogo ao observado em contos de um regionalismo à Afonso Arinos. A personagem é objeto do olhar do narrador, cuja distância em relação ao mundo (arcaico) para o qual se volta o pône na posição de retratista.<sup>87</sup> Em contrapartida, *O risco do bordado* dá conta de uma ficção em que o discurso do intelectual já se deixou permear por falas não letradas.

<sup>83</sup> *O risco do bordado*, p.123.

<sup>84</sup> Lê-se que Zé Mariano cogitou fazer do filho um homem com “mando na República, a novidade daqueles dias antigos”. (ibid., p.123)

<sup>85</sup> Xavier, Ismail. *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p.148.

<sup>86</sup> Ibid., p.166.

<sup>87</sup> Ibid., p.168-72.

Aliás, registre-se que em vários momentos “Assunto de família” é bem-sucedido no aproveitamento de brasileirismos para recriar a prosa miúda caseira e interiorana.

No fundo, é esse clima doméstico que afasta *O risco do bordado* dos modos de representação que o filme de Vítor Lima Barreto e os prosadores regionalistas compartilham. A matéria do livro são os assuntos de família incorporados à subjetividade do protagonista. Na sucessão de quatro gerações, historiam-se alianças de sentimento, emoções herdadas. As ressonâncias edípicas dos conflitos e a contaminação mútua de camadas de memória pretendem pôr *O risco* na trilha da crise do romance psicológico. A fala de Tomé, em “Assunto de família”, é atualizada como decantação de conversas tidas, entreouvidas ou imaginadas por João. Está claro que a morte de Zé Mariano comparece como parte de uma mitologia familiar interiorizada pelo protagonista. O jogo com o ponto de vista nesse quinto capítulo – fala Tomé, ou João repetindo as palavras do avô – se justifica pela tentativa de alcançar regiões já transindividuais.

Por tudo isso, seríamos conduzidos a dizer que *O risco do bordado* patenteia o contrário do que Xavier identifica como a racionalidade do processo civilizador.<sup>88</sup> Se um filme como *O cangaceiro* promove a visita a um passado turbulento que o progresso teria tratado de sanear, *O risco* encara o passado que se faz presente na forma de uma sensibilidade apreendida em família. Falta acrescentar, porém, que o progresso derrubou o mundo antigo (conforme lembra o dr. Aristides) e a atualidade não está em questão senão como o tempo da obra realizada. Subtraído à estreiteza interiorana, o escritor banha sua literatura no passado talvez por uma questão de decoro. A matéria da arte seria o passado morto, mas vivo na memória. Convém voltar ao elogio posto na boca do médico: “Eu acho engraçado é você guardar esses nomes todos, compor uma ciranda com eles. Você vive pra isso, dá importância às coisas miúdas”.<sup>89</sup> Por esse ângulo, a “racionalidade do processo civilizador” se intromete no contraste entre o passado brumoso e o claro presente em que nasce a obra.

Como dizíamos, Zé Mariano e Tomé replicam Lucas Procópio e o coronel Honório Cota. Como se dá com os “filhos” do coronel, isto é, a gente da cidade, a morte do pai é interpretada por Tomé como reação à injúria perpetrada por ele, o filho. Como a gente da *Ópera dos mortos*, Tomé sofre por se sentir renegado, sequioso de um perdão impossível porque quem poderia dá-lo já está morto.

<sup>88</sup> Ibid., p.149.

<sup>89</sup> *O risco do bordado*, p.217. Algo dessa concepção do poeta como guardião da memória subsiste na canção “Trilhos urbanos”, de Caetano Veloso: “O melhor o tempo esconde, longe muito longe/ Mas bem dentro aqui, quando o bonde dava a volta ali [...] Bonde da Trilhos Urbanos vão passando os anos/ E eu não te perdi, meu trabalho é te traduzir [...] Cinema transcendental, Trilhos urbanos/ Gal cantando o balancê/ Como eu sei lembrar de você”.

Na fala de Tomé, o casamento dos pais é como uma versão doméstica das disputas por terras. Uma luta entre dois valentes, cada um tentando defender o seu quinhão e avançar sobre o do outro. A casa na cidade, erguida por insistência de Pequetita, é o espaço da rotina imposta pela mulher. Na Fazenda do Carapina, Zé Mariano goza de uma liberdade vigiada (sempre pelos olhos da esposa). O Sítio da Barra, a família finge que não existe. Quando, já velho, Zé Mariano passa uns tempos acamado, dona Pequetita tem a oportunidade de avançar pelo terreno do marido. Por se compadecer com a debilidade do pai, Tomé se faz seu cúmplice quando ele decide “se aposentar” no Sítio da Barra.

A “aposentadoria” de Zé Mariano acarreta a primeira visita de Tomé ao Sítio da Barra. Cara a cara com o irmão natural, ele tem um impulso de simpatia e, logo depois, de reconhecimento da dignidade modesta de Teodomiro e da mulher. Nesse primeiro contato, que se alonga por quase sete páginas, Tomé percebe que ali o pai tem seu lugar de acolhimento e cuidado, onde pode inclusive curtir a nostalgia dos anos de aventura.<sup>90</sup> O tempo passa e a situação vai ficando conveniente para Tomé, que se assenhoreia da fazenda, sozinho ao lado da mãe.

A certa altura de breves visitas semanais, Tomé se inteira do fato de que o pai se recusava a tomar banho e a fazer qualquer higiene desde que tinha se mudado para o sítio. Enquanto Zé Mariano se cobre de imundície, se estabelece um conluio entre mãe e filho, numa aparente tentativa de lavar à força o pai. Na sequência do estratagema malogrado, o pai amaldiçoa o filho, emudece e se fecha numa cafua para morrer.

O texto não quer meia palavra; explica: a sujeira do pai exterioriza a culpa do filho. Como a voz que se ouve é a de Tomé, é o próprio quem desnuda a metáfora: “Além da pena, vergonha: se sentia por dentro um trapo sujo, que nem o pai por fora”; “Quem fedia era eu, dizia vovô Tomé, eu era imundo por dentro, me acusei”.<sup>91</sup> Para reforço, é posta na boca de Teodomiro uma declaração das intenções parricidas do irmão: “O que o senhor quer, seu Tomé, não é matar o velho, é?”, que grifa a admissão, deixada páginas antes, do desejo de tomar o lugar do pai.<sup>92</sup>

Como um conto de terror, a narração termina com a imagem dos urubus se amontoando em cima da cafua. Contudo, é-se obrigado a constatar que a explicação da metáfora corta as asas do efeito pretendido. A atitude de se recusar a tomar banho e o desfecho selado com o corpo em decomposição deteriam algum potencial de assombro se

---

<sup>90</sup> O que fica patente na referência à canastra com as iniciais de Zé Mariano, souvenir da época em que ele ia “arrebancar tropa”.

<sup>91</sup> *O risco do bordado*, pp.145; 146.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp.147 e 138 respectivamente.

resistissem como perturbação insólita no curso regular dos eventos. Quando o próprio relator da história faz as vezes de intérprete, numa espécie de autoanálise (já que o teor psicanalítico é evidente), a imundície do pai acaba vindo muito a propósito para lembrar o filho de sua culpa e para ilustrar essa culpa, perdendo a autonomia que teria se se furtasse à decifração.

Se quisermos arriscar um contraponto extremo, bastará lembrar do expressionismo de Kafka, que por assim dizer faz o mundo interno da personagem trocar de lugar com a empiria. A metamorfose de Gregor Samsa em inseto é tão sugestiva de interpretações quanto refratária a elas, já que vige, absoluta, como que desconsiderando a estranheza que provoca.<sup>93</sup> No que toca ao caso modesto de *O risco do bordado*, considerações sobre eventuais imperícias técnicas do romancista ganharão se forem relativizadas pela hipótese de que se está diante de um texto que obedece ao que Abraham Moles chamou de princípio de acumulação. Ainda que com objetivos bem diferentes do de produzir literatura de entretenimento, Autran Dourado não perde de vista o ritmo reiterativo para (emprestando a saborosa expressão de Beatriz Sarlo) ter a “certeza de ser bem lido”.<sup>94</sup>

O problema está em que o texto parece hesitar quanto ao campo em que quer se estabelecer. Assim é que, a um nível que se poderia chamar de ingênuo, ou, com Antonio Candido, realista-pitresco, como na espriada primeira visita ao Sítio da Barra, se justapõe, a propósito do acabrunhamento de Zé Mariano, a observação de que “um homem sozinho tem de se agarrar nas coisas, do contrário a barca se extravai, quando vê está de bubuia no rio do nada, afundada no vazio das brumas”.<sup>95</sup> Convenhamos que o leitor já navegado em outros mares não terá como não ativar memórias rosianas diante de sentenças sentenciosas como essa. Encontradiças no *Grande sertão*, lá elas se ligam num tecido que sustenta o descolamento de um nível mais descritivo de personagens e situações típicas de um dado meio. Por seu turno, a prosa de Autran Dourado, pleiteando ostensivamente o tráfego pelo território dos “grandes temas”, sofre a todo momento o freio realista-pitresco.

Aparecido apenas oito anos antes, o conto de *Primeiras estórias* já tinha se imposto na consciência dos leitores atentos à ficção produzida no Brasil a ponto de ter servido

<sup>93</sup> Ver o ensaio clássico de Anatol Rosenfeld, “Kafka e kafkianos” (*Texto/contexto*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, pp.225-62. Ver sobretudo pp.230-2). Na esteira de Rosenfeld, Modesto Carone lembra que “as histórias de Kafka não são explicações, mas imagens”. (Carone, Modesto. “Duas novelas de primeira” in Kafka, Franz. *O veredito/Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.80.)

<sup>94</sup> Sarlo, B., op. cit., p.144.

<sup>95</sup> *O risco do bordado*, p.141. Veja-se que, em estudo datado de 1966, Antonio Candido valoriza o que pode render, em termos de conhecimento da realidade, o realismo pitresco de Lúcio Cardoso (*Maleita*) e Mário Palmério (*Chapadão do bugre*), antes de se voltar para as novas dimensões que os dados documentais ganham em *Grande sertão: veredas* (Candido, A. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” in \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp.133-60).

como uma espécie de chave para a leitura de “Assunto de família”. Aí encontrou Wilson Martins, *de novo*, a terceira margem do rio. Curiosamente, no entanto, o conto parece ter desempenhado um papel na interpretação de outro texto quando ele próprio ainda aguardava uma interpretação satisfatória. Não é de estranhar que então o caminho fosse longo. Um intérprete recente registrou uma observação muito próxima à que Anatol Rosenfeld fez sobre os textos de Kafka: “A terceira margem do rio” seria um “claro enigma que parece querer permanecer luminoso e irreduzível na sua literalidade”.<sup>96</sup> Desse modo, a nós, mais abastecidos de reflexões sobre Guimarães Rosa, parece frágil a apreciação do conto pelo viés da “alienação” (mental) e da “demência”, como quer Paulo Rónai no importante prefácio de 1966 e também, três décadas depois, Fábio Lucas.<sup>97</sup> Até onde vejo, o acesso ao coração do conto aconteceu entre um texto de Walnice Nogueira Galvão e outro onde se lê a observação que acabamos de citar, de José Miguel Wisnik. Nas suas imagens, essa narrativa exterioriza um processo interno, o do luto que deriva para a melancolia.<sup>98</sup> Certo, Wisnik identifica no filho-narrador um melancólico.<sup>99</sup>

Arrisco a hipótese de que, na altura em que aparecia *O risco do bordado*, a caduquice de Zé Mariano se associou no espírito dos críticos àquilo que então se lia como a história de um pai e um filho enlouquecidos. Mas aposto que pode haver ganho em prosseguir nas indagações sobre “Assunto de família” insistindo (um pouco teimosamente, talvez) nessa aproximação herdada da crítica. Frise-se que, para além da menção a Rosa com o fim de lustrar o nome de Autran Dourado providenciando-lhe vizinhança ilustre, pouco se avança nos rodapés. Certo que se trata de dois pais calados, e que fazer um rápido elenco de semelhanças entre as histórias não é tarefa assim tão árdua.

Vejamos. Os dois taciturnos pais de família têm como esposas mulheres impositivas. No conto de Rosa, “nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente”.<sup>100</sup> Diante do pai que de súbito sai dos trilhos, o filho, em ambos os textos, aceita uma forma de acumpliciamento a despeito do temor despertado pela autoridade e mesmo pela ira

<sup>96</sup> Wisnik, José Miguel. “A gaia ciência” in \_\_\_\_\_. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p.229.

<sup>97</sup> “[A] alienação é aceita como parte dolorosa da rotina da vida quando se declara paulatinamente”; “[o eu] de ‘A terceira margem do rio’ que se vem contagiando com a demência do pai” (Rónai, Paulo. “Os vastos espaços” in Guimarães Rosa, João. *Primeiras estórias*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972, pp.xxxv; xxxvii). Em 1999 Fábio Lucas reedita a leitura de Rónai, dizendo que o narrador do conto “diagnostica a sua perturbação mental” (Lucas, Fábio. “O inumerável coração das margens”, *Folha de São Paulo*, caderno “Mais!”, 14/02/1999, p.9 apud Pacheco, Ana Paula. *Lugar do mito. Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006, p.150).

<sup>98</sup> Wisnik, op. cit., p.230.

<sup>99</sup> Notar que a leitura de Walnice (“Do lado de cá” in *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978) se ocupa do luto, sem tocar na melancolia.

<sup>100</sup> Guimarães Rosa, op. cit., p.32.

da mãe. Desse modo, seria possível traçar um paralelo entre o instante, ainda na página de abertura de “A terceira margem”, em que o filho obedece ao gesto do pai e vai até ele, que lhe dá a bênção antes da partida, e aquele de “Assunto de família” em que o pai segreda ao filho sua resolução de deixar a casa.<sup>101</sup> A condição de cúmplice faz do filho o intermediário entre o pai apartado e o ambiente doméstico. Assim, enquanto, no conto de *Primeiras histórias*, o filho assume o encargo de suprir o pai de mantimentos, em “Assunto de família” Tomé inicia a rotina das visitas ao Sítio da Barra. Num e noutro caso, o filho age em acordo tácito com a mãe. Em “A terceira margem”, o silêncio paterno definitivo se instala já no instante da partida, ao passo que Zé Mariano só emudece em reação ao que entende como uma agressão do filho.

Como era de esperar, a questão “tal pai, tal filho?” permeia igualmente os dois textos, com resposta sempre ambígua e reticente, pelas dúvidas do filho a respeito do próprio valor como homem e pelo sinistro que toma conta da figura do pai, barrando a identificação, ou revelando uma assustadora identidade. Registre-se que, com efeito, a descrição da aparência de Zé Mariano pode remeter ao homem “cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu” do conto de Rosa,<sup>102</sup> mas cabe ressaltar que aí não se explicita a noção de imundície, fundamental em “Assunto de família”. Na sua canoa, o pai fica *preto de sol e dos pelos*, não de sujeira não lavada, que empesteia o ar.

Em “Assunto de família”, “tal neto” (Zózimo) (e mesmo “tal bisneto”, quando lembramos do protagonista de *O risco* como o último elo da cadeia) se acrescenta a “tal pai, tal filho”, o que dá a medida do que diferencia a culpa de um filho da do outro. Enquanto a fala de Tomé enreda eventos que desembocam num punho erguido em sinal de maldição e na “canga daquela culpa”, para o narrador de “A terceira margem” a culpa existe como realidade exclusivamente interna. Seu “falimento” (“Sou homem, depois desse falimento?”<sup>103</sup>) seria ter recuado de ir às últimas consequências da melancolia identificando-se por completo ao pai. Imobilizado, esse filho é um elo partido, que permanece na casa onde nasceu enquanto os irmãos se mudam e se recusa a formar uma nova família. Já “Assunto de família” pretende descrever uma clássica passagem de bastão entre pai e filho. O primeiro esmorece e envelhece, o segundo se faz homem, herda a Fazenda e se torna, ele próprio, pai. No entanto,

---

<sup>101</sup> *O risco do bordado*, p.130.

<sup>102</sup> G. Rosa, op. cit., p.35.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.37.

imóvel à sua maneira, já que finca raízes na terra de Zé Mariano, Tomé é também um melancólico, identificado à “sujeira” do pai e tolhido pela culpa.

É nítido como o texto de “Assunto de família” grifa a intenção de encenar o conflito edípico. Essa intencionalidade por demais transparente inibe o movimento do intérprete, induzido a se comprazer em percorrer a trilha sinalizada no texto. Deixando de lado generalidades universalizantes como as invocadas por Wilson Martins, observo o arranjo das figuras paternas em *O risco do bordado*. Zé Mariano é o pai fundador, fora da lei tornado gente-bem pela propriedade de terras arrancadas à unha. Tomé é o herdeiro da Fazenda regularizada, o administrador eficaz que se sente em déficit em relação à força violenta mas criadora do pai. O homem-feito-escritor cuja formação está em questão no livro tem em Tomé o avô *materno*. O pai de João da Fonseca Nogueira é quase um intruso, um personagem acessório. A essa figura parca, se opõem as brumas espessas dos assuntos da família da mãe, rumações a serem transformadas em matéria para a pena do escritor. É como se a literatura se embebesse do regaço materno, no fundo do qual resta algo da substância de uma força viril originária e ambígua. Assim sendo, nessa narrativa de formação, o embate com o pai comparece, só que como experiência não do protagonista, mas do avô. Se no corpo da mãe está o branco absoluto, João conhece, pela voz do avô, o escurecimento progressivo em que se consome a força do pai fundador.

Sabemos que as vicissitudes da passagem do bastão de Zé Mariano para Tomé se dão em torno de um filho pardo. O contato sexual com uma negra, sem prejuízo de ser de todo rotineiro naquelas condições, é digerido pela família como uma nódoa. Existindo o filho Teodomiro, ilegítimo, mas legitimado pelo naco de terra, inexistiria a mãe (na fala de Tomé) se não fosse pelo comentário de que “se estivesse por conta da mãe, seu Teodomiro estaria lambendo embira”.<sup>104</sup> No auge da ira contra o marido recolhido no Sítio da Barra, dona Pequetita imagina que ele poderia ter “se engraçado com alguma preta”, lançando a pergunta que não queria mais calar: “Será que pau que nasce torto, com o tempo endireita?”.<sup>105</sup> Ora, a rigor Zé Mariano não nasceu torto, apenas cumpriu a trajetória costumeira de seu meio e sua classe, sobre cujos percalços ele teve que fazer silêncio quando se estabeleceu como proprietário.

A “terceira margem do rio” de Zé Mariano é o Sítio da Barra, território onde o filho legítimo se defronta com o filho natural. Na casa pobre de Teodomiro, Tomé descobre o devotamento amoroso que falta ao pai no lar governado por dona Pequetita. Fora do quadro, a

---

<sup>104</sup> Ibid., p.134.

<sup>105</sup> Ibid., p.144.

mulher negra sem eira nem beira não atrapalha a amenidade da cena. Mais liberal que a mãe, Tomé aprova a doação do naco de terra e reconhece a dignidade da pessoa do irmão. E dá um passo além: sente que “Teodomiro era muito mais o pai do que ele”.<sup>106</sup> Na altura do primeiro encontro dos dois, o texto abre um bocado de espaço para o respeito mútuo entre os irmãos e a modesta altivez do dono do Sítio, sobretudo pelo detalhe da mão que Tomé estende a Teodomiro, usando o “seu” devido a alguém vários anos mais velho. Enfim, na fala de Tomé não poderia transparecer maior lisura no trato com alguém de “sorte desigual”, mas com quem se compartilha a “força do sangue”: “Apesar de meio arisco, Teodomiro era delicado. Um homem sério e honesto”.<sup>107</sup> Afastado dos domínios da mãe, Tomé é compassivo. Cabe registrar que o relato dos últimos dias de Zé Mariano, que declina aos poucos, não sem opor resistência, tem momentos muito pungentes, próximos de algumas páginas do *Banguê* de José Lins do Rego.

Filho da mulher regularizadora, só intermitentemente Tomé se aproxima do pai, quando consegue escapar da órbita de dona Pequetita. Tal órbita, aliás, é a que interpreta a cor do filho pardo como sujeira, criando a ambivalência do Sítio da Barra, entre doce recesso doméstico e lugar para feder.

Forçando um pouco a nota, é como se, atestando a imundície do pai, Tomé enfim se rendesse aos valores sustentados pela mãe. Na sua fala, depois da admissão de que “o pai estava imundo de fazer dó”, vêm as palavras desconcertantes: “Nunca tinha visto aquilo em gente de bem, na sua família sempre se cuidou muito do asseio”.<sup>108</sup> Claro que aqui “gente de bem” não quer dizer gente honesta, de bom coração – virtudes que, como seu viu, Tomé reconheceu de bom grado no irmão – mas de uma certa posição social, de preferência (ou necessariamente) proprietária. Tomé pasma ao perceber que o pai abdicou da compostura dos homens de sua classe, sendo obrigado a ver sensatez no protesto indignado da mãe: “Aqui em casa ele não fedia, eu sofria o diabo mas ele não fedia”.<sup>109</sup> Zé Mariano se cobre de imundície no lugar certo, o abrigo do filho pardo, onde o patriarca fica (através das lentes da esposa) fora do alcance de um recato inculcado a duras penas.

Nem é necessário dizer que Zé Mariano é um dos inúmeros representantes, na literatura brasileira, da violência cordial. A “faca e trabuco” com que demarcou seu território não é mais que a outra face da “palavra sempre acatada”. Lá onde se desconhece a ordem legal, o proprietário faz a lei: “Vinha sempre gente se aconselhar com ele. Sobre questão de

---

<sup>106</sup> Ibid., p.132.

<sup>107</sup> Ibid., p.135.

<sup>108</sup> Ibid., p.145.

