

Os traços da lembrança em *O risco do bordado*

Enivalda Nunes Freitas e Souza

Professora do Programa de Mestrado em Letras/ Teoria Literária e da Graduação em Letras do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia.
e-mail: eni@ufu.br

Resumo A proposta deste trabalho é ler paralelamente os capítulos “Assunto de família” e “O salto do touro”, de *O risco do bordado*, e os contos “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, e “Missa do galo”, de Machado de Assis, mostrando que recordações conscientes ou inconscientes fazem da literatura mais do que um palimpsesto: é um espaço de reduplicação e renovação das letras e do prazer.

O risco do bordado, de 1970, haveria de marcar definitivamente a prosa literária de Autran Dourado, escritor mineiro que já se consagrara com *Ópera dos mortos* e *A barca dos homens*, livros que chamaram nossa atenção pelo tom intimista e pelo domínio da técnica narrativa em que foram talhados. A literatura brasileira, sem dúvida, ganhava mais um grande escritor.

Com *O risco do bordado*, mais uma vez o autor conjuga a técnica com a mensagem metafísica, dando continuidade à busca da compreensão dos acontecimentos que constituem e formam o ser humano. O romance é composto por capítulos que guardam entre si uma relativa autonomia. Desta forma, estes capítulos podem ser alçados à categoria de contos, o que torna possível a apreciação individual de cada um deles. Contudo, dois capítulos desse romance lírico, pungente, haveriam de nos tocar com mais intimidade e proximidade: “Assunto de família” e “O salto do touro”, porque neles instaurou-se de imediato o inquietante prazer de se estar lendo algo já lido, porém com palavras que conduziam a outros significados e instauravam novos sentidos. Em outras palavras: o texto era simultaneamente conhecido – a variação de algo já produzido – e desconhecido – original, no sentido de que suas origens estavam ali mesmo.

Quem traça o risco?

Ora, é consenso que textos primeiros inexistem, que eles são o resultado de fragmentos de coisas já ouvidas, lidas, citações de outros textos, recortes da lembrança que vêm de forma voluntária e involuntária, que a história do pensamento humano é feita de retomadas, recriações e continuações, que a própria história da literatura “é a história das repetições, do já-escrito” (SCHNEIDER: 1990, 20). Jung relata que, certa vez, lendo *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, encontra uma passagem que lhe é muito familiar. Recorda que lera, por acaso, o resumo desse livro publicado em 1835 – cinquenta anos antes da primeira edição do de Nietzsche. Jung escreve à irmã do filósofo, que ainda vivia naquela ocasião. Ela confirma a Jung que o livro fora lido por Nietzsche quando ele tinha onze anos. Infere Jung:

Verifica-se, pelo contexto, que é inconcebível pensar que Nietzsche tivesse qualquer idéia de estar plagiando aquela história. Creio que, simplesmente, cinquenta anos mais tarde, a história entrou em foco na sua consciência. Em casos deste tipo há

uma autêntica recordação, mesmo que a pessoa não se dê conta do fato. (JUNG, 1983, 97).

Que as intertextualidades venham de forma voluntária ou não, isso pouco minimiza o peso da leitura no escritor. Ele sempre terá que lidar em suas criações com seu conhecimento livresco. O professor de Literatura Comparada da UERJ, Dr. João Cezar de Castro Rocha, lançou nos Estados Unidos o livro *O autor como plagiador – o caso de Machado de Assis*. Segundo o professor, muito antes de Borges, Machado compreende que “um autor, na verdade, é um efeito secundário de uma outra atividade – a da leitura” (*Folha de S. Paulo*, 08 de maio de 2006, E3). Um escritor, para não guardar a “angústia da influência”, teria que, necessariamente, abster-se da atividade da leitura. Freud confessa que muitas vezes descobriu nos livros, sobretudo nas ficções, teorias que ele havia penosamente descoberto, criadas à custa de muito trabalho, o que o levou a confessar:

Não quero ler, porque agita pensamentos demais e reduz meu prazer de descobrir: sou muito ignorante quanto a meus predecessores. Se os encontrasse, eles me tratariam certamente como plagiário. Mas é tamanho o prazer de descobrir as coisas, e-las mesmas, ao invés de ler a literatura sobre elas. (in SCHNEIDER: 1990, p. 181).