<sup>109</sup> Ibid., p.148.

terra, café e gado, assuntos de família. [...] Mesmo em casos de honra o último juízo era dele”. Público e privado, negócios e valor da pessoa (honra) se confundem na arbitragem cujo poder impositivo, intimidatório, é como que eufemisticamente referido pela austeridade do patriarca: “E a certeza, a voz firme e dura, pausada e pensada, com que ele dizia o seu parecer, afastava em algum entestado qualquer sombra de dúvida sobre a justeza do que ele aconselhava”.<sup>110</sup>

Na sua reflexão sobre alguns momentos-chave da literatura brasileira, José Miguel Wisnik tem sublinhado a mestiçagem (a “mulatice”) como o elemento simultaneamente onipresente e esquivo em que se surpreende o nexos fundamental da estrutura social brasileira.<sup>111</sup> No romance de Autran Dourado como alhures, o filho pardo testemunha, por sua própria existência, o imbróglio que fez do grande senhor o que ele é. Na lida cotidiana com escravos e escravas, *intimidade* que comporta a subjugação e o à vontade doméstico, se forjaram os bens que o patriarca estadeia. Em “Assunto de família”, Teodomiro, um segredo de polichinelo, alojado num fragmento das terras do pai, parece corresponder ponto por ponto ao mulato que, “na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo”.<sup>112</sup> Salvo por um aspecto: o figurino clássico do mulato, tal como codificado por um Gilberto Freyre, pressupõe a busca por branqueamento e uma peculiar desenvoltura na mimese dos trejeitos das classes dominantes. Não assim Teodomiro, cuja subalternidade propicia a conservação de um espaço singularmente confortável para o pai. Fixado numa pobreza decente concedida por benevolência, o irmão de Tomé cumpre o papel de, em sua rusticidade, devolver a Zé Mariano um pouco do sabor da liberdade pré-senhorial.

Em “Assunto de família”, o protagonista rememorante deixa falar o avô, cujas palavras se derramam em compaixão pelo pai envelhecido e em simpatia pela vida pobre do irmão no sítio. É com compaixão e simpatia que ele se demora na toalhinha de crivo que sá Vitoriana se lembra de pôr sobre a bandeja de café, cerimoniosa com o visitante e mais íntima e prestativa depois, ao ajustar a manta nos joelhos de um agradecido Zé Mariano.<sup>113</sup> Ao enternecimento se somam os laivos de romantização do passado do pai. Porém, romantizada ou não, a violência cordial lá está, a princípio quase que só por alusão, reduzida à vinheta “a faca e trabuco”. Evidentemente, não se esquecerá que “questão de terra, de café e gado, assuntos de família” e “casos de honra” subentendem o confronto pessoal e a justiça privada.

---

<sup>110</sup> Ibid., p.124.

<sup>111</sup> Ver, sobretudo, o ensaio “Machado maxixe” in *Sem receita*, op. cit., pp.15-105.

<sup>112</sup> Ibid., p.64

<sup>113</sup> *O risco do bordado*, pp.136-7.

A questão de fundo é a relação do letrado com seu meio de origem. Radicado na cidade grande (Belo Horizonte, Rio de Janeiro), ou mesmo numa capital europeia (pensemos em Otto Lara Resende em Bruxelas), o intelectual, para além dos vínculos afetivos com a roça, tem guarida nas conexões cordiais ali tramadas. Um determinado patamar de criação ficcional encena essa relação nos termos de uma autoironia do bacharel que destila suas veleidades literárias na fazenda e de uma ironia, quase um estoicismo, no que diz respeito aos desvios da norma citadina.

É o que se verifica em um conto do Guimarães Rosa de *Sagarana*, “Minha gente”, narrado por um jovem (médico? advogado?) em visita à fazenda do tio.<sup>114</sup> Um dos níveis do conto é o da reação do sobrinho à peculiar administração da justiça naquela localidade. Ao ser testemunha de um assassinato, ele de imediato se lembra de que “aqui não é de uso dar-se voz de prisão”. Embora até se surpreenda ao perceber que o tio não fará esforço algum, muito pelo contrário, para que o assassino acabe preso, não se furta a declarar, só com meia ironia: “Minha gente é boa”. De outra parte, o leitor poderá vislumbrar uma dose talvez um pouco maior de autoironia, dado que o narrador expõe a si mesmo estirado na cama, num dia chuvoso, imaginando um romance cujo herói, “bem vivo”, seria o homem que vinha de ser morto, aliás o seu companheiro de pescaria, um agregado da fazenda. Esclarecido, mas se limitando ao papel de visita bem-educada no interior da ordem de que é um dos filhos diletos, esse personagem passa pela má consciência (que o induz ao devaneio da reparação sob forma de romance) antes de ceder à autossatisfação dos bem aquinhoados pela sorte. *O happy ending* celebra a plenitude amorosa do narrador, em contraponto (ironicamente filosófico?) à desdita do agregado, morto por um marido desonrado.

Voltando a Autran Dourado, a morte sinistra de Zé Mariano, se traduzida como sombra do passado violento do patriarca que se projeta sobre a família, ganha um matiz de má consciência esclarecida parente daquela do conto de *Sagarana*. Trocando em miúdos, o livro não terminaria sem constatar a violência cordial. Mas não há traço de (auto)ironia. Se, em “Minha gente”, esta alveja inclusive a veia literária do narrador, apontando, com graça, seus limites, *O risco do bordado* incorpora a *literatura* como toda a boa-fé possível, advindo daí o empenho com que se tenta dar um tratamento universalizante à morte do pai e à culpa do filho.

---

<sup>114</sup> Guimarães Rosa, João. “Minha gente” in \_\_\_\_\_. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991, pp.151-92. A leitura deste conto me foi sugerida por ensaio de José Miguel Wisnik, para quem ele seria “o documento mais indicativo das raízes socioideológicas de Rosa” (Wisnik, J. M., “Famigerado” in *Sem receita*, op. cit., p.146).

Nesse nível do apelo aos grandes temas, a culpa funcionaria antes como artifício retórico. Afinal de contas, “literariamente”, como diria Wilson Martins, como conceber uma narrativa de formação sem dores e culpas legadas? O remorso semeado em seus ouvidos pelo avô garantiria ao protagonista, por assim dizer, sua dignidade literária. Todavia, se acentuamos na progressiva imundície de Zé Mariano, ligada subterraneamente à cor escura da pele do filho, a conotação de um retorno do recalado, a saber, o “mau cheiro” da formação do patriarca, vemos que *O risco do bordado* esboça uma “ópera do Brasil arcaico”<sup>115</sup> muito próxima àquela da *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso. Está-se no mesmo terreno da *Ópera dos mortos*; bem entendido, com uma diferença de ênfase. No romance de 1967, a queda da Casa, consumada pelo enlouquecimento de Rosalina, ocupa o proscênio, ao passo que, n’*O risco*, as taras familiares são recuadas em favor da formação do protagonista, espécie de sobrevivente de naufrágio que, com nome e sobrenome, se faz escritor.

A narrativa da formação do escritor João da Fonseca Nogueira abriga uma narrativa herdada, a da formação de um herdeiro, o avô Tomé. Esta parece se dar no âmbito de uma comédia doméstica em que comparece como linguagem figurada, para quase vir a furo depois, a violência cordial. Já se viu que Tomé pinta o casamento dos pais como uma luta, ou melhor, um duelo suspenso: “eles deviam ter feito um trato escondido, [...] que nem dois valentes se encontram, desembainham a faca, se enfrentam mudamente, tornam a enfiar a bicha na bainha, e estamos conversados, cada um pro seu lado, no respeito”.<sup>116</sup> O equilíbrio de forças termina quando Zé Mariano adoece e baixa a guarda. Quando o Sítio da Barra entra em cena, Tomé se amolda à função de um quase moleque de recados entre o casal, ao mesmo tempo em que recebe do pai a incumbência de *fazer as vezes dele* na fazenda: “Você conhece o meu feitio, toca pra frente que nem eu estivesse lá, feito fosse eu”.<sup>117</sup>

A crise se precipita pela astúcia feminina. Persuadido pela mãe a levar a cabo o improvável banho forçado no rio, Tomé fica a pique de se ver como instrumento do golpe mortal de Pequetita, mas o pai escapa (o rio dá pé...), a tempo de amaldiçoar o filho e morrer por conta própria, solenemente, na cafuá. *Grosso modo*, completa-se a formação do herdeiro. Tendo assumido a fazenda como um substituto diminuído do pai (visto que este era “homem demais”), Tomé toma lugar ao lado da mãe quando esta enfim vence o marido, que, enfraquecido, cede ao desrecalque no Sítio da Barra. Um pouco jocosamente, diríamos que Tomé termina como aliado das forças do recalque, da “higiene” representada pela mãe.

<sup>115</sup> Expressão de Franklin de Oliveira aplicada à *Ópera dos mortos*.

<sup>116</sup> *O risco do bordado*, p.128.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.136.

Talvez não por acaso, outra mãe, a de João, filha de Tomé, figura n' *O risco* como o ponto zero de brancura.

Porém, o episódio não se encerra antes de outro confronto, o dos irmãos, que replica, em ato, a imagem do trato de valentes entre Zé Mariano e Pequetita. Atendendo ao chamado de Teodomiro, Tomé vai ao seu encontro, armado, mas logo decidido a se deixar matar. De braços abertos, Tomé se entrega ao justicamento do irmão (que tem uma garrucha apontada para ele), não prevendo que a outra parte não estava seriamente disposta a assumir a responsabilidade por um evento de tal monta. Por outra, Teodomiro confessa que só iria crivar o outro de balas escorado num pretexto (um movimento, um gesto de Tomé). Recusando a “vontade própria”, troca o sangue por uma sinuosa *história contada em forma de pergunta a modo de acusação*.<sup>118</sup> O curioso é que a aspereza da acusação comporta uma pausa com ar de confabulação amena entre irmãos, reforçando a modéstia fingida do subalterno: “Agora seu Teodomiro tinha resolvido, não ia ficar aperreando o pai com a sua presença, mandava o menino levar a marmita, *quê que o irmão achava?*”<sup>119</sup> Astuto, a seu modo, Teodomiro se desvia da responsabilidade ao mesmo tempo em que, numa singular peça acusatória, imputa ao irmão a autoria de um crime que estaria por vir na forma de um ainda ignorado desdobramento futuro: “O senhor sabe que a culpa de tudo que acontecer daqui pra frente é sua?”<sup>120</sup>

Com esse gênero de inculpação, Teodomiro exime o pai da responsabilidade pelo ato de emudecer e se fechar na cafua. Nessa altura, talvez seja possível resgatar da generalidade filosófica o problema formulado na fala de Tomé: “[...] de quem era a culpa maior: daquele que faz ou daquele que por detrás está mandando, instruindo, vigiando”.<sup>121</sup> Pois, a analogia da guerra conjugal com o duelo de valentes evoca o que se pressente nos bastidores de *O risco do bordado*: o mandonismo e seu complemento, o jaguncismo. É de notar que um confronto armado real, entre o filho-capanga do pai e o filho-capanga da mãe, ecoa o metafórico, ambos suspensos. Entre esses dois duelos, o evento violento que de fato ocorre, a morte de Zé Mariano, dispersa e enevoa responsabilidades.

#### UMA LITERATURA AMBÍGUA

---

<sup>118</sup> Ibid., p.152.

<sup>119</sup> Ibid., p.152. Ênfase minha.

<sup>120</sup> Ibid., p.152.

<sup>121</sup> Ibid., p.122.

Como dizíamos, nossa trinca de críticos aparentemente fez suas apreciações a respeito de *O risco do bordado* à margem das tomadas de partido na arena da cultura brasileira sob regime autoritário. Contudo, careceria de alicerces a afirmação de que Autran Dourado então se somava a um contingente de letrados acomodados, de público idem. O ano de 1970 e arredores legaram alguns documentos que podem formar corpo para matizar o lugar de nosso modesto *Risco*. Bom, “Cultura e política, 1964-1969”, o ensaio de Roberto Schwarz, não tem como ser ignorado.<sup>122</sup> Escrito com ânimo militante, o trabalho concentra energias na interpretação do tropicalismo. Ao longo de quarenta páginas a literatura propriamente dita se eclipsa em meio à música popular, ao cinema e talvez sobretudo ao teatro, mas é o fazendeiro do ar, tomado como “figura tradicional da literatura brasileira deste século”, que comparece no encaminhamento da conclusão. Na verdade, trata-se menos de uma conclusão que de um desejo (ou “prognóstico errado”, como o próprio Schwarz reconhece na nota de 1978), o de que o então muito lido romance de Antônio Callado, *Quarup* (lançado em 1967, o ano da *Ópera dos mortos*), de fato sinalizasse uma inversão de rota do letrado brasileiro. Se o fazendeiro do ar se instalava no Rio de Janeiro para dali rememorar a gente e as coisas da terra, amparado por antigas alianças de classe, o intelectual que o livro de Callado antevê se desinstala, abre mão da vida protegida e vai ombrear com o povo na atualidade de suas reivindicações. Como vemos, poucos anos depois João da Fonseca Nogueira apareceria como mais um de inúmeros fazendeiros do ar, pintado com boa dose de candidez e boa-fé, diga-se. No entanto, seria fácil demais colar a etiqueta de passadista ou conservador a *O risco do bordado*.

Saltamos da reflexão no calor da hora para um balanço feito por Walnice Nogueira Galvão em 1988 e nele vemos a sugestão de mais caminhos de leitura. Em “As falas, os silêncios”, que se quer um apanhado das maneiras como os criadores reagiram à guinada autoritária, Walnice lembra que foi nas teses de doutorado que o pensamento crítico se abrigou no período posterior ao estrangulamento levado a cabo pelo AI-5.<sup>123</sup> Quem fala merece crédito, pois se trata da crítica que defendeu, em 1970, na USP, *As formas do falso*, a pioneira – e de profundo sentido político – tese sobre *Grande sertão: veredas*.

<sup>122</sup> Publicado originalmente em Paris, na revista *Les Temps Modernes*, em 1970, e em 1978 recolhido em *O pai de família e outros estudos* (2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp.70-111).

<sup>123</sup> “A oposição estava liquidada. Quem não fora morto, tinha se deixado morrer, ou tinha se suicidado, ou entrara em *free trip*, ou estava esterilizado e incapaz de voltar a criar, ou abandonara o teatro e o cinema para trabalhar na televisão, ou vivia no exílio, ou escrevia tese de doutorado – razão histórica do florescimento do ensaio no período –, ou recolhia seu potencial contestatório e domava suas canções bem como sua voz.” Galvão, Walnice Nogueira. “As falas, os silêncios” in \_\_\_\_\_. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, pp.53-4.

As vicissitudes da República Velha, a rotina política das cidadezinhas são o pano de fundo de *Ópera dos mortos* e *O risco do bordado*, sobretudo. Como se sugeriu no capítulo anterior, na época em que esses livros apareciam vicejavam também estudos acadêmicos sobre o coronelismo e suas figuras-chave – coronéis, moradores, aderentes, jagunços. Vários desses trabalhos já em 1970 se reúnem sob a mirada de Walnice Nogueira Galvão. Ouvindo a fala de Riobaldo, a crítica identificou a condição ambígua do jagunço, homem livre e dominado, peça avulsa e parte da engrenagem. Que não se perca a advertência que abre o estudo: a ambiguidade seria em última análise a do intelectual brasileiro, o fazendeiro do ar que decanta as histórias da província natal enquanto volta as antenas para as pontas de lança da arte e da cultura e tenta se esquivar das próprias precariedades materiais não raro recorrendo ao compadrio. Por certo, Walnice Nogueira Galvão pensava movida por um empenho político, o de jogar luzes sobre o que então lhe parecia um fato, o mal-estar e a má consciência do letrado recolhido ao gabinete.<sup>124</sup>

Eis que no pretendido tempo reencontrado do *Risco* nosso fazendeiro do ar se demora na figura do jagunço. Em “As roupas do homem” vemos o alter ego de Aufran Dourado voltar à cidade natal com ânimo inquisitivo, decidido a conferir suas lembranças brumosas do valentão Xambá com o testemunho dos anciões de Duas Pontes. O gosto pela especulação nos leva a perguntar se não seria possível imaginar um vínculo, ainda que tênue, entre as inquirições de João da Fonseca Nogueira e aquelas dos cientistas sociais que, sobretudo entre os anos 1950 e 1970, se voltaram para a organização da vida político-econômica, a opressão, a resistência e a violência disseminadas nas então ainda vastas zonas rurais brasileiras. Como íamos dizendo, basta folhear *As formas do falso* para perceber a fertilidade desse veio. Maria Isaura Pereira de Queiroz vinha produzindo desde meados da década de 1950 e data de 1970 seu estudo *O mandonismo local na vida política brasileira*. Do ano anterior é *Homens livres na ordem escravocrata*, de Maria Sylvia de Carvalho Franco.

O curioso é que, como os ficcionistas, os sociólogos davam a ver uma face de memorialistas, já que não raro suas famílias deitavam raízes na elite rural. Mesmo Antonio Candido dá um testemunho pessoal em “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. O crítico se reporta ao próprio passado na convicção de que seu relato pode ajudar a tornar mais ponderável “o ritmo das mudanças em nosso tempo”.<sup>125</sup> Estaria Aufran Dourado imbuído de um tal espírito, voltando-se para o passado a fim de assinalar a distância percorrida? O chão histórico de um e outro é um só, o “fim do jaguncismo no Sul de Minas, no decênio de

<sup>124</sup> Galvão, Walnice Nogueira. “Introdução” in \_\_\_\_\_. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp.11-4.

<sup>125</sup> Candido, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, op. cit., p.160.

1920”.<sup>126</sup> Assim como, em essência, é um só o retrato dos autores (e vítimas) de mortes lendárias, homenzarrões que brincavam com as crianças.<sup>127</sup>

João da Fonseca Nogueira volta a Duas Pontes querendo ouvir de Xambá, “cometa d[e sua] torvada infância”.<sup>128</sup> Sétimo e derradeiro capítulo, “As roupas do homem” se compõe de cinco partes, tituladas. A moldura do capítulo, como se viu, é o retorno do protagonista, que enceta conversas com anciões da cidade, sempre perguntando por Xambá. Cada parte, menos a primeira, corresponde a um depoimento. A ideia é bastante clara e aliás vem explicitada no texto: o protagonista, agora escritor, pede que lhe deem Xambá tal como ele era, mas o que lhe devolvem é um mosaico de versões. Em linhas gerais, “Estátua equestre”, a primeira parte, é uma espécie de rapsódia a partir dos casos que corriam sobre Xambá quando João ainda era menino. Depois vem o encontro com o dr. Alcebíades, em “Sob a magia da dor”. Em “O chicote de prata”, fala o tio Alfredo, que motiva João a voltar a interpelar o médico, dessa vez a propósito da prostituta Felícia, como se lê em “Espessa cortina da morte”. Para encerrar o caso, comparece o antigo delegado, em “As malhas da lei”.

O mínimo indispensável para caracterizar a “cidadezinha coronelística”<sup>129</sup> está posto em “As roupas do homem”. Naqueles “tempos de política braba, protetores e protegidos”, Xambá se abrigava sob as asas do coronel local ou do juiz para se safar dos “soldados”.<sup>130</sup> Do mesmo modo, é reiterada a geografia, a mesma evocada por Candido. Mas, em “A estátua equestre”, por enquanto se trata do mito, dos causos em torno de Xambá. É de notar como Autran Dourado se aplica em explicitar, e desenvolver a contento, seus procedimentos. Se o capítulo como um todo forma um mosaico de versões sobre Xambá, “Estátua equestre” é em si um acúmulo de histórias, que enredam o visto, o ouvido, o contado e o lembrado. Como que em modo de hagiografia, Xambá é referido como o último de uma linhagem de “profetas e precursores”, lembrados na feira de nomes saborosos que é de rigor na literatura sobre jagunços.<sup>131</sup> O diz-que-diz-que da cidade, as fantasias dos meninos e as lembranças particulares de João se misturam, o que é sublinhado pelo modo como a narração

<sup>126</sup> Ibid., p.160.

<sup>127</sup> Vale o registro da comovente evocação de Candido, que Autran Dourado involuntariamente ecoaria quatro anos mais tarde: “Mas ainda vi jagunços de renome, empreiteiros de morte ou simples valentões guarda-costas, nas suas bestas arreadas, na flama de seus pelegos de cor, dos seus bastos prateados e dos seus dentes de ouro. E que, no entanto, sorriam com bondade aos meninos e até os passeavam no santo-antônio, para depois morrerem com o corpo crivado de balas, nas tocaias da polícia ou dos adversários”. Ibid., p.159.

<sup>128</sup> *O risco do bordado*, p.192.

<sup>129</sup> A expressão é de Maria Isaura Pereira de Queiroz em “O coronelismo numa interpretação sociológica” (*O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976, p.203).

<sup>130</sup> *O risco do bordado*, pp.191; 197.

<sup>131</sup> De passagem, note-se que Autran se esmera em citar duas vezes a feira de nomes, variando a ordem: “Indalécio, Zé-Cabritinho, Nenê Cabo Verde, Josino, Arimateia, muitos outros”; “aqueles outros, Nenê Cabo Verde, Arimateia, Josino e Indalécio, Zé-Cabritinho”. Ibid., pp.191; 193.

joga com a indeterminação do sujeito, alternando-se “dizia-se” (ou “contava-se” etc.), “diziam” e “a gente dizia”. Nesse caso, “a gente” poderia ser substituído por “nós” ou “a gente [da cidade] dizia”. O fundamento realista para as brumas que envolvem o valentão é o dado de que a gente miúda ou graúda normalmente se trancava em casa durante os episódios sangrentos que mais tarde se somariam aos fastos da crônica de Xambá. Isso, claro, está explicado já na página de abertura: todos se fazem de rogados quando o bicho está pegando, mas erguem as orelhas para o burburinho posterior.<sup>132</sup>

Ao longo de oito páginas, o amontoado de histórias compõe, paradoxalmente, um retrato de corpo inteiro de Xambá, “peça inteiriça”. Autran Dourado se permite um pequeno requinte ao introduzir a imagem que dá título à primeira parte. Se “Xambá era ele próprio somado ao seu cavalo”, quem transfigura a peça inteiriça em estátua de bronze é o menino-futuro escritor. A princípio, introduz-se o produto da imaginação de João – “E ele o transfigurava em bronze – os dois, Xambá mais o cavalo Jaú”. Em seguida, o evento que suscitou no espírito do menino a imagem começa a ser narrado numa sintaxe entrecortada, retardadora da percepção, por parte do leitor, de que a estátua se corporificou num acontecimento particular: “Quando Xambá no Largo do Carmo, o cavalo empinado [...] era para João uma estátua equestre./ No Largo do Carmo, de tarde, [...] quando os meninos brincam./ Voltou-se, se viu: era Xambá quem tinha chegado [...] o corpo caído para trás, subitamente imobilizado num retrato, estátua equestre”.<sup>133</sup> Não se negaria o engenho dessa passagem, ou pelo menos a dedicação em tornar sensível, até pela sintaxe, o modo como uma impressão nascida em circunstâncias específicas ganha, na memória, a dimensão de algo que sobrepaira e mesmo antecede essas circunstâncias. Outro pequeno requinte está em “Voltou-se, se viu”: João voltou-se, mas alguém, qualquer um, todos viram. Esse jogo com o pronome assinala a relativa indistinção entre o ponto de vista de João e o dos demais meninos (e da gente da cidade).

Outro recurso é o de desdizer o que começou a ser dito. Perto do fim, lê-se: “Uma vez João viu, ainda se lembrava, como esquecer aquela tarde de tiroteio?”.<sup>134</sup> O verbo fica sem objeto, não se sabe o que João viu, e ademais ele nada viu. No máximo tentou “ver se via alguma coisa” pela janela do quarto. A narrativa hipotética de como Xambá teria escapado dos soldados se segue sem dizer água vai, a não ser por um breve parêntese indicador de que

---

<sup>132</sup> Ibid., p.191.

<sup>133</sup> Ibid., pp.194-5.

<sup>134</sup> Ibid., p.197.

“[João] soube depois”. Quer dizer, o parágrafo solda, à visão cerceada do menino, as amplas visadas das versões e da imaginação, como que doando algo destas àquela.

Já com o modesto Zito as coisas costumam ser mais simples e diretas. É ele quem tem, de fato, “a visão mais sublime de Xambá”. O verbo *dicendi* (“arrematava Zito”) sublinha que seu testemunho e sua voz servem de fecho a “Estátua equestre”. E, como convém ao figurino de futuro escritor, o menino João fica de mãos abanando diante dessa visão sem intermediários. Mas é o neto de Tomé quem conduz “Sob a magia da dor”, uma suíte do relato de Zito, agora pelo testemunho do dr. Alcebíades.

Nessa parte é que se introduz a volta ao lar do protagonista, que tem o senso das precedências ao fazer suas visitas. Com efeito, o médico de Duas Pontes, amigo da família, é o primeiro a receber os respeitos de João. Pudera. Trata-se de seu iniciador literário, tudo, claro, segundo a medida provinciana. Não surpreende que o doutor da cidadezinha possuísse “três estantes de livros de literatura”. Suaves estantes, cujos livros guardam semelhança com o dono, “com os seus gestos parcos e delicados, com a sua fala mansa”.<sup>135</sup> Tanto as dimensões quanto o espírito da biblioteca se amoldam à placidez do dr. Alcebíades. O Padre Vieira e Machado de Assis são menções óbvias dada a condição de clássicos da língua, de olho nos quais ficava um vaidoso mocinho metido a ateu. É de notar que o médico emprestava livros ao juiz e mais uma ou outra pessoa selecionada, de modo que o neto do fazendeiro Tomé aparece incorporado a um círculo cuja solda é a solidariedade de classe.

De outra parte, Autran Dourado diz, através de seu alter ego, que cresceu num meio onde livros eram artigo escasso, “preciosidades”, e onde o gosto pela leitura significava distanciamento do grupo. Nesse passo, o escritor (empírico, o autor de *O risco do bordado*) se enaltece aludindo ao próprio esforço para tornar seu o mundo dos livros, ao mesmo tempo em que corteja a autoironia (no nível do escritor da ficção) afirmando que se cercar de livros era a ingênua estratégia de um menino infeliz para se dar ares de superioridade.<sup>136</sup> Para dizer de modo um tanto jocoso, o romancista acende uma vela a deus e outra ao diabo, cedendo ao cabotinismo e pagando tributo à autoironia, no que talvez seja um dos inúmeros resultados daquela ambiguidade de que fala Walnice Nogueira Galvão.

Ambígua é também a concepção de literatura que ressalta do último capítulo de *O risco*. Como já foi dito, a “conversa mansa e morna” entre o médico e o protagonista adulto parece refluir sobre os capítulos anteriores, todos, então, ficando como longa lembrança de

---

<sup>135</sup> Ibid., p.199.

<sup>136</sup> “O livro debaixo do braço e a ausência de fé, o menino se julgava uma figura muito importante aos olhos dos mais velhos.” Ibid., p.200.

Duas Pontes antigamente. A exemplo do consultório do dr. Alcebíades, o passado (cuja distância é aliás magnificada, por razões de ordem retórica) é lugar seguro. Doloroso embora, “perd[eu] o brilho”, sua cor é cinza-esbranquiçada. Mas o desbotado talvez deva mais ao dr. Alcebíades, testemunha resignada dos efeitos do tempo sobre Duas Pontes. Já o escritor carrega a memória em que tudo é “girândola, foguetório”.<sup>137</sup> Tendo ido embora, ele foi poupado do fenecimento da cidadezinha em que erigiu sua literatura. O resultado: dentro da ficção, o escritor é portador de visões sublimes, mas o todo da obra concede espaço à crueza da verdade (histórica) e ao olhar mais desabusado, projetando-se um escritor implícito menos sublime. O decoro e o palavrão vão se alternando. Alguém tem a última palavra?

Mas também o dr. Alcebíades não escapa da ambiguidade, passando da desmitificação à perplexidade ante os abismos da alma humana, ainda que sem fugir de sua postura sóbria e científica. Provocado a falar de Xambá, o médico começa por uma súmula do estatuto social do jagunço. Refere-se à “tradição do mando e da mão pesada”, desdenhando da valentia (a essência do mito, na memória do protagonista) ao lembrar que homens como Xambá eram braços armados de grandões que lhes davam guarida. Depois, desincumbido de jogar a luz cinza-esbranquiçada da realidade sobre a coragem cultuada pelas imaginações juvenis, Alcebíades relata sua experiência pessoal com Xambá um tom acima.

Com efeito, o que se lê é um caso de monstrificação do médico pelo monstro: como Zito testemunhara, um dia Xambá tinha batido à porta do consultório, baleado. Alcebíades conta como operou o homem a frio, numa luta entre o próprio sadismo e a capacidade do outro de suportar a dor. O discurso se vale amplamente do linguajar científico. O médico diz que viu surgir em si “uma espécie de perversidade”; se corrige, trocando “alma” por “psíquico”<sup>138</sup> e compara os espasmos de Xambá às “rãs eletrizadas de que falam os livros de física”.<sup>139</sup> Não lhe falta o senso da sondagem do coração humano, de modo que envereda pelo tema do duplo, do outro insuspeitado que o acaso pode fazer saltar de dentro de nós: “Era como se eu tivesse um outro dentro de mim, falando por mim, agindo por mim”; “Era como eu disse – feito tivesse algum outro dentro de mim, um duplo que até então eu não

---

<sup>137</sup> A ideia de literatura vinculada ao olhar infantil e à memória é introduzida na fala do tio Alfredo: “Visão de menino é que nem visão de santo, tem lume nas bordas, pinga estrelas. [...] Depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai mingando no escorrer do tempo. Tudo em menino é girândola, grito, susto, foguetório, brumado de sonho”. Ibid. p.210.

<sup>138</sup> “Um líquido escorria de seus olhos. Eu não podia chamar aquilo de lágrima, lágrima vem é da alma, do psíquico feito se diz. Era um líquido, uma secreção natural, alguma coisa meramente fisiológica.” Ibid., p.207.

<sup>139</sup> Ibid., p.208.

conhecia”.<sup>140</sup> Nesse passo, transparece a intenção de abranger um tema versado numa ampla tradição literária.

Enfim, se com uma mão o médico desmitifica o jagunço, descrevendo-o como simples peça de uma dada engrenagem social, com a outra ele o mitifica, como ser que ultrapassa o embrutecimento, sendo dotado de potências inumanas. Uma leitura possível é que a mitificação comparece em nome do decoro literário, associado a densidade e mistério, e também do amor pela composição, que pede a variação de pontos de vista, de versões, de narradores. O resultado é que o caso do dr. Alcebíades, ilustração da ideia de que um estranho habita em nós, soa quase tão postiço quanto o fecho da parte em questão, em que a dor suportada por Xambá é associada à “Constelação da Dor”, vale dizer, a mitologia familiar do protagonista. Nada, exceto o gosto da chave de ouro, diria da necessidade de tal associação.

“O chicote de prata” e “Espessa cortina da morte” são duas versões de um mesmo evento. Trata-se de uma história de alcova envolvendo Xambá, o tio Alfredo e Felícia, uma das mulheres da Casa da Ponte. “O chicote de prata” é uma conversa privada de João e Alfredo, ouvindo-se a fala deste, em primeira pessoa, no entanto anunciada pelo verbo *dicendi*: “[...] disse tio Alfredo quando João lhe contou como ele menino via Xambá”.<sup>141</sup> Por sua vez, “Espessa cortina da morte” é a versão que o dr. Alcebíades dá do que Felícia lhe confessou *in extremis*. Quer dizer, João colhe sem intermediários o depoimento do tio, ao passo que ouve do médico uma interpretação do caso contado pela prostituta. O cenário é um dos quartos do bordel, onde Alfredo é induzido a observar, às ocultas, Xambá ser posto numa situação vexatória por Felícia. Também fazem parte do imbróglio dois revólveres, dos quais seria de esperar o desfecho: a morte de Xambá, se tudo corresse como previsto.

O episódio com tintas de sadismo e voyeurismo não perturba a conformidade das personagens aos papéis que a convenção lhes atribui. Alfredo, um boa-vida irrequieto, encontra a ocasião que o salva, reconduzindo-o ao bom caminho, enquanto para Felícia a ocasião é de danação. Não obstante, a narração não quer perder de vista o senso da profundidade e mesmo dos paradoxos. Alfredo sublinha que sua salvação, verdadeiro resgate pelas mãos da Providência, se deu graças à artimanha diabólica da prostituta por quem estava enrabichado. E ainda, sua fala passa pelo medo que se esconde dentro da valentia e pela maneira como se viu espelhado no vexame de Xambá.

Com a palavra o dr. Alcebíades, o tema da inescrutabilidade do coração avança. O médico interpreta a cena de alcova montada por Felícia como uma engrenagem projetada para

---

<sup>140</sup> Ibid., pp.206-7.

<sup>141</sup> Ibid., p.209.

substituir o “querer fraco” da mulher. Felícia deseja a morte de Xambá, por quem é apaixonada, por artes do conhecido medo da felicidade, e imagina um ardil para que o destino infeliz que crê lhe caber se cumpra – aparentemente – sem sua participação: “De rascunho em rascunho ia fazendo um plano de tudo o que ia acontecer independente da vontade dela”.<sup>142</sup> Eis o paradoxo: à revelia da mulher, a engrenagem fará a vontade dela. A menção à “ribanceira, a engrenagem, a máquina que não poderia mais parar”<sup>143</sup> reata com a fala anterior de Alcebíades, que teria operado Xambá como um autômato. Cabe lembrar que a mesma metáfora tem papel central em *A barca dos homens* e *Ópera dos mortos*.

Se nenhum revólver é disparado, o que frustra o plano de Felícia, em “As malhas da lei” um delegado põe sua engrenagem em movimento e mata – literalmente – o mito. Na última parte, seu Dionísio, o antigo delegado de Duas Pontes, é quem fala a João. O tratamento por “seu”, que denota respeito mas também familiaridade, dá conta do clima doméstico, *cordial*, que vigora em todas as instâncias da cidadezinha e ao qual o protagonista, mesmo adulto, está integrado. Tal cordialidade se combina com o dado de que, ainda que envolva a esfera pública, o caso que se conta resulta ser um assunto quase tão privado quanto o de Felícia.

O depoimento de seu Dionísio reitera os traços fundamentais da cidadezinha coronelística: o delegado conta que assumiu o posto para fazer um agrado ao coronel Tibúrcio, “compadre e chefe político”. Apesar da subordinação às conveniências do coronel, Dionísio dá a entender que não abdicou, digamos, do orgulho profissional, de modo que ambicionava limpar Duas Pontes da jagunçaria, então praticamente reduzida a Xambá. Ocorre que o jagunço era protegido do coronel, a quem tinha prestado serviços em “tempos de política braba”. É evidente a alusão ao papel desempenhado pelos jagunços na coerção de eleitores e eliminação de adversários. Em tal contexto, entende-se que o delegado tivesse que burlar a lei costumeira – sua função era ser preposto do coronel – para fazer valer sua vaidade de ver Xambá morto.<sup>144</sup> O acordo entre coronel e delegado também é típico das circunstâncias brasileiras: a lei do sertão é severa no que tange ao roubo de cavalos, de modo que, caso Xambá incorresse em tal delito, o delegado teria o beneplácito do coronel para prender o jagunço.<sup>145</sup> Prender, não matar.

---

<sup>142</sup> Ibid., pp.222-3.

<sup>143</sup> Ibid., p.221.

<sup>144</sup> A expressão “lei costumeira” me foi sugerida pela menção de Walnice Nogueira Galvão ao estudo de Oliveira Vianna sobre as “instituições do nosso direito público costumeiro”. Galvão, W. N., op. cit., p.21.

<sup>145</sup> É o que Graciliano Ramos anota em “O fator econômico no cangaço” (1938): “Como a riqueza é principalmente constituída por animais, o maior crime que lá se conhece é o furto de gado. [...] O ladrão de cavalos é que não acha perdão. Em regra não o submetem a julgamento: matam-no”. (Ramos, Graciliano. “O

Lembremos que Felícia também planeja a morte de Xambá, mas sua artimanha falha, nos termos da narrativa, em virtude dos imponderáveis do coração humano. Quando se trata das malhas da lei, as especulações sobre motivos profundos desaparecem em favor da engrenagem bem azeitada posta em movimento pela solércia de um homem inteirado das leis costumeiras da comunidade. Preso Xambá, o delegado não dá ponto sem nó para efetivar a eliminação deste, contando, por fim, com a anuência do juiz local, que é quem encerra o caso e o livro.<sup>146</sup> Aliás, esse juiz bem pode ser o mesmo que tinha acesso privilegiado às preciosidades literárias de Alcebiádes.

A morte do jagunço está no passado, no tempo da infância do protagonista, enquanto Xambá-mito viaja do passado ao presente do homem-feito-escritor, já que a literatura é feita das “coisas miúdas”, da ciranda dos nomes vestidos pela memória e a imaginação. Se a sociedade evocada são coisas idas e vividas, a literatura quer avançar para o futuro. Em contrapartida, a canetada do juiz, equivalendo ao ponto final do livro, como que corta a palavra ao escritor, homem presente que mal se esboça. De resto, o último capítulo reserva a João da Fonseca Nogueira o papel de ouvinte. Por que o objeto de suas inquisições é Xambá? A que conclusões ele poderia chegar? O fato é que o testemunho cândido e desprevenido do delegado golpeia a delicadeza do escritor.

O que está em pauta é uma consequência incômoda: o homem que volta ao lar soa como um letrado virgem de saber prático. Há que dizer que as considerações do dr. Alcebiádes sobre a “tradição do mando e da mão pesada” e o caso do delegado se detêm nos rudimentos do coronelismo. Portanto, um intelectual brasileiro pelas alturas de 1960 ou 70 prescindiria de tais testemunhos, a menos que fosse um ingênuo. Ora, nosso João da Fonseca Nogueira, o homem-feito-escritor, mal se desprende de suas acalentadas lembranças infantis, ao passo que *O risco do bordado*, o todo da obra, delineia um autor implícito preocupado em expor até didaticamente a crueza dos fatos. De novo, está-se diante da ambiguidade do letrado.

Se o coronelismo cabe no *Risco do bordado*, nossa trinca de críticos se preocupa pouco ou nada com esse aspecto da obra, sugerindo que parte da crítica tenha excedido o ficcionista na ascese pelas letras. Porém, sem entrar em especulações sobre os motivos da

---

fator econômico no cangaço” in Lebensztayn, Ieda e Salla, Thiago Mio (orgs.). *Cangaços*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p.97).

<sup>146</sup> De fato, a artimanha de Dionísio é irretocável: ele persuade Xambá a escapar da prisão, tendo deixado seus guardas devidamente prevenidos para agir em caso de tentativa de fuga. Vale lembrar que José Miguel Wisnik, comentando o conto “Fatalidade”, de *Primeiras histórias*, mostra como outro delegado arma uma situação de “resistência à prisão” para matar um valentão, ou seja, solertemente transmuta a “cena do crime” em “cena da lei”. (Wisnik, J. M., “Famigerado”, op. cit., p.151)

crítica, é cabível imaginar que o recuo temporal do romance estimulava uma leitura descomprometida dos problemas da atualidade. Para efeito de contraste, poderíamos tomar o já lembrado *Pessach: a travessia*. Carlos Heitor Cony dava voz a um escritor na ativa, se movimentando entre encomendas editoriais, os aborrecimentos do cotidiano no Rio de Janeiro e a participação, primeiro acidental e depois convicta, nas fileiras da luta armada. O contraste com o silêncio que cerca o presente do letrado João da Fonseca Nogueira é flagrante. A atmosfera desagradável do romance de Cony e mesmo a antipatia do protagonista ajudam a entender por que Autran Dourado queria manter uma precavida distância. O presente não é belo, e ademais o que nele acontece ainda resiste à compreensão.

Em 1974, por ocasião do lançamento de *Os sinos da agonia*, Autran Dourado expressou um ponto de vista o seu tanto conservador e refratário. Provocado por um jornalista, ele responde que seus livros se ocupam do passado, “mas do passado feito presente. Aliás o escritor escreve é sobre o passado. Quem escreve sobre o presente é jornalista. Só que, no dia seguinte, jornal é papel velho, e o livro permanece”.<sup>147</sup> Tem graça a “invertida” aplicada ao repórter. Quando o mundo vinha das intervenções de Sartre e Umberto Eco, o romancista recalcitrava, externando uma opinião inclusive contraditória com a atualização de que ele tinha querido dar mostras em *Uma poética de romance*. Se pretendendo atualizado no que dizia respeito à teoria literária, ele, porém, elegia o passado presentificado pelo poder da arte em *antagonismo* com a atualidade. A aura de perenidade associada à literatura (e ao livro) se prende a uma ideia romântica que então já não tinha como não passar por ingênua.

Contudo, uma obra literária, independentemente da medida de seu valor, tem potências que lhe são próprias, entre elas a de ressoar à revelia das intenções do autor. Assim, o que nos impede de ler com um olho na atualidade (aquela de 1970) o breve segundo parágrafo de “Estátua equestre”: “Tempos de política braba, de protetores e protegidos, de vinganças prometidas, das mortes contadas, das favas do medo, de gente sumida no oco do mundo, de sangue e rumor negro”?<sup>148</sup> É estranho como cai bem como alusão ao que se vivia no período mais sombrio da ditadura a “gente sumida no oco do mundo”. Eis que, sem fugir a sua crônica da cidadezinha coronelística, nosso autor chega a nos falar de tortura.

Voltemos ao caso de seu Dionísio. Como dizíamos, com o concurso dos homens do coronel, o delegado prende Xambá e um comparsa. Segue uma cena típica, a do inquérito policial conduzido com métodos não ortodoxos. Ouve-se a cândida voz de seu Dionísio: “De

---

<sup>147</sup> Autran tinha apreço por essa entrevista, já que incluiu parte dela na *Matéria de carpintaria*. Indicando a fonte (o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*), ele no entanto omite o nome do jornalista. Dourado, Autran. *Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*, op. cit., p.191.

<sup>148</sup> *O risco do bordado*, p.191.

tala, homem! De tala no lombo do bicho! Foi seu Dionísio falar e tala cantar”.<sup>149</sup> De pronto, Xambá se revela como o homem que, sucumbindo aos açoites, alcagueta um companheiro. Assim, é a tortura policial que liquida a mítica virilidade de Xambá. O delegado se vê enojado da fraqueza do jagunço e mais ainda de sua traição ao comparsa. Enfim, a repulsa diante da perda da hombridade do outro é o que conduz Dionísio à decisão de tomar as rédeas da execução da justiça, roubando a precedência do coronel, que tinha deixado claro o desejo de ter “um particular” com Xambá (os cavalos furtados pertenciam ao marido de uma dita afilhada, filha de fato, do coronel). O delegado, diante da indignidade da delação, se sente autorizado a pôr em movimento a engrenagem para eliminar Xambá.