Sem dúvida, há os “predecessores”, as muitas idéias que já foram desenvolvidas e registradas ao longo do pensamento humano, os muitos textos de hoje que já foram escritos e reescritos no passado, mas há, também, aquele texto que cria o seu predecessor, teoria sistematizada por Borges e lembrada por José Saramago a propósito de Machado de Assis:

(...) ao menos que eu recorde, não se tem falado de Diderot na hora de dilucidar as influências (portanto as leituras) de Machado de Assis. Dir-me-ão que se Brás Cubas não fala de Diderot é simplesmente porque não o teria lido. É possível. Mas então ninguém me tirará da cabeça que foi Diderot quem leu a Brás Cubas... (*Folha de S. Paulo*, 08 de maio de 2006, E 3).

Como se percebe, há um momento em que o leitor é seduzido por um tipo de leitura: a de tentar “dilucidar”, localizar “os riscos” que sustentam ou que se entrecruzam na feitura de um texto. Buscando compreender o que leva o discurso a significar o que significa, somos levados a pensar nas relações que esse discurso estabelece com outros discursos. Considerando que fora de um sistema uma obra de arte é incompreensível, a primeira evidência da constituição do discurso literário, em qualquer obra, seria a apropriação de outros discursos literários, evidência indiscutível em *O risco do bordado*, como seu autor já proclamou em ocasiões oportunas.

Convém lembrar que compreender a constituição do discurso por este viés, trazendo ao texto o contraponto de outros textos, não implica a busca de origem ou fontes, conceitos há muito superados pela Psicanálise, pela História, pela Teoria da Literatura.

Por outro lado, qual o sentido de se fazer um trabalho como este, o de esquadriñar o texto de um assinalando as “marcas” do outro para, ao fim do exercício, dizer: “viram como um não deve ao outro?” ou, o contrário, que um deve ao outro, sim, como todo mortal pensante? Na verdade, trata-se de um jogo apaixonante, um jogo de peças que ora se encaixam ora não se encaixam, mas que jamais sobram ou faltam. Deste jogo que começa na leitura e se estende ao trabalho comparativo, espera-se que tenha como resultado a potencialidade de ampliar as possibilidades de sentido e de prazer para o leitor.

“O risco não é a gente que traça”

Esta frase é de Vovô Tomé, avô de João da Fonseca Nogueira, a personagem principal de *O risco do bordado*.¹³ No capítulo “Assunto de família”, Vovô Tomé, com a alma carregada de culpa, conta ao neto a história de seu pai, Zé Mariano, homem sério e trabalhador, que um dia resolve sair de casa para não mais voltar. O episódio é marcado por acontecimentos tristes, e agora Vovô Tomé vive em desassossego porque, naquela ocasião, não conseguiu mudar o curso dos rumos, agindo dentro de um risco traçado: pelo destino e pela mãe. Neste relato, é quase impossível não pensar em Guimarães Rosa, sobretudo na “manifestação de um espírito” rosiano, e não necessariamente no reaproveitamento de estruturas já definidas, mas num risco esgarçado que ganha cores novas e próprias nas mãos deste grande tecelão que é Autran Dourado. Ao pensar em Guimarães Rosa neste conto, as aproximações devem ser operadas desinteressadamente, como em qualquer outro trabalho desta natureza. Como observaram Freud e Saramago, toda leitura provoca uma influência, e ela sempre acontece de maneira parcial: alguns elementos são absorvidos, outros desconsiderados, deslembados, consciente ou inconscientemente.

Comparando “Assunto de Família”, capítulo de *O risco do bordado*, com “A terceira margem do rio”, conto de *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa, fica evidente que, se se pode falar de influência deste outro famoso autor mineiro sobre Autran Dourado, certamente essa influência não é a lingüística, mas uma certa atmosfera psicológica, que consiste numa indagação metafísica sobre o sentido da vida.