A conversa do protagonista com o bonachão seu Dionísio arremata *O risco do bordado*. Quais as lições a tirar? O ouvinte figura como uma espécie de repórter, que colhe o depoimento do entrevistado com um mínimo de interferências e sem emitir opiniões. Esboça-se, nesse passo, a silhueta de um escritor disposto à investigação (não exclusivamente literária), ainda que com uma quase inverossímil nuance de ingenuidade. De outra parte, considerando que em 1970 grassavam toda espécie de abusos, o que dizer da aparição destes sob a tópica *in illo tempore* (“eram tempos heroicos aqueles”)? Estaria *O risco* entre as obras que, naquele período, lançavam mão do passado para aludir a eventos atuais? Não creio que seja esse o caso. A concepção segundo a qual “literatura é o eterno presente, o passado constante” tem consequências no âmbito da interpretação da vida social.<sup>150</sup> Seria de imaginar um discreto sorriso nos lábios de Autran Dourado, com a ironia de quem considera que o passado (no caso, relativamente recente) vale pelo presente. Para muitos este provoca angústia e parece exigir tomadas de partido e mudanças de rota, ao que o romancista responderia com um dar de ombros, repetindo que o que nos assombra existe e vigora há muito tempo e bem poucos têm sido os que de fato opõem resistência. Não obstante, guardadas as devidas proporções, a exposição à sua maneira singela da engrenagem coronelística pode ter tido parte, ao lado dos trabalhos dos cientistas sociais, no processo de distanciamento crítico operado por uma fração das camadas dominantes.

Contudo, postos lado a lado, *Tempo de amar* e *O risco do bordado* revelam algo que talvez seja mais relevante. Ismael se transmuta em João da Fonseca Nogueira, que se impõe como uma espécie de desfibrado triunfante, em quem a distância da realidade tem o contrapeso da Obra realizada.

---

<sup>149</sup> Ibid., p.229.

<sup>150</sup> Autran exprimiu essa concepção na já citada entrevista ao *Estado de São Paulo. Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*, op. cit., p.189.

## O ESCRITOR É UM INSUBMISSO?

A ambiguidade do letrado pode ser examinada ainda de outro ângulo, as recorrentes afirmações, na obra de Autran Dourado, de um espírito de desafio a qualquer autoridade instituída. N' *O risco do bordado*, no capítulo “Valente Valentina”, um trecho pretende afirmar a condição de homem insubmisso do escritor. O contexto é banal: João, já tomando consciência da própria distinção, pois que o colégio interno que ele agora frequenta é um privilégio negado a Zito e Tuim, discute com os antigos companheiros de ócio infantil sobre o globo da morte, uma das atrações do Circo Milano. Tuim diz que o delegado e o engenheiro da Mogiana vão fazer uma vistoria, para averiguar se a atração oferece perigo de vida. O narrador (o homem-feito-escritor) reproduz a sua réplica na ocasião, acrescentando um comentário: “Perigo de vida pra quem, perguntei eu já nesta época começando a discutir o mando de toda autoridade”.<sup>151</sup>

Tal comentário passa intocado pela autocrítica, ainda que esta surja, diluída, no entorno, sem criar antagonismo entre a consciência do adulto e a do menino. Nessa altura da narrativa, Zito e Tuim estão próximos um do outro e um pouco distanciados de João. O narrador “denuncia” o seu então sentimento pueril de superioridade, mas, branda, tal autodenúncia fica aquém do incômodo pelo privilégio de classe. Zito, por sua vez, o amigo chegado dos anos pré-internato, tem sua esperteza posta em dúvida (“A gente vai ver, vamos tirar a limpo, era o que dizia Zito sempre ponderado (apesar de que agora, o tempo passando, mais velho, eu começava a desconfiar às vezes da sabença e sisudez de Zito)”)<sup>152</sup> Obrigado a trabalhar, ele em outros tempos tinha merecido o respeito do menino-família João, por parecer muito mais atilado e por dentro das coisas da vida. Mas, já no estágio do internato, João se vê em condições de desconfiar da maturidade do companheiro da infância. Ao que parece, nesse ponto a autoironia cessa. O descrédito em que Zito vai caindo, até, mais adiante, perder todo o interesse para o protagonista, é relatado como um sinal do processo de diferenciação de João.

Se lemos *O risco do bordado* como o relato da gênese de uma vocação de escritor, é possível pô-lo na vizinhança de *Infância*. Creio que boa parte dos leitores desse livro de Graciliano conserva a memória de sua implacável autoironia. Arriscar o contraponto é tentador. Um capítulo perto do fim de *Infância*, o doloroso “Venta-Romba”, em tudo

---

<sup>151</sup> Ibid., p.77.

<sup>152</sup> Ibid., p.77.

dessemelhante ao episódio da “Valente Valentina”, se encerra com uma frase que ao menos formalmente parece se aproximar da orgulhosa afirmação do narrador autraniano. Depois de evocada a cena doméstica em que o menino vê o pai provocar a prisão de um homem completamente indefeso, o narrador de Graciliano arremata: “[A prisão de Venta-Romba] deve ter contribuído também para a desconfiança que a autoridade me inspira”.<sup>153</sup>

Num e noutro caso, haja as diferenças que houver, fala a persona do homem de letras, afirmando que o ceticismo é sua reação habitual à autoridade, sob qualquer forma. No capítulo das diferenças, a disputa inócua dos três meninos não poderia estar mais flagrantemente distante do episódio em que a criança testemunha a brutalidade e a vacuidade da autoridade – privada e pública – exercida pelo pai. E talvez seja ainda mais significativo que, no texto de Graciliano, o narrador, depois de evocar o episódio, conclua, pela autoanálise, que *pode* estar lá uma das origens de sua desconfiança. Em *O risco do bordado* o espírito de desafio do adolescente é afirmado, mas não tem nenhuma vinculação necessária com o assunto com que os meninos se entretêm, até porque a vitória do delegado não passa de hipótese ventilada por Tuim e o globo da morte em nada afeta as emoções de João.

Na medida em que *O risco do bordado* silencia sobre o processo de emancipação do rapaz fora de seu meio doméstico, talvez, para efeito de contraste, valha a pena observar como, no capítulo “Venta-Romba”, o público eclode no privado, aprofundando o desde sempre agudo desconforto da criança. Aliás, a labilidade entre o espaço público e o privado já está figurada no ponto de partida do episódio: numa sexta-feira, dia consagrado à caridade, o mendigo conhecido pela alcunha de Venta-Romba, provavelmente depois de bater à porta, “acha o ferrolho” e entra de supetão na sala de jantar, invadindo um pouco aconchegante recinto doméstico. No desfecho da cena, um soldado, referido pelo narrador como “um sujeito que passeava na sala de visitas, exibindo pedaços da farda vistosa”,<sup>154</sup> arrasta Venta-Romba da casa da família para a cadeia. O alcance dessa cena que se desenrola entre a sala de jantar e a de visitas depende não só de um evento anterior (a nomeação do pai como juiz substituto, referida logo na frase de abertura do capítulo) como de um conjunto de coordenadas sociopolíticas de cuja síntese se ocupam os breves seis parágrafos iniciais.

Com efeito, o narrador situa, sem nenhuma indulgência, a nomeação do pai no contexto do coronelismo. Vale dizer, o pai fora feito autoridade por possuir os atributos necessários a ela num tal contexto: ignorância e perfeita conformidade com a conveniência do chefe político. Antes de se voltar para o episódio doméstico propriamente dito, o narrador nos

<sup>153</sup> Ramos, Graciliano. *Infância*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961, p.243.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.241.

previne: “Conservo dessa autoridade uma recordação lastimosa”.<sup>155</sup> Substituindo-se a “meu pai”, “essa autoridade” desloca os conflitos familiares, jogando luz sobre o travejamento social.

Fora de casa, alertado, por intermédio de um moleque, pela mãe, o pai pede a prisão do homem sem ter noção do que se passa e, por debilidade, não tenta desfazer o erro quando se dá conta dele. Marginal à cena, o menino, segundo testemunha o narrador adulto, se compadece de Venta-Romba e “também deseja saber”: “Por quê, seu major?”.<sup>156</sup> Mas ele não se junta ao questionamento humílimo do mendigo senão em pensamento, o que, depois do fato consumado, lhe deixa com “um vago remorso”. No tempo da narração, o juízo já é bem mais claro: o adulto aponta a covardia do menino, a qual persistiu. Apesar de o pai (a autoridade) ter caído no descrédito, o filho só ousou ser insolente tempos mais tarde, depois que parou de apanhar. A cabeça erguida não cobraria mais um preço tão alto.

No contraste, a insubmissão de João da Fonseca Nogueira, não mais do que empáfia adolescente, é assimilada ao homem-feito-escritor, de modo que o orgulho pueril demonstrado no episódio do globo da morte contamina o ponto de vista do adulto. O narrador de *Infância*, por sua vez, ao contar o episódio em que uma autoridade deixou a nu sua profunda desorientação e impotência, interpreta sua insubmissão (que talvez seja menos segura de si até por se manifestar como simples “desconfiança”) como o possível resultado de provas penosas, vividas em família, da covardia própria e alheia.

#### A CONSAGRAÇÃO UNIVERSITÁRIA

A rede consagratória que vinha sendo tecida nos rodapés ganha, nos anos 1970, o reforço das teses universitárias do laboratório estruturalista sediado na PUC do Rio de Janeiro. Cabe dizer que Autran Dourado, radicado no Rio havia então mais de uma década, foi não só objeto de estudo, mas colaborador e apoiador dos esforços dos professores cariocas.

Um pouco de cronologia: Em 1970 Affonso Romano de Sant’Anna dá início ao programa de pós-graduação em literatura brasileira na PUC. Interessado na renovação dos modos de ler e ensinar literatura, ele produz, em 1971 e 1972, dois textos que corresponderiam a um programa de trabalho conjunto com os alunos: “A narrativa de estrutura simples e a narrativa de estrutura complexa” e “Elementos para uma teoria do

---

<sup>155</sup> Ibid., p.238.

<sup>156</sup> Ibid., p.242.

romance (no Brasil)”. Essas “apostilas” (como ele as chamou) viriam a ser os dois capítulos de abertura de *Análise estrutural de romances brasileiros*, cuja primeira edição é de 1973.

O quadro dá o que pensar: o projeto de Affonso Romano, impulsionado por um ânimo democratizante, visto que seu alvo era a apropriação das obras do cânone brasileiro pelos estudantes de Letras, fora dos esquemas enrijecidos das histórias literárias, tinha por base a abertura à larga das portas aos empréstimos e adaptações teóricas. Para ler a velha *Moreninha* de um jeito diferente, o aluno teria de se entender com Lévi-Strauss, Barthes, Eco, Tynianov, Derrida, já traduzidos para o português ou não. É de notar que a exposição em “Elementos para uma teoria do romance (no Brasil)” culmina com a proposta de uma espécie de combinatória com o auxílio da qual os alunos, de posse de romances brasileiros, poderiam elaborar suas análises. Exuberância teórica e esquemas didáticos se dão as mãos.

Também no ano de 1973 Luís Costa Lima publica *Estruturalismo e teoria da literatura* e o próprio Autran Dourado, *Uma poética de romance*. No segundo semestre de 1974, a convite de Affonso Romano, o romancista daria seu célebre curso na PUC. No ano seguinte as notas do curso (batizadas de *Matéria de carpintaria*) seriam publicadas nos *Cadernos da PUC*, e pouco depois se transformariam na segunda parte de *Uma poética*. Ainda em 1975 Eneida Maria de Souza defende sua dissertação de mestrado sobre *A barca dos homens*. Em 1977 o IV Encontro Nacional de Professores de Literatura, ocorrido na mesma PUC, repercute na imprensa, tão aceso é o debate sobre os resultados das produções acadêmicas que se multiplicam ao embalo das metodologias recém-desembarcadas. Autran Dourado comparece ao Encontro e se manifesta publicamente a favor das pesquisas de inspiração estruturalista.<sup>157</sup>

No período em que os antigos rodapés cediam para a instituição acadêmica o protagonismo na crítica literária, Autran Dourado estava bem próximo à universidade para assistir ao segundo momento de sua consagração. De dentro da PUC, sob a orientação de Luís Costa Lima, Maria Consuelo Cunha Campos tentaria, em 1978, uma leitura de conjunto da obra.<sup>158</sup> Tomando de empréstimo, para o título da tese, a teia e o labirinto, metáforas caras ao autor, Maria Consuelo aquiesce em reconhecer a organicidade reivindicada pelo romancista para a série de seus livros. De fato, ela destaca, entre as obras publicadas até então, um

<sup>157</sup> Retraço esse percurso apoiada em dois artigos de Eneida Maria de Souza: “Os livros de cabeceira da crítica”, sobretudo, no qual consta a declaração de Autran Dourado, extraída de artigo de Norma Couri para o *Jornal do Brasil*, e “Saudades de Lévi-Strauss”; e também na Introdução à *Análise estrutural de romances brasileiros*. (Souza, Eneida Maria de. “Os livros de cabeceira da crítica”; “Saudades de Lévi-Strauss” in \_\_\_\_\_. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002, pp.15-35; Sant’Anna, Affonso Romano de. Introdução in \_\_\_\_\_. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, s./d., pp.11-5).

<sup>158</sup> Campos, Maria Consuelo Cunha. *A teia e o labirinto. Uma leitura da ficção de Autran Dourado*. Tese de doutoramento. Departamento de Letras/PUC-RJ, 1978.

“grande painel” que comportaria uma macronarrativa.<sup>159</sup> A caracterização desta, contudo, não ultrapassa a demonstração, em dois quadros (ao estilo de muitas das teses datadas dos anos 1970 e 80), da recorrência de personagens e espaços de livro para livro. Sabemos que Autran Dourado criou a sua *Duas Pontes*, prima dos microcosmos de Erico Veríssimo e Lúcio Cardoso, mas a etiqueta “macronarrativa” e os quadros sistematizadores, com seu afã objetivizante, deixam por verificar o rendimento das recorrências.

O trabalho de Maria Consuelo está em parte permeado pelos esquemas de Affonso Romano de Sant’Anna. Embora isso não esteja explícito, digamos que a ficção do romancista mineiro é a princípio lida na chave da “narrativa contraideológica interessada no espaço real”, conforme o exposto em “Elementos para uma teoria do romance (no Brasil)”. Affonso Romano introduz essa categoria como um grau acima do grau zero da “transparência absoluta da narrativa mimética ideológica”.<sup>160</sup> Ele tem em mente o romance de 30, cuja visão da realidade denuncia a “narrativa do poder”, recobrando de uma camada de opacidade a pretendida evidência da ideologia. Nessa trilha, Maria Consuelo, reconhecendo que a obra de Autran Dourado incorpora a matéria da história brasileira, acha importante acrescentar que “a história oficial não é reduplicada, mas parodiada”.<sup>161</sup>

Vê-se como, de saída, o pressuposto de que se está diante de narrativas de estrutura complexa legitima a obra como objeto de estudo, sem, no entanto, que o seu caráter “contraideológico”, à semelhança da macronarrativa, seja satisfatoriamente delineado. O caso é que, mesmo se se considera o século XIX, é difícil pensar num romance em que se leiam, pura e simplesmente, exaltações aos vultos da pátria. Pode-se até dizer que a ironia e o espírito de oposição sempre, em alguma medida, fizeram parte do protocolo.

Ademais, tomando, digamos, a *Ópera dos mortos*, cabe perguntar qual seria a história oficial ali parodiada. Logo nas primeiras páginas de seu trabalho, Maria Consuelo examina o quixotismo do coronel Honório Cota, que, tomado pela mania de grandeza, se põe a ler os discursos de Bernardo Pereira de Vasconcelos. O procedimento da autora é extrair, de um livro então recente de Maria Isaura Pereira de Queirós, a informação de que Vasconcelos foi “o protótipo do político conservador do Império”, alheio aos ideais que Honório Cota se equivocava em ler nos discursos.<sup>162</sup> Maria Consuelo confere o dado da ficção com a reflexão

<sup>159</sup> Segundo Maria Consuelo, o “grande painel” compreende *Tempo de amar*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado*, “Três histórias no internato” e “Tempo de Mário e outros tempos” de *Solidão, solitude, Novelário de Donga Novais*, “Manuela em dia de chuva” e “As seis e meia no largo do Carmo” de *Armas e corações*. (ibid., p.5)

<sup>160</sup> Sant’Anna, Affonso Romano de, op. cit., p.44.

<sup>161</sup> Campos, Maria C. C., op. cit., pp.24-5.

<sup>162</sup> Ibid., pp.18-9.

acadêmica atualizada, para concluir que a personagem acredita sorver ideais nas falas de um político que é puro pragmatismo. Contudo, a mobilização do repertório sociológico não faz avançar muito a compreensão da mania do coronel no contexto da própria *Ópera dos mortos*. O “verdadeiro” perfil de Bernardo de Vasconcelos, ainda que cristalizado num texto clássico da historiografia nacional,<sup>163</sup> permanece externo ao texto e pode nem vir muito ao caso.

Acertadamente, Maria Consuelo afirma que o conjunto dos romances, sem reproduzir a linha cronológica, alude a um Brasil situado “entre o fim da colônia e o da República Velha”.<sup>164</sup> Mas, como se quisesse reconstituir a linearidade temporal, a autora toma *Os sinos da agonia* e inicia uma longa exposição dos dados históricos referentes ao ciclo do ouro, cotejando-os com os dados da ficção. Por sua vez, o “grande painel”, cujo pano de fundo é a República Velha, lhe dá a oportunidade para fechar o foco sobre a “denúncia do mandonismo local”. A teorização de Luís Costa Lima ampara o cotejo com a massa crítica das ciências sociais, mas o resultado continua a passar ao largo de uma definição acerca do que o texto literário em questão teria de específico.

Enveredando pelo coronelismo, ou, de modo mais amplo, pelas estruturas de poder vigentes na República Velha, a autora desemboca na temática da opressão, sustentando que o “grande painel” é percorrido pela “configuração de sistemas econômicos e políticos opressores”.<sup>165</sup> E dá um passo além, não hesitando em interpretar o painel como “uma grande metáfora da opressão”.<sup>166</sup> Nas grandes linhas da análise, Maria Consuelo se afasta pouco ou nada das diretrizes autorais. Haja vista que, em 1975, Autran Dourado declarou que o leitor “imaginativo e participante” de *Os sinos da agonia* não falharia em fazer a analogia entre a condenação da personagem Januário e as arbitrariedades do presente. No mesmo ano, em um debate, ele reafirmou que os escritores estão “silenciando, ou falando metaforicamente, escrevendo nas entrelinhas”.<sup>167</sup> Ao reproduzir essas falas e fazê-las ressoar na culminação de sua leitura, Maria Consuelo garante que a obra responde à exigência de posicionamento crítico diante da realidade – mais especificamente, diante da realidade da opressão exercida pelo regime militar.

Tendo feito a ficção ladear a história ao longo de todo o trabalho, Maria Consuelo retoma as metáforas da teia e do labirinto para rearranjar o problema na conclusão. Não lhe

<sup>163</sup> Na obra de Maria Isaura, *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*, Maria Consuelo colhe uma citação de *Bernardo Pereira de Vasconcelos*, do historiador Otávio Tarquínio de Sousa.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>167</sup> A primeira declaração consta em entrevista para o *Estado de São Paulo* de 9 de março de 1975, e a segunda, no debate “Escritores desmentem crise de criatividade”, publicado na revista *Visão* em novembro do mesmo ano. Ambas são citadas por Maria Consuelo (*ibid.*, p.69).

basta a narrativa crítica das estruturas de poder. A autora lembra que o fio (de Ariadne) que guia Teseu para fora do labirinto mais tarde será a matéria-prima da teia, ou seja, outra armadilha, outro labirinto.<sup>168</sup> Por meio desse jogo armado com o auxílio da narrativa mitológica, Maria Consuelo alude à ambivalência da ficção de Autran Dourado e também à sedução e à ameaça da metalinguagem praticada pelo romancista. Constatando que o plano narrativo, onde se “contam histórias” passíveis de serem lidas na chave da história social brasileira, tem uma outra face metanarrativa – como se viu, o sobrado de *Ópera dos mortos* é ícone dos Honório Cota tanto quanto do próprio livro, da forma que se quis dar ao livro –, a autora reconhece que a crítica pode se ver capturada na teia da metalinguagem autoral, mas, a meu ver, esse reconhecimento não vai além do tributo à retórica linguístico-psicanalítica representada por um ensaio de Luís Costa Lima, já que a tese não patenteia um esforço de leitura alternativa àquela prevista pelo autor.

Em teoria, Maria Consuelo suspende o intencionismo, mas sem consequência. Nas páginas finais, a metáfora do dominó empurra a obra de Autran Dourado para o campo dos jogos metanarrativos que talvez tenham no *puzzle* de Georges Perec, *A vida: modo de usar*, uma de suas realizações paradigmáticas. O “dominó fantástico” faz o elogio da onisciência autoral e, assim, o crítico é devorado pelo Minotauro-escritor.<sup>169</sup>

Pouco anterior à tese de Maria Consuelo Cunha Campos, *Autran Dourado (uma leitura mítica)* trai o aspecto consagrador já pelas circunstâncias editoriais.<sup>170</sup> Trata-se de um trabalho encomendado à professora Maria Lúcia Lepecki para figurar como o quinto volume de uma coleção intitulada “Escritores de hoje” (os volumes anteriores se ocupam de Aquilino Ribeiro, Clarice, Graciliano e Guimarães Rosa). O momento (1976) coincide com o da voga do romancista na PUC e, embora o texto de Lepecki esteja mais sobrecarregado de instrumental estruturalista, a monografia termina convergindo com a tese de Maria Consuelo. Porém, já na “Introdução ou recado ao leitor, em jeito de historieta”, a explicitação da origem mineira da autora, em primeira pessoa, dá a pista, mais tarde confirmada, de que Lepecki refere o universo ficcional de Autran Dourado a Minas Gerais, à diferença de Maria Consuelo, cujo quadro de referência é a história social brasileira, abstraídas as particularidades regionais.

Claramente, os dois trabalhos destacam, da totalidade dos livros publicados, um conjunto tomado como uma obra coerente e homogênea, passível, portanto, de uma

<sup>168</sup> Ibid., p.234.

<sup>169</sup> Maria Consuelo, acompanhando as metáforas recorrentes em Autran, diz que a condição do escritor é a de ser Minotauro de seus leitores. (ibid., p.239)

<sup>170</sup> Lepecki, Maria Lúcia. *Autran Dourado (uma leitura mítica)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

interpretação unitária, mas Lepecki se afasta de Maria Consuelo ao considerar o processo de amadurecimento do autor. No seu entender, depois de *Tempo de amar* e a partir de *Uma vida em segredo* (não sei se ela comete um lapso, deixando de dizer a partir de *A barca dos homens*, que é anterior a *Uma vida*, ou se ela põe de parte *A barca*, ainda que a inclua nas análises, porque o livro foge da ambientação mineira que aproxima os demais), essa ficção encontra o norte, aninhando-se no terreno da fatalidade, do sagrado e do mítico.<sup>171</sup> Assim, de *Uma vida em segredo* em diante, tem-se a “obra maior”, estudada sem referência aos contos.

Enquanto a tese de Maria Consuelo se vale de um aparato teórico já em boa medida filtrado pelos professores da PUC, Lepecki vai, sem intermediários, a uma bibliografia majoritariamente francesa, o que repercute até no estilo, pois ela diz, por exemplo, “récit” ao invés de “narrativa”. Invocando Todorov, Propp, Greimas e Bremond, ela introduz a hipótese de que *todas* as narrativas de Dourado têm na morte seu “núcleo ideológico mínimo”.<sup>172</sup> É com *Le sacré et le profane* de Mircea Eliade que Lepecki define os rumos do que denomina leitura mítica. Ela sustenta que na “parte mais significativa da ficção de Autran Dourado” é representado o *homo religiosus*, para o qual a morte confere ao ser a exemplaridade do mito.<sup>173</sup> Assim, como *homo religiosus*, Rosalina vive segundo o exemplo do morto (o pai). Paradoxalmente, busca-se – “como último recurso” – haurir dos mortos a vitalidade.<sup>174</sup> Sempre fiel à narrativa colhida em Eliade, Lepecki passa a ler em toda parte percursos iniciáticos, mesmo quando o cômico e o apequenado querem ter a última palavra. (O problema fica evidente nas páginas dedicadas à análise da morte do tio Maximino, de *O risco do bordado*. O tom do episódio é dado pela falta de jeito, a curiosidade e a vaidade de uma criança diante da morte de um parente afastado, mas Lepecki insiste em lê-lo na chave da missa católica.<sup>175</sup>)

Em seguida, Lepecki faz uma série de manobras ao fim das quais sua leitura se encontra com a da “grande metáfora da opressão” proposta por Maria Consuelo. A exemplo desta, Lepecki quer garantir o caráter crítico, contestador, da obra, sem prejuízo de só abrir os textos para ligá-los ao quadro eliadeano do sagrado. O procedimento hermenêutico consiste em afirmar que, se Rosalina, por exemplo, busca viver a plenitude emanada dos antepassados, nós, leitores, somos capazes de inverter os sinais e desconfiar de que, onde a personagem lê “vida”, na verdade está escrito “morte”. Quer dizer, a crítica *aposta* estar diante de uma obra

---

<sup>171</sup> Ibid., p.249 – nota G.

<sup>172</sup> Ibid., p.5.

<sup>173</sup> Ibid., pp.6-7.

<sup>174</sup> Ibid., p.9.

<sup>175</sup> Ibid., p.29 e seguintes.

que solicita a colaboração do leitor. O autor, por sua vez, teria escrito apostando na sabedoria do leitor em reagir com a devida indignação ao espetáculo exposto: “A nós é dado ver que, criando mitos e mostrando a vivência religiosa do mundo, Autran Dourado faz um libelo acusatório”.<sup>176</sup>

Autran Dourado faz um libelo acusatório contra o quê? No esquema de Maria Lúcia Lepecki, essa morte em que involuntariamente recaem as personagens é imagem da “absurda presença do arcaizante”<sup>177</sup> nas cidades do interior de Minas, onde a “vivência religiosa do mundo” (que não tem a ver com a religião institucionalizada, Lepecki ressalta, mas com mitos privados), um componente regressivo, resiste à secularização. A autora é enfática: “O absurdo itinerário dos agentes, a fatalidade da destruição, são rigorosamente o espelho da realidade social”.<sup>178</sup>

Não é difícil surpreender os percalços dessas manobras. Em primeiro lugar, já se sugeriu que o conceito de *homo religiosus*, aplicado sobre a totalidade dos romances, tinge uniformemente coisas distintas, fazendo evaporar o material concreto dos textos. Já a linha traçada entre a obra e a vida interiorana em Minas Gerais dá margem à pergunta: De onde se extraiu o conhecimento sobre o arcaísmo das cidadezinhas mineiras? A análise avança comprimida entre a obra de Autran Dourado e o aparato de Barthes, Eliade, Foucault, ocorrendo o salto para o contexto local sem que a autora sinta necessidade de recorrer a mediações historiográficas ou sociológicas. Mas Lepecki não esconde que compartilha com o romancista a origem mineira e interiorana, e é essa *cumplicidade* que calça a tese do libelo acusatório. Afiançando, no recado pessoal ao leitor, que “Bielas e Rosalinas, Conrados e Honórios Cotas conheci eu”, a crítica se reveste da autoridade para atestar a fidelidade do retrato.

Recapitulando, temos que as personagens da ficção de Autran Dourado seriam caracterizadas pela “busca da exemplaridade”, ou seja, do “modelo atemporal”. Em outras palavras, obcecadas pelo impossível do mito (privado), elas perderiam contato com a história, ou a abertura para o outro e os laços sociais onde a vida se faz possível.<sup>179</sup> O corolário desse esquema é que essa “negação do social” seria a mimese perfeita de uma... realidade social (“rigorosamente o seu espelho”). Enfim, para Maria Lúcia Lepecki, no interior de Minas haveria sociedades organizadas em torno da alienação da história e do social! Quando se trata de Minas Gerais, a fuga à história seria então a melhor imagem da própria história.

---

<sup>176</sup> Ibid., p.96.

<sup>177</sup> Ibid., p.101.

<sup>178</sup> Ibid., p.122.

<sup>179</sup> Ibid., p.97.

Na verdade, antes de culminar no beco sem saída lógico, a leitura mítica de Lepecki já tropeça em equívocos de interpretação quando toma cada livro individualmente para logo em seguida equiparar umas às outras as narrativas da “obra maior”. Se é cabível dizer que Rosalina sucumbe a uma mitologia privada, cujas raízes aliás estão no orgulho de casta, o mesmo não pode ser dito da Biela de *Uma vida em segredo*. Todavia, fazendo violência à lógica interna da novela, Lepecki insiste em ler Biela na chave da “negação da história”, confiando em que o leitor saberá ver derrota e aniquilação por trás da aparente plenitude conquistada pela personagem. Ora, quer gostemos quer não, a novela de 1964 apresenta uma vida diminuta, mas plena à sua maneira. A humildade de Biela, que encontra um *modus vivendi* no meio da gente da cozinha, contrasta com o aparato da família de Conrado. Rosalina, por sua vez, é puro aparato, encenação (daí a “ópera”). Ademais, a fazenda do Fundão não é a “exemplaridade mítica” que Biela busca reconstruir recusando o “possível” (histórico) da casa de Conrado. É tão só o único mundo que lhe foi dado conhecer. Maria Lúcia Lepecki parece não aceitar que, nos termos do livro, a pobreza e a esqualidez da personagem são enobrecidas.

Com efeito, como se o que está estampado na superfície dos textos provocasse incômodo, Lepecki apela ao “espaço-leitor”, lente invisível, mas (não se sabe como) pressuposta pelas narrativas e apta a retificar o ponto de vista. Perto da conclusão de seu estudo, Lepecki troca o espaço-leitor pelo autor externo. Constatando que o narrador interno de *Ópera dos mortos*, como o dos demais livros, é “incapaz de levar às últimas consequências o conteúdo político do *récit*”,<sup>180</sup> ela estabelece uma consciência autoral externa cujo gesto político seria o de serenamente expor o espetáculo do fatalismo e da alienação para denunciá-lo. Como exposto no capítulo 4, nos parece, antes, que a consciência autoral manifesta em *Ópera dos mortos* tem no mito de Rosalina e do sobrado dos Honório Cota a tela sobre a qual se compraz em fazer o seu bordado, cujo desenho é o da própria narrativa, do livro composto pelo engenho do autor. Engenho que, talvez, venha a ser o grande mito do livro.

O estudo de Maria Lúcia Lepecki não se encerra antes de uma derradeira manobra tão contraditória quanto sugestiva das dificuldades a que a obra de Autran Dourado submete seu intérprete/canonizador. Já tendo percorrido um caminho para atestar a pertinência da circunscrição das narrativas à estilização de um mundo antigo, a autora repropõe a questão, porque ainda tem um passo a dar: comprovar a pertença dessas ficções ao quadro da literatura contemporânea. Traçando um arco entre Mircea Eliade e o Roland Barthes de *Mythologies*,

---

<sup>180</sup> Ibid., p. 230.

ela acaba por concluir que a viagem de Biela e Rosalina rumo à exemplaridade do mito é uma tradução da viagem do homem contemporâneo rumo aos modelos propostos pela sociedade de consumo.<sup>181</sup> Minas, que valia por Minas, agora passa a ser como que metáfora de um problema atinente às sociedades urbanas desenvolvidas. O dado de o assunto dos livros de Autran Dourado ser sempre a vida interiorana (ou uma certa imagem dessa vida), percebido como uma virtual pedra no sapato, é neutralizado pela afirmação de que o leitor cultivado e cosmopolita encontrará nos romances uma problemática do homem no mundo afim à que anima Camus e Sartre, Clarice, Vergílio Ferreira e Robbe-Grillet.<sup>182</sup> Em outras palavras, *Autran Dourado (uma leitura mítica)* tem por que figurar na coleção “Escritores de hoje”.

A atenção que a obra recebeu durante a vaga estruturalista ainda teria alguns desdobramentos nos anos 1980 e 90. Em 1985, Eneida Maria de Souza organiza “As Minas de Autran Dourado”, edição especial do Suplemento Literário do *Minas Gerais*.<sup>183</sup> Como explicita a própria Eneida na apresentação, o suplemento, reunindo entrevista, depoimentos de amigos e breves textos críticos, condensa “o pacto com a escrita e a pessoa do autor”.

Então com quase sessenta anos, o escritor dava mostras de que mantinha o olho vivo para o circuito de realimentação obra-crítica-obra. O “Diálogo de Autran Dourado com Eneida Maria de Souza” inicia com uma menção ao recente lançamento de *A serviço del-Rei*, romance cuja natureza o autor comenta socorrendo-se da leitura mítica de Maria Lúcia Lepecki. No fim, questionado sobre seus projetos futuros, ele anuncia que dará sequência à “ópera do Brasil arcaico, como chamou a uma das minhas obras Franklin de Oliveira”.

Na mais substancial das intervenções críticas do suplemento, Silviano Santiago, consumando a canonização, se propõe a fornecer a perspectiva correta para ler os romances. Temos aí o texto que invoca sem pudores o *Ulysses*, levando adiante o descabimento de Othon M. Garcia, como visto no capítulo 2.

Também já foi mostrado como, em “Uma fotografia na parede”, João Luiz Lafetá retoma o material do suplemento literário de 1985 e um artigo de Eneida Maria de Souza, endossando tanto um como a outra, ao mesmo tempo em que empresta a Autran Dourado as tintas de seus objetos de eleição, o modernismo e Mário de Andrade.<sup>184</sup> Mas, apesar de referendar os discursos consagradores de Eneida e Silviano, Lafetá, sem deixar de ser ele mesmo guiado por uma estratégia canonizante, dá margem à ascensão de um julgamento mais

---

<sup>181</sup> Ibid., pp.232-3.

<sup>182</sup> Ibid., pp.234-5.

<sup>183</sup> “As Minas de Autran Dourado”. Suplemento Literário do *Minas Gerais* (edição especial organizada por Eneida Maria de Souza), Belo Horizonte, 19 jan. 1985.

<sup>184</sup> Lafetá, João Luiz. “Uma fotografia na parede”, op. cit.

comedido e realista da obra. Estabelecendo como eixo valorativo o “desafio” lançado por Mário de Andrade na conferência “O movimento modernista”, o crítico sustenta que, após a maturação técnica e linguística conseguida em *A barca dos homens* e *Uma vida em segredo*, Autran Dourado estava em condições de seguir adiante respondendo ao desafio. Contudo, na parte introdutória de seu texto, o autor de *Figuração da intimidade* começa por afirmar que nos decênios posteriores a 1920 e 30 poucos criadores chegaram a ombrear com um Mário ou um Oswald de Andrade no que diz respeito ao alcance de suas elaborações estéticas. A nossa seria uma época em que o sopro inventivo dos modernistas, percorrido o espaço de várias gerações, não é percebido senão tenuemente. Sendo assim, perguntamos, teriam os romances de Autran Dourado escapado à crise que imprime sua cor ao panorama da prosa brasileira? Ou o restante do texto silencia sobre a crise porque sua destinação original (como prefácio a uma seleção de contos) pedia o predomínio do tom elogioso?

Duas passagens do texto se combinam à petição de princípio inicial para abrir o flanco da obra. No final, como Maria Lúcia Lepecki, ele concede espaço à pergunta acerca do possível incômodo suscitado pela fixação dos romances numa certa imagem de Brasil interiorano. Ele reconhece que o universo de Autran Dourado alude a um ciclo encerrado na vida brasileira por volta dos anos 1950. Lafetá lembra ainda que dois dos mais significativos colegas de geração do autor, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, fizeram sua literatura medir forças com os efeitos mais desagregadores do processo de modernização a que o país foi submetido. Assim, o crítico se antecipa à observação de que o fechamento na cidadezinha-tipo poderia sugerir “perda de força crítica”, mas fornece uma resposta estranha. Na contramão do brutalismo de tanta produção contemporânea, Duas Pontes seria “imagem de que já fomos melhores”.<sup>185</sup> Melhores? Como acabamos de ver, a história do delegado seu Dionísio diz o contrário. Novamente, tal resposta parece integrar os ajustes retóricos determinados pela destinação do texto.

A outra passagem é a rápida observação sobre o sucesso de público de *Ópera dos mortos*, que se soma a algumas outras pistas para aclarar o fato de que a canonização universitária da obra de Autran Dourado não expôs à reflexão um dado essencial, a palatabilidade de seus romances. Como registrou o capítulo 2, o reparo de Assis Brasil, segundo quem a correção no emprego dos procedimentos modernos n’*A barca dos homens* não interfere na legibilidade à século XIX, não foi enfrentado pelos textos consagradores de Silviano, Eneida Maria de Souza e João Luiz Lafetá.

---

<sup>185</sup> Ibid., p.412.

Nem por isso se deixará de extrair uma importante consequência da leitura de Assis Brasil: justamente pela via dessa correção, Autran Dourado foi objeto de uma espécie de canonização escolar, cuja suma é o artigo de Othon M. Garcia, que ganhou uma espécie de versão atualizada pelas mãos de Guaraciaba Micheletti.<sup>186</sup> Para descrever o funcionamento linguístico do discurso direto, indireto, indireto livre, direto livre e do monólogo interior e do fluxo de consciência, Micheletti lança mão de um conjunto heterogêneo de prosadores brasileiros pós-1930. Um pequeno trecho de *O risco do bordado* vem a calhar como exemplo de ocorrência de discurso direto livre – que seria a irrupção da fala de uma personagem no discurso do narrador. A descrição, feita em nível linguístico, comporta o tom aprovativo. Com efeito, a autora ressalta que n’*O risco* “o registro de vozes vai-se mesclando, exigindo uma participação mais atenta do leitor”.<sup>187</sup>

Salientando que a literatura contemporânea se caracteriza por um jogo extremamente flexível com as modalidades de discurso citado descritas, por uma fluidez na incorporação das vozes afim a uma realidade multifacetada, Micheletti arrola os textos que escolhe como exemplares significativos da escrita literária das últimas décadas. No entanto, a docilidade com que a passagem de *O risco do bordado* se oferece à exposição didática pode sugerir que estamos diante de um texto que se preocupa em exibir por assim dizer os signos dos processos da ficção moderna.

No exemplo selecionado por Guaraciaba Micheletti, faltou verificar se a irrupção da fala da mãe (“Como o marido não atendesse ao seu apelo, você já reparou como este menino está hoje.”) se diferencia substancialmente de uma ocorrência não mesclada de discurso direto ou indireto. Omite-se o verbo *dicendi* e o travessão, mas qual o alcance dessas omissões? O leitor há de lembrar que estas objeções já foram levantadas por Assis Brasil, a propósito de *A barca dos homens*.

Como o próprio Assis Brasil, ao recolher suas resenhas em livro, se retificou, praticamente se penitenciando, em capítulo introdutório, pelas considerações de todo razoáveis que ele tinha podido fazer na época do lançamento da *Barca*, é de imaginar que estamos diante de uma prosa que durante várias décadas foi muito persuasiva para os críticos brasileiros.<sup>188</sup>

<sup>186</sup> Micheletti, Guaraciaba. “O discurso citado na narrativa ficcional” in \_\_\_\_ (org.) *Enunciação e gêneros discursivos*. São Paulo: Cortez, 2008, pp. 44-63.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>188</sup> O crítico piauiense anuncia que reviu seus critérios, mas não explica o que sustenta sua nova opinião: “A melhor experiência, no entanto, entre os romancistas mais novos, é *A barca dos homens*, de Autran Dourado. Certa vez fizemos algumas restrições a este romance, mas hoje reformulamos alguns conceitos: trata-se de um

---

grande romance brasileiro, não só dentro de nossos limites como em relação a qualquer outra literatura. Com a releitura ele ganha muito, e este é um dos segredos dos grandes romances". Assis Brasil, *op. cit.*, p. 29.

## Para uma conclusão: O voluntário do martírio e a vida ociosa, cara e coroa?

*Uma poética de romance* e seu par *Matéria de carpintaria* não são os únicos documentos que se tem à mão para reconstituir um possível autorretrato de Autran Dourado. Ainda nos anos 1970, o prefácio a *Solidão solitude* e “Começo de aprendizado” pedem um olhar atento, assim como o prefácio que o ficcionista escreveu para uma nova edição de *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, aparecida em 2000. O texto, “O meu mestre Rangel”, ressurgiria três anos depois na condição de apêndice do *Breve manual de estilo e romance*. Observados com a devida dose de desconfiança, esses materiais podem abrir caminho para conclusões desconcertantes.<sup>1</sup>

Começo pelo texto que introduz as *Novelas de aprendizado*. Em 1980, ocorre a Autran Dourado reeditar as incipientes *Teia e Sombra e exílio*, num único volume. Alguns escritores escolhem renegar obras juvenis, outros deixam ao próprio curso ou ao interesse de editores o destino físico dos volumes. Dourado não quer que nada se perca e supervisiona a publicação de sua Obra Imatura. No “Começo de aprendizado”, lemos que ele, ao contrário de seu alter ego João da Fonseca Nogueira, conta com uma linhagem paterna forte. O avô Ângelo Dourado vem a ser o autor de uma obra que o pequeno Waldomiro conheceu resguardada por uma encadernação em pano que exalava “mistério e heroísmo”. Tal livro é *Voluntários do martírio*, um relato da Revolução Federalista, movimento do qual o avô-autor tomou parte na condição de coronel do chamado Exército Libertador.<sup>2</sup> Trocando em miúdos, Autran Dourado teria recebido de um antepassado, como herança, a inspiração para o

<sup>1</sup> A primeira edição de *Solidão solitude* é de 1972. Cito pela edição da Rocco: Dourado, Autran. *Solidão solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. “Começo de aprendizado” é um depoimento à Biblioteca Mário de Andrade dado em 1979 e publicado no ano seguinte, como prefácio à reedição das duas novelas de estreia do autor: Dourado, Autran. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. E também: *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2003; Rangel, Godofredo. *Vida ociosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

<sup>2</sup> Ângelo Cardoso Dourado (Salvador, 1856 – Rio Grande, 1905), médico, também publicou dramas, ensaios políticos e opúsculos sobre medicina. *Voluntários do martírio: fatos e episódios da guerra civil* foi originalmente publicado em 1896, pela Livraria Americana. Ver: Alves, Francisco das Neves. “A sociedade gaúcha na óptica de um rebelde” in *Biblos, Rio Grande*, 1 (1): 127-138, 2010.

exercício do duplo papel de escritor e insurreto. O pai, por sua vez, juiz de direito, teria proporcionado ao filho o privilégio de uma pequena (mas *preciosa*) estante de literatura. Já se conhece, pelo *Risco do bordado*, o valor atribuído a essa modesta estantezinha perdida numa cidade do interior de Minas.

Depositário de duas raridades, um avô-autor encadernado e um cabedal de livros, o menino não titubeia em se iniciar no mistério das letras. Ao avô e ao pai, se soma outra figura de autoridade, a professora primária, que o desafia a ler *Eurico, o presbítero*. Até agora, temos o seguinte: o filho do juiz não hesita em reconhecer o vulto venerável do avô, em escolher como lazer horas passadas à sombra da estante; o bom aluno não hesita em corresponder à expectativa da professora. Em convivência com a insubmissão, de largada presente na figura do avô, está a reverência a um valor assente num meio doméstico privilegiado, as belas-letas.