A culpa

“Assunto de família” tem como enredo as diferenças de um casal que vive em luta surda e as conseqüências dessa luta sobre o espírito do filho, dividido entre a prepotência da mãe e a determinação silenciosa do pai. Vovô Tomé está tomado pelas recordações do passado, sofrendo pela constante lembrança de seu pai, Zé Mariano, que um dia abandonou a casa e nunca mais voltou. Vovô Tomé carrega um enorme sentimento de culpa porque não conseguiu contornar a situação, pois não sabia se fazia a vontade da mãe ou se atendia as necessidades do pai, que só queria um pouco de paz e reencontrar-se consigo mesmo, buscar sua essência individual, anulada pelo domínio da esposa.

Na construção do sentido desse discurso, sobressai o teor metafísico-existencial que também está presente no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.

O conto de Rosa é a história de um homem que, sem motivo aparente, manda fazer para si uma canoa e entra dentro dela, lançando-se ao rio para não mais voltar, abandonando a família e se furtando a qualquer comunicação com o mundo que o envolve. O rio, em todas as culturas, é símbolo da existência humana, da própria vida em seu curso indefinido, com suas águas sempre fluindo, em busca de algum lugar onde desaguar. A canoa está relacionada ao barco, e tem um sentido geral de veículo. É possível/importante ver o barco como o útero materno, fato que corrobora a idéia de renascimento, de busca de uma nova vida, de transcender-se desta existência terrena, encontrando outros valores.

Em ambos os contos, a travessia agora se faz, também, pelos narradores, que, ao contarem a história de seus pais, reavaliam seus malogrados desempenhos. Voltando ao passado, mais do que uma viagem de volta, os narradores tentam purgar-se de suas supostas culpas e nascerem de novo, operando a sua própria travessia.

¹³ Todas as referências a esta obra têm como fonte a mesma edição, cujos dados completos estão listados na bibliografia. As citações virão acompanhadas das iniciais do autor (AD), seguidas do número da página. O procedimento é o mesmo para Guimarães Rosa (GR) e Machado de Assis (MA).

O texto de Guimarães Rosa se encerra com o filho-narrador lamentando a sua fraqueza por não ter agido, assumido o lugar do pai na canoa – “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (GR, 412). No início de “Assunto de família”, Vovô Tomé também se julga culpado: “para buscar alívio, vivia dizendo que não era o único culpado. Culpa maior cabia à mãe dele, Vovô Tomé tinha sido apenas a mão estendida” (AD, 122).

O silêncio

Se a personagem rosiana não tinha um motivo aparente para fugir, no texto de Autran Dourado a razão estava no gênio obsessivo de dona Pequetita, esposa do velho Zé Mariano, mulher que era “uma onça de braba”. O narrador rosiano lembra a personalidade forte de sua mãe: “nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente” (GR, 409). Antes que Zé Mariano se pusesse em debandada, suportou muitos mandos da mulher, e com a doença, episódio que antecede sua saída definitiva da casa, a situação tornou-se insuportável: “se já era de pouca fala dentro de casa, emudeceu de todo”. Dona Pequetita evita conversar com o marido sobre os assuntos da família, dizendo apenas que já cuidou de tudo. Essa falta de comunicação é elemento básico nos dois textos, e é também uma particularidade do povo de Minas, de cuja natureza faz parte o silêncio como fala. O silêncio está sempre a serviço da fala. Zé Mariano não dizia nada porque o seu passado lhe era brumoso, carregado de sofrimento, bagagem que ele não quer levar na sua nova viagem, na qual pretende reencontrar-se consigo mesmo.

Paulo Rónai salienta a incomunicabilidade no conto de Autran Dourado e diz que em Minas, “a desconfiança contra a linguagem tantas vezes tem por efeito um emudecimento total” (RÓNAI: 1990, 91). É interessante que em nenhum dos textos cotejados se observa o diálogo, as personagens frente a frente discutindo seus problemas; o que faz o processo de individuação ser penoso, lento, sofrido e solitário.

Não por acaso essas personagens estão em busca de uma transcendência. Zé Mariano fala cada vez menos, e chegará o dia em que ele cairá no completo mutismo, e nunca mais se terá notícia de seus pensamentos, como a personagem de “A terceira margem do rio”: “nosso pai passava ao largo, avistado ou difuso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala” (GR, 410). Privados da fala, esses homens se privam de suas existências banais, extinguindo qualquer vínculo com o passado.

O rio

Enquanto a personagem de Rosa passa a morar no meio do rio, espaço metafísico que corresponde fisicamente a uma terceira margem, Zé Mariano passa a residir na casa de um filho natural, que teve antes do casamento com Dona Pequetita, num lugar por nome Sítio da Barra. Barra evoca a imagem de rio, e o sítio é próximo a um rio. Tal como a personagem de Rosa, Zé Mariano foge para perto de casa, ficando perto e longe ao mesmo tempo.

São vários os elementos do conto de Guimarães Rosa lembrados na construção do discurso de Autran Dourado, como a bênção dada a seus filhos, ou o padre tentando demover os homens da atitude estranha. Contudo, é a imagem do rio que mais se destaca. Antes de mostrar o episódio do rio como a separação definitiva de Zé Mariano de sua família, a imagem do rio é reiterada várias vezes no desenrolar dos fatos, criando uma atmosfera, como, por exemplo, em: “tinha achado um remanso bom na casa de seu outro filho” (AD, 136); “um homem sozinho tem de se agarrar nas coisas, do contrário a barca se extravía, quando vê está de bubuia no rio do nada” (AD, 141); “mesmo assim, volta e meia o rio engrossava”.

Com o tempo, Vovô Tomé escasseia suas visitas ao Sítio da Barra. Alentado pela mãe, diz: “pai não carece de nada, ele é de curta carência”, e assim toma partido da mãe, dos que ficaram “de cá” do rio. Na narrativa rosiana, quando todos resolvem ir embora para longe, inclusive a mãe, o filho fica: “eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei” (GR, 411). Vovô Tomé carregará essa e a culpa maior pelo resto da vida, mas sempre se dizendo que não foi o único culpado, aliás, sua preocupação era saber se a culpa maior é “daquele que faz ou daquele que por detrás está mandando, instruindo, vigiando”.

Desde que Zé Mariano se refugiara na casa de seu filho, ele decide não mais tomar banho. Isto aponta para a longa travessia que ainda não se completou, quando se concebe o banho como símbolo de purificação, batismo e renascimento. Dona Pequetita, ao saber do estado em que se encontra Zé Mariano, arquiteta um plano: que Vovô Tomé desse um banho à força em Zé Mariano. O filho convida o pai para um passeio beira-rio, lá chegando, “se afastou um pouco para tomar fôlego, o pai de costas para ele. E de repente avançou, deu um empurrão no pai, o velho caiu dentro do rio” (AD, 150). Se a personagem rosiana não “empurra” o pai ao rio, como fez Vovô Tomé, ao não assumir o lugar do pai, acaba empurrando-o para sempre nesse rio. A seqüência dramática a esse acontecimento é parecida em ambos os contos. O narrador rosiano diz: “e eu não podia... Por favor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado” (GR, 412); Vovô Tomé também sai em desabalada carreira: “como agüentar aquela mão, aqueles gritos? Saiu numa desabada louca (...) saltou em cima do cavalo, correu léguas de desvario.” (AD, 151).

Casa e canoa

Depois desses acontecimentos, o filho-narrador do conto rosiano diz que nunca mais soube do pai. Vovô Tomé relata o desfecho da história: Zé Mariano passa a viver trancado numa cafua, não conversa mais e não abre a porta para ninguém.

Guimarães Rosa elabora o mito da viagem como travessia apoiado na simbologia da canoa. Por sua vez, Autran Dourado se sustenta no símbolo da casa, construindo um paralelismo por oposição, operando uma interversão dos valores simbólicos: a canoa de “A terceira margem do rio”, um veículo que propicia a viagem, assoma-se como um símbolo positivo, enquanto que a casa, fixa, escolhida para refúgio de Zé Mariano, envolve-se de conotação negativa, ainda que a evocação do útero materno esteja contida na simbologia da casa, apontando para um novo ser que se gera. Desta gestação surgirá um natimorto.

Como se não bastasse a casa ser, por si só, um símbolo fechado, Zé Mariano morre trancado lá dentro, sozinho, e sua morte é comunicada por urubus que sobrevoam o local. Desta forma, alenta-se a situação de desprezo e pessimismo, consolidada pela imagem da ave agourenta sobrevoando a casa, acusando a decomposição e o abandono.