Como já se viu com o Augusto Frederico Schmidt de *Gaiola aberta*, Autran Dourado parece ter predileção pela personagem do iniciador. O avô-escritor, o pai e sua biblioteca, a professora, tantas personagens incumbidas de distinguir o garoto. E é ainda o pai quem confiaria um então adolescente aos cuidados do colega Godofredo Rangel, na época em que o autor de *Vida ociosa* (publicado e celebrado por Monteiro Lobato em 1920) era um idoso juiz aposentado levando vida casmurra em Belo Horizonte. De novo, a narrativa de formação não disfarça a reverência. As palavras de Rangel ao rapaz não ultrapassam o convencional, propondo como meta “uma boa formação literária”, baseada no domínio das línguas francesa e inglesa e na leitura dos clássicos.

Avô, pai, professora e escritor da província são benévolas figuras de autoridade que inoculam no menino um amor e um ideal, as letras. Como contrapeso (e contradição), o gosto de escrever se confunde com o gosto pela liberdade. Alinhar palavras no papel teria o sabor de uma atividade independente de qualquer injunção externa. Nessa mescla mal consciente de reverência e altivez, fazer literatura “é um ato mimético de preservação e astúcia, de desejo e apropriação”.<sup>3</sup> Waldomiro quer fazer ele próprio um livro, a exemplo do avô. Quer mimetizar Alexandre Herculano, mais tarde Godofredo Rangel e os autores indicados por ele. Bem cedo, nessa narrativa de formação, os livros são dotados de um prestígio certo e acima de suspeitas. Desde sempre aclimatado ao cânone, Waldomiro não duvida e não se desvia dele. Garante ser imune à ficção barata. Estamos às voltas com um

---

<sup>3</sup> Dourado, A., *Novelas de aprendizado*, op. cit., p. 8.

rapaz bem-comportado, um bom moço, de quem não virão manifestações de uma crise de fé nas letras.

Sob essas luzes, *Uma poética de romance*, as linhas de arremate do autorretrato autoral, poderia se afigurar como uma precoce prestação de contas. Ao contrário da vida inteira que poderia ter sido e não foi, o destino anunciado que veio a ser e continuará sendo, na forma de frutos maduros. Como *Uma poética* data do início de 1970, Autran Dourado ainda estava por atravessar três décadas de uma produção numerosa, mas estabilizada pelos lineamentos que ele próprio registra no ensaio-fantasia.

Sempre no empenho de cuidar pessoalmente da própria consagração, um pouquinho antes de *Uma poética*, ele se ocupou da reedição de *Nove histórias em grupos de três*, acrescidas de outros três contos e rebatizadas *Solidão solitude*. Não faltaria o prefácio auto-historiante, onde o autor justifica a reapresentação tais e quais, sem retoques, das histórias dos anos 1950 alegando que “a permanência serve para assinalar os vários passos do desenvolvimento de sua prosa”. A dica aos eventuais pesquisadores prossegue: “Quando nada, vale para que se verifique que não cheguei de supetão, por obra e graça do Divino Espírito Santo, ou dos escritores do *dernier bateau*, ao meu diálogo incluso e alforriado”. Assim, o percurso do escritor ganha uma conotação de trabalho e evolução contínuos. Trata-se de um ficcionista cioso de registrar, pela republicação de textos prévios às obras que o consagraram, que trabalhou duro para conquistar o patrimônio ora à vista do público.

Mas fechemos o foco sobre *Uma poética de romance*. O livro saiu no ano de 1973, pela editora Perspectiva, então a pleno vapor na empreitada de munir as estantes brasileiras com o que havia de mais atualizado, na linguística, na estética e na reflexão sobre as artes em geral. Basta lembrar Jakobson, Todorov, Moles. Eis que o nosso modesto escritor foi posto em bem ilustre companhia. Mas não por acidente. Naquele ano, como se viu, aparecia também a primeira edição da *Análise estrutural de romances brasileiros*, e seu autor, Affonso Romano de Sant’Anna, no ano seguinte conduziria Autran Dourado à PUC do Rio de Janeiro, na condição de escritor-visitante. O romancista tinha um olho posto no meio universitário, e estava mesmo ligado a ele.

A inquietação teórica e o brilho de seus formuladores concorriam, em interesse, com as obras de criação propriamente ditas. A teoria punha em questão um ente até então sacralizado, o autor. Data de 1962 a primeira edição italiana de *Obra aberta*, de Umberto Eco. “La mort de l’auteur”, o célebre artigo de Roland Barthes, com vários pontos de contato com as formulações de Eco, é de 1968. No ano seguinte, Michel Foucault apresentaria a comunicação “Qu’est-ce qu’un auteur” no Collège de France.

Não se quereria introduzir, sem mais cautelas, a *Poética de romance* que se tem em mãos em tal cipoal. Todavia, o caso é que, se valendo de pouca cautela, Autran Dourado enveredou por ele, empenhando-se em se pôr à altura do cerebralismo que cercava o fenômeno literário. Digo logo: considero que o denominado ensaio-fantasia tem duas eminências, uma parda e outra clara. Já sugeri no último capítulo que a eminência parda seria *Guerra sem testemunhas* de Osman Lins. A clara é justamente a *Obra aberta*, à qual Autran Dourado faz acalorada oposição.

Começemos pela esfera local. É impossível ignorar que em 1969 Osman Lins escreveu extensamente sobre a condição do escritor brasileiro, aliando depoimento a esforço de sistematização. Porém, Autran Dourado toma a palavra sem dizer que foi precedido pelo colega pernambucano. Pode-se imaginar que, compondo *Uma poética*, o autor nutria por Osman os sentimentos ambivalentes do irmão mais novo face ao irmão mais velho, pois *Guerra sem testemunhas* é uma obra não só pioneira como mais robusta, contendo uma (auto)poética e a ultrapassando. Osman fala de si, mas também do adverso chão material em que se movem ele e seus pares (haja vista, por exemplo, a longa discussão sobre direitos autorais). No entanto, é certo que Dourado compartilha com o ficcionista de *O fiel e a pedra* quatro concepções básicas: a liberdade como condição essencial à escrita; a associação do ato de escrever com o artesanato; o alto valor atribuído ao *plano* que orienta a *construção* da obra; a carreira de escritor como um caminho árduo e solitário cujo alvo é o domínio de processos próprios. Nesse sentido, *Avalovara* está para a carreira de Osman como *O risco do bordado* está para a de Autran Dourado: seriam materializações, no entender dos próprios criadores, da conquista de um território seu nas letras, ancorada na destreza no uso de determinados processos compositivos congeniais ao universo que o escritor intenta fixar.

No que toca à relação com o italiano, o ficcionista mineiro não disfarça que escreve em meio ao barulho produzido por *Obra aberta*; faz questão de se pôr à parte de seu raio de influência, embora esteja rendido (involuntariamente?) às linhas-mestras da reflexão de Eco. Cabe lembrar que o conjunto de ensaios subtítulo *Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* chegou por aqui em 1968, anunciado pelas trombetas dos irmãos Campos. É de imaginar o componente de disputa e sentimento de perda de terreno que há em *Uma poética*.<sup>4</sup> Os concretistas compartilhavam com Eco o interesse pelo rendimento a ser

---

<sup>4</sup> Augusto e Haroldo de Campos foram grandes aliados e difusores de Eco no Brasil. O próprio não deixou de assinalar que “A obra de arte aberta”, artigo escrito por Haroldo em 1955, lhe soou como um prenúncio de suas reflexões. (Eco, Umberto. *Obra aberta*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.17) Em acréscimo, a edição brasileira de *Obra aberta* tem ao fim uma entrevista com o autor, conduzida em 1966, por Augusto de Campos, para o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*.

extraído da fricção da alta cultura com as virtualidades dos meios de comunicação de massa. Era o que estava na ordem do dia, e Autran Dourado se pronunciou.

*Uma poética de romance* põe a nu um cabotinismo sem o suficiente contrapeso da autoironia. Seu autor demonstra que lê muito, mas a proficiência na operação de conceitos vacila. De saída, registre-se que os críticos (ou os professores universitários) suscitam no criador sentimentos ambíguos. Em meio à marcha das ciências da literatura, Dourado repudia passar por ingênuo, justificando seu mal-estar com uma tese: os romancistas brasileiros teriam se esquivado ao dever da autoanálise, ficando assim à mercê da “tutela castradora” de “críticos e professores, estilistas e estruturalistas, teóricos e cientistas, laboratoristas, toda essa fauna preciosa e necessária”. Querendo ser provocativo, ele pinta seus colegas como “meninos de antigamente vestidos à marinheira, as pernas cabeludas de fora, na mão direita o balão de gás colorido, na esquerda a mão protetora do preceptor”.<sup>5</sup> Trocando em miúdos, o autor de *O risco do bordado* considera sua *Poética* um convite à emancipação dos criadores literários brasileiros, ou melhor, uma recusa à costumeira “atitude absenteísta” destes. O absenteísmo, claro, aqui não diz respeito à pauta política, mas aos saberes sobre o fenômeno literário, então em fase de franca acumulação nos cursos de Letras. Bom, a menção à tutela castradora e a imagem do menino de calças curtas sugerem que a crítica desperta em Autran Dourado uma espécie de conflito edípico. Na condição de filho-criador, ele quer vencer o pai no terreno deste, a análise armada teoricamente. Não é de surpreender que o livro seja dedicado a Antonio Candido e Fábio Lucas. A rivalidade nasce da admiração.

Trata-se mesmo de um conflito, pois, quase ao fim do livro, o ficcionista se contradiz e a condição infantil é não só aceita, mas orgulhosamente afirmada. Como se sentisse ciúme de seus romances, Dourado não gosta da inevitável deformação por que passam os enredos quando parafraseados nas resenhas. Para além do truísmo de que só podemos conhecer *A barca dos homens* lendo *A barca dos homens*, ele sustenta que a obra na sua integridade seria insubstituível porque nela vai “a ‘pureza infantil’ [...] que só o romancista tem”. Este, nessa linha de pensamento, seria um João da Fonseca Nogueira menino, vendo as prostitutas como ninfas com seus olhos nublados: “Toda ilusão e invenção, fumaça, neblina se azulando, desaparecem diante dos olhos ‘adultos’ dos críticos quando eles tentam contar as nossas histórias, que só podem ser contadas através de nossos romances”.<sup>6</sup> Ora, mas o que Autran Dourado pretende com *Uma poética* não é justamente dissipar a neblina, mostrar que o criador também vê claro? O que ele faz não é ver com olhos de crítico

<sup>5</sup> Dourado, Autran. *Uma poética de romance*, op. cit., pp.18-9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.102

as próprias ficções, brincando (já que agora se trata de ser criança...) de análise literária? *Uma poética de romance* evidencia o contrário do que intenta seu autor: a crítica e a teoria são tão sedutoramente cheias de artifício que muito criador literário não resiste a experimentar tais águas.

Não que Autran Dourado reconheça que decidiu se exercitar no campo da teoria. *Uma poética* é apresentado como pouco mais que uma reunião de notas para uso próprio, aparas do processo de escrita dos romances. Com efeito, uma advertência esclarece que o livrinho se originou “de apontamentos e cartas a alguns amigos”. O propósito inicial era desprezioso, mas um desses amigos teria feito ver ao autor que o ensaio-fantasia alçava voo. Assim seguem os nove capítulos: a modéstia retórica convive com o atrevimento calçado na palavra de outrem, amigo ou crítico. Não se trata de checar as fontes das opiniões citadas, nem de nos assegurar de que Dourado de fato discutia sua obra em correspondência com amigos. Esse aspecto do texto será tomado como recurso retórico, cujas finalidades cabe examinar. O dado básico é que o registro das reações da crítica desempenha o papel de evidência de que a obra em causa teve uma repercussão que justifica a autoanálise do romancista.

Fábio Lucas, Hélio Pólvora, Franklin de Oliveira e Othon M. Garcia são distinguidos com menções acompanhadas das devidas referências bibliográficas em nota de rodapé. O porquê da presença desses nomes não se disfarça: todos encareceram a obra em termos que agradam ao ficcionista ou convergem com seu modo de pensar. Assim, Autran Dourado se felicita de que Fábio Lucas tenha acertado na mosca ao entrever a “constelação de mitos” do *Risco*. Desse artifício retórico extraímos a consequência de que quem lê bem reconhece a linha de trabalho do romancista, merecendo a gratidão (ou antes os parabéns) deste. De resto, já vimos no capítulo sobre *Ópera dos mortos* como o escritor comandou uma troca de orelhas por não aceitar um reparo de Fausto Cunha, sendo o caso o mote de um capítulo inteiro de *Uma poética*.

Ao fim e ao cabo, em que pese a modéstia retórica, reivindica-se a infalibilidade do artesão. Se alguma peça da engrenagem (o romance) parece solta, isso é falha do leitor não munido das lentes corretas, as quais o escritor se propõe, professoralmente, a fornecer. Não é outro o ponto de partida da discussão da forma de *O risco do bordado*. No segundo capítulo, “Narrativa em blocos e falsa pessoa”, Dourado começa por dizer que alguns consideram que “Assunto de família” está mal absorvido no corpo do livro. Por meio de explicações sobre a falsa terceira pessoa, a presença do protagonista como ouvinte etc., fica demonstrado que o episódio de Zé Mariano está como nenhum outro organicamente integrado ao conjunto.

O ficcionista também mede forças com algumas vozes mais ou menos antagônicas vindas do jornal. Lança um desdenhoso “pressa natural do trabalho jornalístico” quando se ocupa dos desdobramentos da indagação de Fausto Cunha a respeito da sombra de Guimarães Rosa em *Ópera dos mortos*. Se no jornal as opiniões se reproduzem pela necessidade de, a cada manhã, folhas preenchidas estarem à disposição do leitor na banca, o escritor se valeria de um meio bem mais sólido, o livro, para manifestar seu pensamento. À distância, tal zelo soa um pouco risível, mas é patente o modo como Autran Dourado afeta desejar proteger suas reflexões da diluição nas páginas do jornal.

Assim, além do amigo correspondente e do crítico, deparamos, no terceiro capítulo, com um “jovem repórter”, que teria dirigido ao autor três boas perguntas numa “entrevista ao vivo e não escrita”. Sendo muito oportunas as questões, o entrevistado, matreiro, se reserva o direito de respondê-las na sua *Poética*. Sem dosar o cabotinismo, ele avança: “Homem da palavra escrita, por vocação e escolha, só consigo dizer certas coisas tênues, que exigem meditação e raciocínio, sutileza, com lápis e papel na mão, no trato íntimo com as palavras”.<sup>7</sup> Não cairemos no conto da pudica profundidade do escritor, mas registraremos o espírito de disputa dirigido contra a figura do jornalista, pintado como alguém com uma carabina Winchester engatilhada. Por ora interessa menos o teor das perguntas (voltaremos a elas) que a perplexidade que poderá causar o arrepio de Autran Dourado ao debate cotidiano nos jornais. Insisto no ponto da estratégia retórica. O autor de *O risco do bordado* não era uma bela alma que padecia ao contato com a rudeza do mercado de notícias. Antes, as páginas de *Uma poética de romance* são um indício de que, naquele momento, a noção de pureza e recolhimento ligada à atividade literária ainda detinha considerável poder de persuasão, do qual o autor lançou mão.

A distância cautelosa com relação ao jornal é parte de uma maneira peculiar de entender o diálogo do escritor e de seus livros com a atualidade. Cioso da própria obra, Autran Dourado não oculta o empenho de monumentalizá-la. Embora seja igualmente cioso das referências eruditas, clássicas e modernas, descreve seu percurso de amadurecimento como uma espécie de reinvenção da roda. Assim, seus relatos genéticos mostram um labor solitário que termina por convergir com alguma referência consagrada. Todos os caminhos levam ao cânone. Vejamos. Dourado apresenta a reescrita de *Tempo de amar* como uma descoberta pessoal dos efeitos da quebra da linearidade e da composição em blocos narrativos. Depois de descrever o processo de embaralhar as partes do romance e fazer

---

<sup>7</sup> Ibid., p.37

alterações no foco narrativo, ele conclui sustentando que “a técnica verbal que descobri nada mais era que uma fusão entre o famoso ponto de vista de Henry James e o olho-câmera do cinema, vim a saber mais tarde [...]”.<sup>8</sup> Passe-se por alto o que há de impreciso na descrição da técnica verbal. Importa a coincidência entre o supostamente intuitivo e o que já está consagrado e inclusive codificado na bibliografia de circulação acadêmica.

Na narrativa de formação do escritor Autran Dourado, o trabalho vacilante e solitário da juventude precede uma longa ruminção dos autores consagrados, mas entre a aventura pessoal da escrita e o cânone só há acordo. Na ficção de *Uma poética de romance* se desenha um autor que se pauta por escrever ficção como se deve. Essa figura autoral teve um papel a desempenhar no contexto da expansão dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, tomados por alunos de formação literária precária, como era de esperar num meio como o nosso, e assediados por um não raro excitante arsenal teórico.

Querendo ser atualizado e servir à atualização dos brasileiros, Autran Dourado tem, no entanto, uma noção tênue da historicidade dos processos a que alude. Postulando a contínua reinvenção da roda, diz que nada há de novo sob o sol. Retomo o trecho citado acima, acrescentando o parêntese omitido: “a técnica verbal que eu descobri (*se é que eu descobri, se é que não descobriram antes de mim, literatura é coisa antiga de velha, não canso de repetir, se é que Homero não fez assim, quem sou eu pra inventar?*) nada mais era [...]”.<sup>9</sup> De fato, essa é uma frase recorrente, uma de tantas fórmulas de modéstia do autor. Inócua na aparência, a frase dissolve a forma, objeto exclusivo de atenção na *Poética*, na intemporalidade. Autran Dourado foge das circunstâncias e da atualidade ao descartar os assuntos de seus livros como pouco mais que o dourado que recobre a pílula da forma, e foge mais uma vez ao apagar o que esta teria de historicamente específico.

Contudo, a relação do romancista com a atualidade é tão conflitiva como aquela que tem com a crítica. Ele se subtrai às circunstâncias se ocupando exclusivamente da forma, mas tal postura é caudatária de um determinado espírito de época, que abrangia o formalismo russo reintroduzido por Tzvetan Todorov, formulações de Roland Barthes e Umberto Eco. Nessas correntes, estava em pauta a superação do conteudismo, como contrapeso ao assalto da filosofia, sociologia etc. ao fenômeno literário. Cabe notar que Autran Dourado escreveu *Uma poética de romance* no período em que os leitores brasileiros absorviam o interesse de Eco pela história das poéticas.<sup>10</sup> Como se sabe, *poiesis* significa “criação, fabricação,

---

<sup>8</sup> Ibid., pp.33-4

<sup>9</sup> Ênfase minha.

<sup>10</sup> Eco, op. cit., p.24.

composição”, e o último ensaio de *Obra aberta* se denomina “Do modo de formar como compromisso com a realidade”. Apresentando sua poética, seu modo de formar, Dourado se alinhava com as correntes da estética de que dizia desconfiar.

Em dois momentos ele explicita seu pretendido afastamento das proposições de Eco. Com base na sua narrativa de como reelaborou o texto de *Tempo de amar*, o autor sustenta que seu modo de formar tem parentesco com a estrutura aberta do barroco, tal como exposta por Wölfflin. Ele reitera que essa abertura wölffliana nada teria a ver com o conceito de obra aberta do italiano.<sup>11</sup> Estaríamos diante de um típico caso de negação? Brincadeiras à parte, é suficientemente sintomático que Autran Dourado tenha decidido falar em abertura, blocos narrativos e ordens alternativas de leitura no momento da recepção de Eco no Brasil. Numa resenha de primeira hora, Ligia Chiappini Moraes Leite faz ver quanto soa “fora de propósito” o repúdio a Eco. Noves fora as ranhéticas, as considerações de *Uma poética* ficam dentro do círculo traçado por *Obra aberta*. Como bem lembra Chiappini, as reflexões do italiano já abrangem o barroco.<sup>12</sup> A bem da verdade, resulta que Autran Dourado se contrapõe a Eco ao preço de uma simplificação grosseira das ideias deste.

No nível consciente, digamos assim, *Uma poética* reporta o pensamento de Eco de modo epidérmico. O criador de Duas Pontes se satisfaz em dizer que “no seu [de Eco] conceito operacional de arte, o leitor ou espectador [...] é solicitado a colaborar na montagem da obra, se permitindo chegar mesmo ao arbitrário e absurdo – o leitor como coautor”.<sup>13</sup> Sim, Eco se debruça sobre obras que convidam à intervenção do fruidor. Assim como “La mort de l’auteur” de Barthes, sua reflexão desloca a ênfase do produtor para o receptor, na compreensão dos fenômenos artísticos. Mas nada em *Obra aberta* sugere uma licença para leituras arbitrárias, descompromissadas de qualquer vínculo com o que a obra objetivamente apresenta. Tal possibilidade é afastada por Eco: a obra aberta pressupõe a *intervenção orientada*, como se o fruidor fosse solicitado a habitar uma casa cuidadosamente planejada.<sup>14</sup> Apenas, não se trata de um espaço rigidamente demarcado, já que deixa o habitante diante de alternativas de ocupação, entre as quais deve escolher.

Consciente ou não do real alcance da reflexão de Eco, Autran Dourado não estava alheio à onda que varria a arte narrativa desde os anos 1960. Não há outro modo de entender seu empenho em sublinhar que compõe romances em blocos, e não capítulos, e sobretudo o

<sup>11</sup> *Uma poética de romance*, pp.26; 38-9.

<sup>12</sup> Chiappini Moraes Leite, Ligia. “Investindo contra o mito da inspiração e do acaso, um escritor descreve e teoriza sobre sua experiência de criação” in *Argumento*, ano 1, n° 2, set./1973, pp.130-2.

<sup>13</sup> *Uma poética*, p.39.