Sabe-se que, pela simbologia, há uma correspondência entre a casa e o corpo humano, “especialmente no que concerne às aberturas”, como afirma Cirlot. Ora, Zé Mariano, que sempre fora calado, passando pelo mutismo, chega agora à incomunicabilidade total, ao fechar todas as aberturas, lacrando todas as janelas: fecha-se duas vezes dentro de si mesmo. Zé Mariano recusa a se banhar no rio da existência humana, com seu eterno fluir, e prefere o mergulho transcendente na morte. Fecha-se para o mundo e para a vida.

Uma experiência perturbadora

Impossível também não ser seduzido em “O salto do touro” pela lembrança de “Missa do Galo”, de Machado de Assis. Assim começa o texto de Autran Dourado:

Que idade ele teria quando aquilo primeiro aconteceu? (...) Tudo dentro dele era pesado e brumoso, doía quando tentava localizar no tempo, deter em suas cores fugidias a figura de tia Margarida. (AD, 157).

Ele é João, tentando reconstruir pela lembrança e pela memória um insinuado jogo de sedução que teria ocorrido entre ele e uma sua tia, solteirona frágil de sexualidade reprimida. Alguns parágrafos depois, o narrador confessa que “pelas contas devia ter uns dezesseis anos”. Tia Margarida teria vinte e oito anos. Agora a abertura de “Missa do Galo”: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”. (M.A., 113) Ambas as narrativas referem-se a um episódio marcante acontecido na vida desses jovens, hoje adultos. O narrador de “O salto do touro” nos adianta que o passado de João é “pesado e brumoso”. Nogueira, da mesma forma, diz que nunca pôde entender a conversa que teve com uma senhora, Conceição. Em uma noite de natal, ele espera sozinho na sala a hora de ir à missa do galo, quando aparece Conceição, dona da casa, e com ele trava uma conversa marcante, perturbadora. João, a personagem de *Autran Dourado*, tem uma experiência também perturbadora com sua tia Margarida, só que mais intensa. Os episódios marcam para ambos experiências do despertar do sexo.

João e Nogueira estão fora de suas casas paternas. O menino de Machado saiu de Mangaratiba e está no Rio de Janeiro estudando. Está hospedado na casa de Menezes, escrivão que fora casado em primeiras núpcias com uma de suas primas. João também é um estudante que está em férias na sua cidade, dividindo-se entre a fazenda e a casa de Vovô Tomé, na companhia de vovó Naninha, tia Margarida e a preta Milurde. Com o tempo, quer ficar apenas na casa dos avós, lendo seus livros. Nogueira: “Vivia tranqüilo naquela casa assobradada da Rua do Senado, com meus livros, poucas relações”. (MA., 327)

Tia Margarida é muito diferente de Conceição: é tímida, menos astuciosa, só age em resposta às investidas do sobrinho. Margarida é uma solteirona que vive num mundo próprio. Gosta de ler sempre os mesmos livros. É João quem vai despertá-la desse mundo de sonho, de um encantamento que a distancia da realidade. Tudo a perturba e ameaça-a, até a tentativa de ler outros livros. Conceição, como sabemos, além de ser de muita conversa, é toda insinuação. Conceição provoca Nogueira; tia Margarida é machucada por João. Conceição é mal casada; tia Margarida nunca tivera namorado. Conceição “aceitaria um harém, com as aparências salvas”; tia Margarida nem dos serviços da Igreja se ocupava. Ambas não são bonitas nem feias.

Durante as noites, João lia, vovó Naninha cochilava e tia Margarida jogava. Vovô Tomé e o escrivão Menezes, marido de Conceição, saíam para a rua. Saídas providenciais, haja vista que dois galos não cantam no mesmo terreiro. Nos serões na casa da tia, João ficava muito tempo contemplando sua brancura, sua pele de louça translúcida, suas mãos. Com o tempo, começam um jogo silencioso: a cada seqüência completada no jogo, eles se olham e se riem. O medo fazia com que João tentasse não olhar. Prometia a si mesmo que não iria olhar, que iria fingir não estar vendo, que ela, quando se voltasse para ele, o encontraria de cara fechada. Mas tudo era inútil, “na horinha mesmo ele não agüentava, abria os olhos para receber o sorriso da vitória. O melhor era aceitar aquilo como uma fatalidade” (AD, 164). Esse jogo do olhar é correlato ao que ocorre em “Missa do Galo”: “Fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a idéia de parecer aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição” (MA, 333). Por vezes, uma paradeza toma conta de tia Margarida e Conceição: “(...) foi surpreendido por aquela repentina paradeza de águas mortas. O braço dela estendido, suspenso no ar, os olhos imóveis” (AD, 167). “Havia também umas pausas. Duas ou três vezes, pareceu-me que a via dormir, os olhos cerrados por um instante” (MA, 332). Após os olhares, o toque. Conceição toca o ombro de Nogueira, obrigando-o a sentar-se. Ela mesma se arrepia e estremece com o gesto. No outro dia, Conceição está “natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera” (MA, 334).

João calca o joelho na coxa da tia. Sente que os olhos dela ganham brilho, a carne lateja. Calca mais, e ela pressiona também. “Ele sente o calor da coxa, o corpo vivo e quente, súbito vivo demais. O coração descompassa, sufocando em ondas quentes, ele mal podia respirar” (AD, 168). Sensações fortes, lembranças que se fundem: a prostituta Terezinha Virado e a mãe, ambas de roupão saindo do banho, o corpo nu de tia Margarida. Culpa e pecado. E o pior: “ela sabia o que estava fazendo, e queria” (AD, 170). Contudo, “aquilo não mais se repetiu”.

No conto de Machado de Assis, depois da conversa ambígua travada entre Conceição e Nogueira, nada de importante acontece e o jovem estudante regressa a sua cidade. A história de Machado se encerra aí. João também se afasta do convívio familiar, voltando ao colégio, mas não é tudo.

O canto do galo

Mais uma vez de férias em casa de vovô Tomé, em uma noite fria, com lua cheia e céu estrelado, João percebe que a luz do quarto de tia Margarida está acesa; o menino começa a conjecturar: se tia Margarida era tão friorenta e medrosa, o que estaria fazendo com a janela aberta? Não podia dormir ou dormiu de janela aberta, esquecendo a luz acesa? Imagina a tia dormindo descoberta, o corpo, a camisola, as coxas... “Ele não era menino, alguma coisa *cantou forte* dentro dele” (AD, p. 179. Grifo nosso). O galo canta e acorda o touro feroz dentro dele. João salta a janela e vai atrás de tia Margarida, “deslizando pela parede da casa”, esgueirando-se entre as plantas, como dona Conceição entrando de mansinho pela sala em busca de Nogueira. Ali, pela janela, João contempla toda a nudez da tia, não sem antes fascinar-se com a camisola de rendas que a envolve e encantar-se com seus cabelos pretos, longos e sedosos que caem sobre os ombros. Em ritual solitário e voluptuoso, a tia oferece para a lua “os seios brancos e luminosos, o ventre redondo, as coxas firmes e arqueadas”, segura os seios “como se estivesse sendo possuída, flechada” (AD, p. 182). O êxtase toma conta de João também, que esbarra numa pedra e cai. A tia vê o sobrinho, mas não grita, apenas o terror branco na cara.

Ainda que Autran Dourado não tenha se lembrado conscientemente do texto machadiano, algumas palavras estão ali e despertam a memória do leitor para a aproximação das histórias contadas, estabelecendo uma relação entre o espaço intertextual e o texto intertextualizado. Estas palavras poderiam ser consideradas, na concepção de Laurent Jenny (1979), como uma atualização dos anagramas saussureanos. Tal procedimento pode ser verificado em passagens como esta:

(...) às vezes era motivo de chacota dos mais velhos (...) que viam nele apenas o *frango d'água* de pescoço espichado, espinhento e deselegante, que ainda não alcançara a harmonia, o *canto*, a plenitude do *galo* (AD, p. 173. Grifo nosso).

Mas há o momento em que o narrador declina o nome de seu protagonista: (...) pense no nome que você 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* (AD, p. 183. Grifo nosso).

Ora, não é Nogueira a personagem de Machado que esteve às voltas com dona Conceição? O diretor pergunta a João qual o nome ele usaria “daqui por diante”. Este “daqui por diante” tanto pode referir-se quando da entrada de João na escola, quanto após o processo iniciático pelo qual João acabara de passar, uma vez que esta passagem está estrategicamente localizada logo após ele ter contemplado o corpo nu da tia.