<sup>14</sup> Ver Eco, op. cit., p.62.

tópico sobre uma segunda ordem de leitura. No capítulo sobre *Ópera dos mortos*, fez-se referência ao que o crítico italiano Alfonso Berardinelli denominou “moda estruturalista e narratológica”.<sup>15</sup> Ocupando-se do mesmo fenômeno, Antonio Candido, apenas dois anos depois da publicação de *Uma poética*, fala da “obsessão combinatória” que persegue a *literatura de nosso tempo*.<sup>16</sup> O apreço pela fragmentação conduz ao fenômeno do “livro formado de blocos, como pedras de um dominó”. Atenção: o trecho entre aspas não é de Candido; consta do ensaio-fantasia de Autran Dourado, que à própria revelia deixa transparecer como os criadores se sentiam compelidos a demonstrar alguma afinidade com o horizonte estético cuja sùmula está no livro de Eco.

A retórica de *Uma poética* parece calculada para afastar suspeitas de adesão sôfrega à moda. Assim, quando introduz a pergunta do “jovem repórter” a respeito de uma outra ordem de leitura para os blocos de *O risco do bordado* e de uma possível influência de *Rayuela*, o ficcionista está a salvo, pois acabou de relatar a gênese de *Tempo de amar*. Ele não deveria nada a ninguém especificamente; seus processos artísticos seriam o resultado de uma busca antiga e contínua, na solidão do gabinete.<sup>17</sup> Essa passagem risível pela desproporção abissal entre *O risco* e *O jogo da amarelinha* revela como a adesão (não admitida) de Autran Dourado às tendências contemporâneas fica na superfície. Prendendo-se ao aspecto exterior da leitura saltada dos capítulos, o autor ignora que *Rayuela* é um exasperante acúmulo de páginas destinadas a minar essa sobranceira ideia de Obra, a qual é encarecida entre todas ao final de *Uma poética de romance*. Em suma: Dourado quer se mostrar bem informado, mas desconsidera que correntes artísticas exprimem impasses e crises do tempo. Quer se mostrar à parte, reafirmando o labor solitário, mas sem querer revela o apego a dados exteriores de livros então em evidência, permanecendo opacas para ele suas implicações profundas.

Como íamos dizendo, o escritor propõe uma segunda ordem de leitura para *O risco* como que casualmente, como se quisesse apenas aproveitar a boa sacada do repórter. Tendo afastado seu dominó daquele de Cortázar, aproxima-o sem hesitar de um dominó ainda mais intimidante, *O processo!* Amparado no flamengo H. Uyttersprost (crítico citado sem referência a uma obra específica), Dourado começa a especular sobre ordens de leitura para o texto inacabado de Kafka. Não fosse esta uma referência fundamental na *Obra aberta*, temos que o romancista faz considerações que, com pouco, poderiam ser assinadas por Eco. Baste a citação: “Fascinado pela montagem e desmontagem, pela estrutura e composição abertas, pelo

<sup>15</sup> Berardinelli, Alfonso. “A narrativa italiana após 1945”, op. cit., p.46.

<sup>16</sup> Candido, Antonio. “Vanguarda: renovar ou permanecer” in \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/34, 2002, p.218.

<sup>17</sup> *Uma poética*, pp.37-8.

aspecto lúdico do livro, o que penso atualmente é que Kafka não tinha nenhuma ordem estabelecida para a sua parábola. [...] E ter em mente a impossibilidade de uma ordem, sendo qualquer ordem possível”.<sup>18</sup> Em síntese, Dourado afeta se desviar de Eco, simplificando as teses de *Obra aberta*, quando desde o começo está entregue a ele, ainda que disfarce a subordinação por meio de sacadas “originais” na forma de relatos sobre o próprio processo de criação e comentários sobre fontes eruditas diversas.

Já foi dito acima que o Barthes de “La mort de l’auteur” tem afinidades com o Eco da *Obra aberta*. Ambos elaboram as consequências de alguns momentos-chave da literatura moderna, quando começa a se dissolver esse centro irradiador de todo sentido, o autor, fonte autorizada de um discurso sobre a realidade. Com Valéry e Mallarmé, o poema não diz, mas sugere, põe em movimento a sensibilidade do leitor. A sugestão depende da eficácia da forma. Para essa linhagem moderna, a energia criadora recairia sobre a invenção formal. No ensaio que deu origem a todos os demais da *Obra aberta*, Eco se socorre de Barthes para sublinhar esses pontos. Em nota, ele cita o francês: “Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta *indireta* à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade [...]”.<sup>19</sup> Isso acontece, continua Barthes, quando a obra é *verdadeiramente uma forma*. Vê-se como se trata de um pensamento estético dentro do qual a noção de forma é indissociável da abertura de sentido. Eco não teria chegado à obra aberta sem o “Il n’y a pas de vrai sens d’un texte” de Valéry.<sup>20</sup>

Bem, *Uma poética de romance* se apega com fervor ao ideal de apuro formal e ao silêncio em torno dos conteúdos. Se poderia tentar um método de passagens paralelas com Eco e Autran Dourado, para demonstrar como o segundo compartilha *nosso tempo* com o primeiro. Eco: “Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. [...] Nessa linha, grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas”.<sup>21</sup> Dourado: “Quanto aos meus símbolos, exatamente porque símbolos, não cabe a mim dizer quais são, mas ao leitor senti-los e visualizá-los, de acordo com a sua experiência e vida”.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Ibid., pp.60-1.

<sup>19</sup> Barthes, Roland. “Avant-propos”, *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963 apud Eco, op. cit., pp.40-1.

<sup>20</sup> Que, evidentemente, ele menciona. Ibid., p.47.

<sup>21</sup> Ibid., p.46.

<sup>22</sup> *Uma poética*, pp.118-9.

A aparente convergência, porém, não disfarça o ponto em que o romancista brasileiro se afasta de Eco. Este se debruça sobre os modos de formar contemporâneos apostando que neles está o que a arte tem de fato a dizer sobre o mundo. Provavelmente em polêmica com setores da crítica de orientação marxista, Eco contrapõe, à exposição verbosa de teses, a perplexidade de objetos artísticos que não querem ser traídos por uma linguagem dita transparente e apta a comunicar mensagens. De sua parte, Autran Dourado parece sempre a pique de desejar se desembaraçar da atualidade (e da história) como uma casca, uma contingência irrelevante. Em suma, fez a lição de casa pela metade. Repetindo que “literatura é coisa antiga de velha, vai ver os gregos...”, não erra, na medida em que qualquer procedimento tem mesmo toda a possibilidade de ter existido em germe em manifestações literárias as mais diversas ao longo da história. Contudo, o que lhe escapa é que as agudas transformações de *nosso tempo* fizeram com que um determinado modo de formar agregasse e desenvolvesse certos procedimentos em grau, esse sim, inédito.<sup>23</sup>

Como já foi sugerido, pretendendo se mostrar atualizado, Dourado paradoxalmente deixa escapar a atualidade. Propõe contrapor uma visão de criador às ruidosas vozes especializadas, mas acaba por mimetizar o discurso da crítica universitária. Exemplar dessa ordem de conflitos é o capítulo “Personagem, composição, estrutura”, em que ele principia por lamentar o afastamento de Antonio Candido da “militância nos jornais e revistas laicas”.<sup>24</sup> O ficcionista se apresenta como um “leigo”, sustentando que tem tido que se conformar em ter acesso aos escritos de Candido apenas quando estes são recolhidos em livro. O que vem a seguir não deixa de ter a sua astúcia. Autran Dourado introduz a constatação de que o autor de *Ficção e confissão*, à diferença da maioria dos críticos, tem uma compreensão da personagem compatível com a dos ficcionistas. Aparentemente o capítulo se desenvolve como uma digressão, abandonando o tópico “Candido é um dos poucos críticos que sabem o que é a personagem”. De fato, na penúltima página Dourado se decide a voltar ao tópico, mencionando, como “obra-prima de análise”, o texto “A personagem do romance”.<sup>25</sup> Na verdade, ao longo da aparente digressão ele tacitamente parafraseia e comenta Candido, de modo que a voz de um e a de outro ficam indistintas. A análise do crítico é transposta como depoimento do romancista. Trata-se de um jogo só meio oculto. Dourado diz que a exposição

<sup>23</sup> Me baseio na exposição didática de Candido, que vale por uma clarificação dos pressupostos de Eco: “Esses fenômenos que estou descrevendo sempre existiram, desde que a literatura existe eles existem, mas o que acontece e que nos impressiona no nosso tempo é que não só isso tem sido hipertrofiado, mas tem se concentrado em uma massa”. Candido, op. cit., p.216.

<sup>24</sup> *Uma poética*, p.95.

<sup>25</sup> Candido, A. “A personagem do romance” in A. Candido et al. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp.51-80. Esse livro inaugurou, em 1968, a coleção Debates da editora Perspectiva e é fruto de seminários organizados por Candido na FFLCH/USP no ano de 1961.

do mestre *confirma* o que ele aprendeu na prática.<sup>26</sup> Assim, o crítico fala pelo romancista, ou vice-versa.

Curiosa consonância, dado que *Uma poética* sugere concorrência com o saber produzido nas universidades e mesmo antagonismo entre crítico e criador. Autran Dourado chega a dizer que o que é “óbvio” para ele e seus colegas de ofício causa impressão quando sai da boca de um crítico, tão rara é neste uma visão por assim dizer interna da criação literária.<sup>27</sup> E por que deveria ser diferente? Ao romancista, interessa criar; ao crítico, interessa saber como extrair conhecimento das obras de criação.

Eis a pergunta que se impõe: como a crítica que estava no horizonte de *Uma poética* extraía conhecimento da literatura? Segundo o autor, “as análises críticas ficam, na melhor das hipóteses, nas bases sociológica e psicológica, senão política”.<sup>28</sup> Em comum, as tendências teriam a desatenção à especificidade do objeto literário. Trocando em miúdos, os criadores brasileiros estariam rodeados de críticos que enxergam a literatura como pretexto, ou para tomadas de partido ideológicas, ou para considerações sobre problemas da sociedade ou do indivíduo.

Tal diagnóstico da atividade crítica é simplificador e mesmo incoerente com o que aquelas mesmas páginas patenteiam, mas não de todo descabido, se se considera o momento da redação do livrinho. Naquela altura estava em curso, no Brasil, um esforço de refinamento do instrumental dos estudos literários. *Uma poética* é um inusitado produto e uma testemunha disso. Se não fosse por tal esforço, o ensaio-fantasia nem teria existido. Discreto e se atendo a reflexões não teóricas, feitas por romancistas como Gide, Forster e Mauriac, o citado “A personagem do romance” integra o quadro tanto quanto “Dialética da malandragem”, ensaio que em 1973 já tinha vindo à luz (embora ainda não em livro...), de modo que o diagnóstico de Autran Dourado sobre os críticos-sociólogos já nasce semiempanado.<sup>29</sup> Enfim, o ficcionista se entrega à empreitada de expor os saberes do criador literário com altas doses de contradição, pois se socorre todo o tempo de um apanhado diluído e impreciso de reflexões do campo da crítica, as quais, naqueles mesmos dias, se adensavam.

Affonso Romano de Sant’Anna, ao sustentar, em resenha, que *Uma poética* poderia servir a professores de literatura, por “fornecer elementos para uma melhor compreensão da técnica narrativa por parte dos alunos”, se esqueceu de advertir que algumas

---

<sup>26</sup> *Uma poética*, p.108.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>29</sup> Lembrando, “Dialética da malandragem” foi publicado originalmente em 1970, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*.

passagens do livro contêm uma teoria literária imprecisa.<sup>30</sup> Um dos nós do capítulo “Personagem, composição, estrutura” é a seguinte frase sobre a crítica de matiz sociológico: “Os críticos-sociólogos recebem os personagens como gente, ainda estão na *mimesis*, quando os criadores muito pouco se preocupam com isso, a não ser secundariamente, para passar sua moeda falsa e iludir [...] o leitor [...]”.<sup>31</sup> Particularmente problemático é esse “ainda estão na *mimesis*”. Sempre se trata de mimese, ainda que varie a compreensão do nível em que ela se dá na obra literária. O acima referido “Dialética da malandragem” demonstra como as *Memórias de um sargento de milícias* captam em nível profundo, vale dizer, *mimetizam*, a vida social do Brasil sob D. João VI. Desconhecendo ou apagando essa zona de reflexões então em curso (no que trai sua defasagem para com a crítica universitária com a qual quer concorrer), Autran Dourado parte para uma formulação sobre a personagem como moeda falsa, o que é compreensível, pois se trata de resguardar o saber-fazer do ficcionista, inacessível, sim, a um instrumental ingenuamente sociológico.

Não convém perder de vista que essas generalizações sobre os críticos-sociólogos são antes de tudo sugestivas de quão incipiente era ainda, no meio brasileiro, a difusão de um instrumental mais preciso de análise dos nexos entre forma e processo social. Alguns ensaios capitais de Antonio Candido são datados de pouco antes ou pouco depois do aparecimento de *Uma poética* e davam conta de uma tecnologia de ponta que mal começava a ser incorporada.

Assim, os rápidos parágrafos sobre as tendências de matiz sociológico são falseadores, mas só parcialmente, na medida em que assimilam tudo à fração correspondente ao que Candido, em conferência de 1975, situou como o positivismo crítico, então ainda uma rotina nas salas de aula e nos compêndios escolares de literatura, habituados a tomar o texto literário como ilustração fotográfica de aspectos da realidade.<sup>32</sup> Se nos lembrarmos de que, na altura de 1979, Roberto Schwarz escrevia um ensaio para demonstrar como “Dialética da malandragem” continha elementos a serem aproveitados para a superação, em contexto brasileiro, desse modelo paralelista, teremos lentes mais bem ajustadas para avaliar as invectivas de Autran Dourado contra os críticos que “discutem se as criações literárias

<sup>30</sup> Sant’Anna, Affonso Romano de. “Romance de um romancista que não quis ser James Joyce”, *Jornal do Brasil*, 28 abr. 1973.

<sup>31</sup> *Uma poética*, p.97. Ênfase do original.

<sup>32</sup> Candido fala da “análise paralelística que reduz o texto literário a documento da realidade externa e, portanto, mata a possibilidade de encará-lo como literatura”. A conferência intitula-se, justamente, “Literatura – Sociologia” e foi dada no II Encontro Nacional de Professores de Literatura, na PUC do Rio de Janeiro. Texto originalmente publicado nos *Cadernos da PUC*, Série Letras e Arte, nº 28, Rio de Janeiro, 1976. Cito a partir da montagem feita por Vinicius Dantas: “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’” in Candido, A., *Textos de intervenção*, op. cit., pp.51-76.

correspondem à verdade das ciências que adotaram como madrinhas”.<sup>33</sup> Há que reconhecer que o criador de *Ópera dos mortos* não se batia contra moinhos de vento, mas com algo ainda muito palpável nos estudos literários. Em suma, *Uma poética de romance* impressiona menos pelas inexatidões no emprego de certos conceitos do que pelo que tem de apropriação – lacunar, atabalhoada e contraditória – de um processo que então se encontrava em plena ebulição na crítica literária brasileira.

Pondo lado a lado “Personagem, composição, estrutura” e “A personagem do romance”, essa apropriação se patenteia. Desde logo, temos que “composição” e “estrutura” são termos-chave do texto de Candido. Autran Dourado, lançando meia luz sobre essa dívida, não deixa de *implicitamente explicitar* a direção das reflexões do crítico, quando diz: “a palavra estrutura vai se tornando perigosa, mas eu a uso de vez em quando, desde sempre a usei, não será Lévi-Strauss que me fará usá-la mais ou menos”.<sup>34</sup> Ora, justamente por essa época os ensaios do professor procuravam extrair rendimento de uma noção de estrutura livre da pesada ganga estruturalista. Assim, o conhecido amor de Candido pelo paradoxo se manifesta em pleno em “A personagem do romance”, cujo ponto nodal é o dado de que a arte da ficção persegue a vida, mas esta, no texto, é efeito de uma configuração verbal – de composição e estrutura.<sup>35</sup> Autran Dourado não diz outra coisa, ou seja, reitera que “a personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro”,<sup>36</sup> mas se abstém de dar o passo seguinte: uma vez formada dentro do texto, a realidade do romance reenvia à realidade externa.

Os comentários do romancista ainda se vinculam em outros pormenores à exposição de Candido, mas importa mais sublinhar seu contraditório alvo, qual seja, a já mencionada defesa do saber do criador. Nessa altura, a defesa vem mesclada a uma reivindicação de modernidade. Ao se demorar em sua prática do *stream of consciousness* desde *A barca dos homens*, Autran Dourado acusa o golpe recebido dos críticos que divisavam os limites de sua prosa, dos quais Assis Brasil, ao que parece, foi o mais lúcido e preciso. Mostrando como faz de seus personagens vasos comunicantes, ele frisa o que entende como a modernidade *abaixo da superfície* de sua prosa, desautorizando, com as armas do discurso crítico, os críticos insatisfeitos. Parafraseando Drummond, Autran Dourado faz questão de ser eterno e moderno.

---

<sup>33</sup> *Uma poética*, p.96.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>35</sup> Candido, A., “A personagem do romance”, op. cit., p.75.

<sup>36</sup> *Uma poética*, p.98.

Já se fez notar que *Uma poética de romance* padece de falta de autoironia. E tanto mais padece porque quase dez anos antes, com autoironia impiedosa, Jean-Paul Sartre tinha feito o processo de toda a mitologia do homem de letras evocada por Autran Dourado, com indisfarçada boa-fé, na última parte de seu livrinho. Com efeito, em *Les mots* Sartre constata saborosamente o anacronismo da ideologia que presidiu à sua entrada no mundo das letras: “Entre a primeira revolução russa e o primeiro conflito mundial, quinze anos depois da morte de Mallarmé, no momento em que Daniel de Fontanin descobria *Les Nourritures terrestres*, um homem do século XIX impingia a seu neto as ideias correntes sob Luís Filipe”.<sup>37</sup> As grandes linhas dessa ideologia são conhecidas: o gênio literário é um dom, mas cobra o preço de provas e padecimentos; destinatário de um dom, o homem de letras é um sacerdote, que renuncia à vida em favor do “corpo de glória” da obra. O futuro, onde estão os pesados volumes encadernados, toma o lugar que, para o homem comum, cabe ao presente. O homem monumentalizado em suas obras completas está a salvo da morte porque já fez dela, a morte, a sua verdadeira vida. Em termos mais prosaicos, tirou o corpo fora do ramerrão em que padecem e gozam os não literatos.

Parece estranho, mas é nesses trilhos que corre o “Depoimento pessoal” que encerra *Uma poética*. Para Autran Dourado, o escritor é nada mais nada menos que “aquele que carrega a morte nas costas”. Tal é a razão do silêncio que cerca o presente do protagonista de *O risco do bordado*. A convicção de que o homem no seu tempo “é a parte menos importante de mim” é tributária do idealismo cujos resquícios Sartre ambicionava liquidar, virando a hierarquia da cultura de ponta-cabeça.<sup>38</sup> Contra a existência futura, vida-morte marmorizada nas obras completas, o francês celebra o cotidiano multiforme e a perecibilidade daquilo que é vivo; ao “sol fúnebre da glória”, não teme opor os livros escritos e lidos no calor da hora, sob a pressão da vida a ser vivida. Livre para gozar a vida, mas também exposto à morte, finda a perspectiva religiosa do “corpo de glória”, o escritor não tem mais privilégios, é um homem comum.

Enquanto Dourado cai, em toda a inocência, na armadilha que vinha de ser exposta por Sartre, Osman Lins aceita, não sem contradições, o desafio sartriano às letras. Já pelo título, *Guerra sem testemunhas* evoca o pensamento do autor de *A idade da razão*, o que se explicita na epígrafe, extraída de *Situations II*. O fato é que os dois brasileiros se manifestam em nome da profissionalização do escritor, mas a tomada de partido de Autran

<sup>37</sup> Sartre, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964. Collection Folio, p.54. Tradução minha.

<sup>38</sup> “minhas ideias [...] são a parte menos importante de mim, pois constituem apenas um produto do tempo histórico em que vivi”. *Uma poética*, p.119. Ênfase minha.

Dourado gira mais em falso porque ele perde de vista uma questão que obceca Osman: as condições materiais que fazem possível o trabalho intelectual. Ele relata que deu expediente durante anos como funcionário do Banco do Brasil e, talvez por ter sentido na pele o divórcio entre o emprego garantidor da subsistência e os esforços ligados ao projeto pessoal de escrever, faz uma pergunta fundamental: “Podemos, em sã consciência, atribuir nobreza a um ato só acessível a indivíduos socialmente privilegiados?”.<sup>39</sup> Desnecessário dizer que Osman toca num dos nós da vida intelectual brasileira. Seu tema não é outro que o da democratização do espaço – para ele, sempre sagrado – das letras. Se a literatura não for exercida num contexto democrático, a liberdade, seu atributo básico, não existirá de fato.

Como se viu, Autran Dourado também paga seus tributos à liberdade e à inegociável autonomia do trabalho do escritor. Por vezes, como na passagem de *O risco do bordado* em que seu alter ego afirma sua pouca disposição para se curvar a autoridades, tais declarações soam como empáfia sem maior lastro. Quando ele evoca o avô autor de *Voluntários do martírio*, apresentando-se quase como um insubmisso por herança, as contradições se acentuam. Não será demais lembrar que os federalistas entre os quais se alinhava Ângelo Dourado representavam os interesses de uma elite política tradicional contra a nova elite republicana.<sup>40</sup> Sobre o pano de fundo da mão de ferro de Floriano Peixoto, proprietários rurais que então perdiam as rédeas do poder pintaram seu idealizado autorretrato como rebeldes. No já comentado depoimento transformado em prefácio, Dourado chama à cena o autoritarismo do marechal, ao qual teria resistido o avô, para efetuar a transposição para os fardados do presente – o ano era 1979 – aos quais resistiria o neto. Reivindicando a rebeldia mitologizada do avô, o romancista trai sua cegueira de classe.

Nos anos por vir, Autran Dourado não faria mais que replicar o autorretrato que terminou de compor ali pela década de 1970. Assim é que o *Breve manual de estilo e romance*, de 2003, que em vários pontos amplia o “Começo de aprendizado”, só torna mais flagrantes os pontos cegos, dando-se a ler como uma constrangedora encenação involuntária do percurso ironizado em *Les mots*. Ganha destaque a figura do pai, súmula do bacharelismo nacional, que guia o filho ao encontro da “musa judiciária” e o presenteia com os volumes *Luz mediterrânea* e *Tropas e boiadas*, assinados por dois antigos colegas seus do curso de Direito no Rio, Raul de Leoni e Hugo de Carvalho Ramos. Como se fosse de propósito, a narrativa autobiográfica roça em pontos célebres do relato sartriano, subtraindo-lhes a ironia. Assim, o menino-prodígio (desafiado a ler Alexandre Herculano) comparece com todas as letras e sem

---

<sup>39</sup> Lins, op. cit., p. 87.

<sup>40</sup> Ver: Fausto, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001, pp.139-45.

aspas. E o meio cultural retardatário ecoa no rapazinho que, nos anos 1940, escreve “contos anacrônicos” à maneira dos naturalistas e de Godofredo Rangel, homem do círculo de relações paterno.

O encontro do rapazinho com um velho e achacado Rangel é momento-chave da narrativa de formação cristalizada por Autran Dourado. No *Breve manual de estilo e romance* ele se vale do artifício retórico de dizer que transmite os conselhos recebidos do correspondente de Monteiro Lobato. Com efeito, no apêndice, “O meu mestre Rangel”, são repetidos, pela boca do então já ofegante membro do Minarete, os palpites dispersos no livrinho. Nos termos dessa ficção, o quase octogenário autor de *Ópera dos mortos* reproduz o que ouviu, aos dezessete anos, do praticante de uma prosa nascida na véspera de ser atropelada pelos modernistas. Dourado está ciente do anacronismo, mas seu apreço por *Vida ociosa* parece incólume. O personagem que entra em cena nesse ponto da narrativa de formação carrega o peso de quem pertence a tempos idos: o juiz recolhido à casa no bairro Floresta, em Belo Horizonte, está “muito velho e doente, magro, as bochechas chupadas, os olhos fundos”. Não lhe falta a dose de ressentimento, clara na menção às “novidades extravagantes que costumam ser passageiras, vindas pelo *dernier bateau*”.<sup>41</sup>

Proseguindo na tentativa de extrair as consequências dessa ficção, temos, como iniciador, um velho solitário que dá de ombros para as “novidades extravagantes” (o modernismo? o romance de 30?), de quem o iniciando bebe as palavras, caderninho de notas em punho. Tais palavras o teriam guiado pela vida afora, tanto que, em seus últimos anos, as retransmite. O endosso do escritor maduro às ideias professadas pelo ancião que lhe foi apresentado na juventude sugere uma literatura sem crise, a salvo da própria atualização a que Autran Dourado tanto se aplicou.

Em que pesem os pontos cegos do prefaciador, a nova edição de *Vida ociosa*, na entrada do século XXI, rerepresentou aos leitores brasileiros um autorretrato dos mais nítidos e cândidos do nosso bacharel letrado. Pois o livro é narrado por um certo dr. Félix, jovem juiz que, alocado em pequena municipalidade mineira, gasta o tempo a desfiar autoindulgência e condescendência para com a veneração de que é objeto por parte de um velho casal de fazendeiros arruinados e o filho destes. Cultor da melancolia, dedicado a cabular os encargos de juiz, com comedido remorso, e teimosamente avesso ao corpo a corpo com a realidade, o dr. Félix canaliza a veia literária para o que, em bom português, chamaríamos de mau hábito de se divertir às custas da ignorância alheia.

---

<sup>41</sup> Dourado, A., *Breve manual de estilo e romance*, p. 68.

A determinada altura, a pretexto de uma pergunta do velho sobre a guerra na Europa, o juiz cede à fatuidade de improvisar uma dissertação oral sobre a “volúpia da violência”. As palavras irresponsáveis e supérfluas lançadas à cara da família desarmada são exemplares da erudição fácil, virgem da prova da realidade e de debate. O interesse de *Vida ociosa* é que seu narrador parece indeciso entre a autoironia e o comprazimento algo tolo. Na menção ao “pacotinho de pratas”, “dádiva tira-remorsos” que concede ao trio a cada visita, esboça mesmo uma autoacusação.

Forçando um pouco a nota, seria possível traçar uma linha entre os improvisos eruditos do dr. Félix e os floreios que pesam, por exemplo, sobre *A barca dos homens*. Cabe lembrar como a caça a Fortunato serve ora ao tema da violência, tomado como generalidade filosófica, ora ao comentário sobre o exercício do poder à brasileira. Como a vela acesa à Literatura parece levar a melhor, as circunstâncias brasileiras soam a tributo pago, com o “grande tema” cortando o fôlego à reflexão sobre o dado local. Negociada com os poderes competentes a vida ociosa, o letrado teria feito de si voluntário do martírio, carregando a morte nas costas, mas conservando a delicadeza de respingar em suas páginas gotas da vida dos forçados ao padecimento sem aura?

O que se veio de expor neste trabalho sugere um quadro um pouco mais complexo. Sim, o alter ego João da Fonseca Nogueira retém algo da aversão do narrador de Godofredo Rangel ao corpo a corpo com a realidade, mas o projeto de uma narrativa como *O risco do bordado* esboça um olhar mais franco, até desabusado, que, se não chega a se consumir, é passível de ser posto em paralelo ao ânimo reflexivo das ciências sociais suas contemporâneas. De outra parte, vale extrair as devidas consequências de que Guimarães Rosa fez em “Minha gente”, narrativa comentada no último capítulo, uma reelaboração de *Vida ociosa*.<sup>42</sup> Com efeito, é notável como o narrador de Rosa potencializa a autoironia latente no narrador de Rangel. Esta, naturalmente, é expressão da ambiguidade do letrado brasileiro, dividido entre o senso vaidoso-penoso de distinção e a abertura, mais ou menos acompanhada de impulsos participantes, à realidade precária que o cerca. Assim, as indecisões da ficção de Autran Dourado, os traços responsáveis pelo incômodo que transparece no discurso da crítica, são expressivos de problemas muito típicos e persistentes da literatura brasileira.

---

<sup>42</sup> Ver: Costa, Walter Carlos & Camorlinga, Rafael. “Entrevista com Davi Arrigucci Jr.” in *Fragmentos*, n. 27, pp.133-48, Florianópolis, jul.-dez. 2014.

Como estratégia de legitimação, as leituras mais relevantes dessa prosa avançaram interpretações na linha da “denúncia da opressão”. Feito o balanço, conclui-se que muita coisa não cabe nesse figurino. Não cabe a melancolia do grão-senhor Honório Cota, que compõe os andaimes da Obra em construção. Não cabe a evidência de que o assassinato de Fortunato acaba por servir à narrativa bem feita, ao fechamento do ciclo de dia e noite, vida, morte e renovação anunciada. Não cabe o dulçor que cerca Biela.

Se o tateio de *Tempo de amar* mostra um narrador às voltas com o típico desfibrado marioandradino, a obra madura, em que se delineia o alter ego João da Fonseca Nogueira, oferece uma peculiar abertura ao mundo: a ficção faz a literatura realizada *passar por* enfrentamento das circunstâncias reais, pela fertilidade que a linhagem dos Carlos de Melo ficava a dever. Tal literatura como que conserva o desfibramento, transmutando-o em melancolia diferenciadora – haja vista a relação do menino-futuro-escritor com o menino futuro-homem-comum.

As contradições percebidas em *Uma poética de romance* e demais textos que cristalizam uma narrativa de formação se ligam a essa ambiguidade de base, vigente à revelia, correndo por fora do plano consciente da obra. Tais contradições não se reduzem a uma idiosincrasia do romancista. Se a história de triunfo (literário) subjacente a esses depoimentos e também ao conjunto das ficções resiste com algum poder de convencimento (como dá a ver a resenha de Miguel Sanches Neto), tal fenômeno sugere uma sobrevida da mística historiada por Jean-Paul Sartre.

Em contrapartida, o arco de *Tempo de amar* a *O risco do bordado* é um testemunho nada desprezível de adensamento do campo literário, para retomar a expressão utilizada por Beatriz Sarlo. Entre parênteses, pergunto: reservas o seu tanto pudicas com relação às sucessivas edições dos romances não seriam demonstrações dessa atitude religiosa que se quer pôr em xeque? O fato é que eu espero que as longas análises de texto expostas neste trabalho indiquem a participação efetiva de Autran Dourado no processo de adensamento da *escrita* literária brasileira. Tendo sido um assimilador tão voraz quanto contraditório, o criador de Biela praticou uma prosa que está entre os documentos de nossa digestão do repertório do romance moderno. Já o empenho com que tornou públicos seus esforços e seu libelo contra o “mito do escritor ignorante” nas primeiras páginas de *Uma poética de romance* sinalizam para uma contribuição ao processo de profissionalização dos escritores brasileiros.

## Bibliografia

### OBRAS DE AUTRAN DOURADO

- DOURADO, Autran. *Teia*. Belo Horizonte: Edições Edifício, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Sombra e exílio*. Belo Horizonte: João Calazans, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. (2ª ed.: Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965)
- \_\_\_\_\_. *Três histórias na praia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Nove histórias em grupos de três*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- \_\_\_\_\_. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961. (2ª ed. (texto definitivo, revisto pelo autor): Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971)
- \_\_\_\_\_. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (7ª ed.: São Paulo: Difel, 1977)
- \_\_\_\_\_. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (2ª ed.: 1970)
- \_\_\_\_\_. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970. (6ª ed.: São Paulo: Difel, 1976)
- \_\_\_\_\_. *Solidão solitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (nova edição: Rio de Janeiro: Rocco, 2004)
- \_\_\_\_\_. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva: 1973.
- \_\_\_\_\_. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974. (3ª ed.: São Paulo: Difel, 1977)
- \_\_\_\_\_. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Difel, 1976. (3ª ed.: Rio de Janeiro: Rocco, 2000)
- \_\_\_\_\_. *Armas e corações*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

- \_\_\_\_\_. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*. (edição revista e ampliada pelo autor). Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Gaiola aberta. Tempos de JK e Schmidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2003
- \_\_\_\_\_. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

#### SOBRE AUTRAN DOURADO

- ARBEX Jr., José. “Autran Dourado nos apresenta JK”, *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 14 out. 2000.
- ASSIS BRASIL. “Autran Dourado” in *A nova literatura I. O romance*. Rio de Janeiro: Americana, 1973.
- \_\_\_\_\_. “A barca de Autran”, revista *Senhor*, out. 1962.
- BARBOSA, João Alexandre. “As redes da criação”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 10 jul. 1965.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *A teia e o labirinto. Uma leitura da ficção de Autran Dourado*. Tese de doutoramento. Departamento de Letras/PUC-RJ, 1978.
- CHEDIAK, Antônio José. *Gaiola fechada. Breves comentários ao livro Gaiola aberta – Tempos de JK e Schmidt, da autoria de Autran Dourado*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- CHIAPPINI MORAES LEITE, Ligia. “Investindo contra o mito da inspiração e do acaso, um escritor descreve e teoriza sobre sua experiência de criação” in *Argumento*, ano 1, nº 2, set./1973, p.130-2.
- CONY, Carlos Heitor. “Autran Dourado”, *Folha de São Paulo*, 2 out. 2012.
- DUTRA, Waltensir. “Um exercício de composição” in *Correio da manhã*, 24 mar. 1968.

- ENEIDA. “A barca dos homens: Autran Dourado”, *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1961.
- FARIA, Octávio de. “O romancista Autran Dourado” in *Jornal do Commercio*, 26 nov. 1967.
- GARCIA, Othon M. “Frase caótica e fluxo de consciência: monólogo e solilóquio” in \_\_\_\_\_. *Comunicação em prosa moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1976, pp. 109-15.
- LAFETÁ, João Luiz. “Uma fotografia na parede” in \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios*. (org.: Antônio Arnoni Prado) São Paulo: Duas Cidades/34, 2004.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado (uma leitura mítica)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- LINHARES, Temístocles. “Em torno de uma novela”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 10 jul. 1965.
- \_\_\_\_\_. “Realidade e poesia de um romance” in *O Estado de São Paulo*, 18 jan. 1969.
- LOUZADA FILHO, O. C. “Pior proteção é a do Estado, diz Autran”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 29 abr. 1979.
- MARTINS, Wilson. “Vir a ser”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 3 abr. 1965.
- \_\_\_\_\_. “O joio e o trigo” in *Pontos de vista (crítica literária)*. Vol. 8 (1968/70). São Paulo: T.A. Queiroz, 1991, p.64-7.
- \_\_\_\_\_. “O joio e o trigo”. *O Estado de São Paulo*. 27 abr. 1968
- \_\_\_\_\_. “A educação sentimental” in \_\_\_\_\_. *Pontos de vista (crítica literária)* vol. 9 (1971-5). São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, p.34-7.
- MICHELETTI, Guaraciaba. “O discurso citado na narrativa ficcional” in \_\_\_\_ (org.). *Enunciação e gêneros discursivos*. São Paulo: Cortez, 2008, p.44-63.
- NOVAES, Washington, “Afinal, quem escreve a História?”, *O Estado de São Paulo*, 5 out. 2012.
- OLIVEIRA, Franklin de. “A dança dos equívocos”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.
- PAVAM, Rosane. “Colheres do passado”, *Carta Capital*, n. 718, 10 out. 2012.
- PÓLVORA, Hélio. “Autran Dourado” in *A força da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. “Um romance barroco”. *Jornal do Brasil*, 16 jul. 1970.
- RÓNAI, Paulo. “Autran Dourado” in \_\_\_\_\_. *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.89-91.
- SANCHES Neto, Miguel. “Escritores no poder”, *Gazeta do Povo*, 27 nov. 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Um romancista que não quis ser James Joyce", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1976.

SANTIAGO, Silviano. "Questão de perspectiva" in \_\_\_\_\_. *As malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SENRA, Angela. *Paixão e fé*. Os sinos da agonia de *Austran Dourado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

SOUZA, Eneida Maria de. (org.) *Austran Dourado*. Belo Horizonte: CEL/UFMG, 1996 (Série Encontro com escritores mineiros n.2).

\_\_\_\_\_. *A barca dos homens: a viagem e o rito*. Dissertação de mestrado, PUC-RJ, 1975.

\_\_\_\_\_. (org.) "As Minas de Austran Dourado", edição especial do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, n.955, 19/01/85.

\_\_\_\_\_. "É preciso enterrar os nossos mortos" in \_\_\_\_\_. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

SUSSEKIND, Flora. "Mão de relojoeiro", *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*, 14 fev. 2004.

#### GERAL

ALENCAR, José de. *Senhora. Romance brasileiro*. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s./d.

ALVES, Francisco das Neves. "A sociedade gaúcha na óptica de um rebelde" in *Biblos, Rio Grande*, 1 (1): 127-138, 2010.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Jornal, realismo, alegoria (o romance brasileiro recente)" in *Coleção Remate de Males 1. Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979, p.11-50.

\_\_\_\_\_. "O mundo misturado (romance e experiência em Guimarães Rosa)" in *Novos estudos Cebrap* 40, nov. 1994, p.7-29.

BENEVIDES, Maria Victoria. *Governo Kubitschek (desenvolvimento econômico e estabilidade política: 1956-1961)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

- \_\_\_\_\_. “Presidente Juscelino, os ‘anos dourados’ (Notas sobre imagem política: JK e FHC)”, *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.32-41, março/maio 2002.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. (org. Lucia Wataghin). São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. (org. e introd.) *O conto brasileiro contemporâneo*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOTTMANN, Denise. “Gustave Flaubert no Brasil”, *Belas infiéis*. Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UnB, v.1, n.2, p. 145-163, 2012.
- BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. (trad.: Barbara Heliodora) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BRITO, Mário da Silva. “O aluno de romance Oswald de Andrade” in Andrade, Oswald de. *Os condenados*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Tema e técnica”, *Remate de Males*, Campinas, (9): 177-9, 1989 (artigo originalmente publicado no *Diário Carioca*, 28 maio 1950).
- CAMILO, Vagner. “Um *Bangüê* na fronteira de Wessex e da Beira (Lins do Rego, leitor de Hardy e Eça)” in Fonseca, Maria Augusta. (org.) *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. “Um lance de ‘dês’ do Grande Sertão” in *Guimarães Rosa* (sel. de textos Eduardo de Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983 (Coleção Fortuna Crítica vol. 6).
- \_\_\_\_\_. “De Ulysses a Ulisses” in Campos, Augusto e Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CANDIDO, Antonio. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban” in \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira vol. 2 (1836-1880)*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1975, pp.178-93.
- \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção* (sel., apres. e notas de Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARDOSO DE MELLO, João Manuel & Novais, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp; Campinas: Facamp, 2009.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- CARONE, Modesto. “Duas novelas de primeira” in Kafka, Franz. *O veredicto/Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.
- COSTA, Walter Carlos & Camorlinga, Rafael. “Entrevista com Davi Arrigucci Jr.” in *Fragmentos*, n. 27, pp.133-48, Florianópolis, jul.-dez. 2014.
- DIMAS, Antonio. “Um manifesto guloso” in Ethel Volfzon Kosminsky, Claude Lépine, Fernanda Arêas Peixoto. (org.) *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Obra aberta*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Edifício n.1*, Belo Horizonte, jan./1946.
- FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. (trad.: Hélio Pólvora) 2ª ed. Rio de Janeiro: Exped, 1978.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.
- FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*. Paris: Le Livre de Poche, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- FRIEDMAN, Melvin J. “O romance simbolista: de Huysmans a Malraux” in Malcolm Bradbury e James McFarlane (orgs.). *Modernismo – guia geral*. (trad.: Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Do lado de cá” in \_\_\_\_\_. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- \_\_\_\_\_. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Mínima mímica. Ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- GIESZ, Ludwig. *Fenomenologia del kitsch. Una aportación a la estética antropológica* (trad. Esther Balaguer). Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. University of California Press, 1954.
- LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LINS, Osman. *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas (o escritor, sua condição e a realidade social)*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O lustre*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LODGE, David. “A linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia” in Malcolm Bradbury e James McFarlane (orgs.). *Modernismo – guia geral*. (trad.: Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOUZADA FILHO, O. C. *Crítica e tempo*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- LUCAS, Fábio. “O inumerável coração das margens”, *Folha de São Paulo*, caderno “Mais!”, 14 fev. 1999.
- MARTINS, Wilson. “Siga a bula” in \_\_\_\_\_. *Pontos de vista 9*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995, p.402-6.
- MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação/Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- MOURÃO, Rui. “A ficção modernista de Minas” in Ávila, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- NUNES LEAL, Victor. *Coronelismo, enxada e voto. O município e o regime representativo no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- OEHLER, Dolf. “*Liberté, Liberté chérie*. Fantasias masculinas sobre a liberdade” in \_\_\_\_\_. *Terrenos vulcânicos*. trad.: Samuel Titan Jr. et al.. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

- OHATA, Milton. “Fechada para balanço” in *Rodapé* n.3, nov./2004, São Paulo: Nankin.
- OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek. *Juscelino Kubitschek I (depoimento, 1974)*. Rio de Janeiro, CPDOC, 1979, 15 p. dat.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito. Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. “O romance de Rosa. Temas do *Grande sertão* e do Brasil” in *Novos Estudos Cebrap* 55, nov. 1999.
- PEYRONIE, André. “Labyrinthe” in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher, 1988, 2<sup>o</sup> éd. augmentée, 1994.
- PAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. (trad.: Philadelpho Menezes) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “O coronelismo numa interpretação sociológica” in \_\_\_\_\_. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. Lebensztayn, Ieda e Salla, Thiago Mio (orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Infância*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- RANGEL, Godofredo. *Vida ociosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- REGO, José Lins do. *Bangüê*. 8<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- RESENDE, Otto Lara. *O Rio é tão longe. Cartas a Fernando Sabino*. (intr. e notas Humberto Werneck). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A testemunha silenciosa. Duas novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. “Kafka e kafkianos” in *Texto/contexto*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p.225-62.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, s./d.
- \_\_\_\_\_. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catalogos Editora, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964. Collection Folio.
- \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* (trad.: Carlos Felipe Moisés). 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2006.

- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias (histórias contadas por eles mesmos)*. (org. e intr. Enid Yatsuda Frederico) São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Edifício: que geração é essa?” in *Scripta*, Belo Horizonte, v.I, n.2, p.13-22, 1º sem. 1998.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “O lustre” in *Remate de Males*, Campinas (9): 171-5, 1989 (resenha originalmente publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 14 de julho de 1946).
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TREVISAN, Dalton. *Morte na praça*. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- VALÉRY, Paul. *O cemitério marinho* (trad. e prefácio: Jorge Wanderley; posfácio: João Alexandre Barbosa). 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Variedades* (org. e introd.: João Alexandre Barbosa; trad.: Maiza Martins de Siqueira). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VAN STEEN, Edla. *Viver & Escrever 3*. 2ª ed. (1ª. ed.: 1981). Porto Alegre: L&PM, 2008.
- VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- VERÍSSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. 8ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. Apresentação e notas de Ivan Teixeira. 12ª ed. São Paulo: Ateliê, 2012.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