Prêmio e castigo

Pela terceira e última vez João está na casa dos avós. Tia Margarida não dá mostras de lembrar-se do passado e faz questão de parecer muito mais velha do que era:

Ela devia ter conseguido apagar de tal maneira aquelas coisas que tinham se passado com eles, que nem uma vez sequer, nem quando o viu pela primeira vez depois que voltou do colégio, ela se mostrou confusa ou indecisa. Ela era apenas uma sua tia velha (AD, p. 186).

João vai para a capital continuar os estudos, mas o avô, que financiará sua formação, pede que ele espere até a Semana Santa, quando os negócios já estariam mais encaminhados. Tanto para Nogueira quanto para João, a celebração litúrgica vem como uma curiosidade: Nogueira “nunca ouvira missa do galo na corte, e não queria perdê-la”; João “queria ver se alguma coisa tinha mudado desde os seus tempos de menino”. A cena que ele vislumbra é a seguinte:

E João viu, vovô Tomé viu. No meio do claro aberto, viram tia Margarida. O vestido comprido como uma mortalha, roxo da cabeça aos pés. A cabeça baixa, os olhos postos no chão. Os pés descalços, sujos e feridos, em que ela prendera duas grossas correntes que ia arrastando penosamente (AD, p. 188).

Se continuarmos cotejando as duas histórias, percebemos que há uma interversão da situação dramática: a “santa” Conceição, após a morte do marido, casa-se com outro. Tia Margarida enlouquece, como tantas virgens românticas. O Natal e a Semana Santa também apresentam sentidos totalmente opostos. Ao primeiro se associam reflexões promissoras, como mudança, começo, renovação. No conto de Machado essas conotações são reforçadas pela evocação do galo, animal simbolicamente relacionado à ressurreição, à vigilância e ao renascimento (CIRLOT, 1984). Em “Missa do galo” processa-se uma iniciação: a vigília atenta do jovem Nogueira numa noite de natal prepara-o para uma nova etapa em sua vida. Sem dúvida, o simbolismo do galo, associado à celebração do natal, é altamente positivo.

A Semana Santa, ao contrário, é marcada pelo sacrifício, pela dor e pela morte. Assinalando o final da quaresma, celebra a vitória do espírito sobre a carne: as pessoas se penitenciam, arrependem-se de seus pecados e buscam uma maior aproximação com Deus, rendendo-se aos valores da fé. Aí está tia Margarida numa procissão litúrgica, vestida de roxo e fazendo penitência publicamente. Ela espera a morte numa mortalha, coberta de dor e humilhação. A mortalha reveste um corpo que não ousou manifestar-se em suas sensações mais naturais. Expondo sua paixão, tenta libertar-se da culpa do pecado que não chegou a cometer. De quantas Margaridas, anônimas ou famosas (a de Goethe, por exemplo), não se faz a história da literatura!

Galo e touro

Como a literatura é um palimpsesto, uma tela em que se apaga, escreve, apaga e reescreve, impossível delinear um traçado sem impedir riscos do que veio antes, principalmente se são riscos fortes, bem definidos, que saltaram do texto para o imaginário do leitor. Como não estabelecer um paralelo entre títulos tão expressivos como “Missa do galo” e “O salto do touro”, proposições que se assentam na simbologia de animais? Laurent Jenny fala no processo intertextual da interversão dos valores simbólicos: um símbolo de um texto é elaborado com um significado oposto no espaço intertextual. Touro e galo são símbolos associados à virilidade, e foram empregados com esse senti-

do nos dois textos. Se o galo está ligado a sentidos positivos, o touro, nem sempre. O *Dicionário de símbolos* assinala ser este um símbolo complexo, tanto no aspecto histórico como no psicológico, lembrando que ele já esteve relacionado ao culto lunar (passividade, dependência), mas que com o tempo tornou-se um símbolo solar, passando a simbolizar “força agressiva primaveril” (CIRLOT: 1984, p. 575). Portanto, estão concomitantemente reunidas no touro as imagens de vitória e imolação. Mais do que um galo, João é “um touro de chifres vermelhos” (AD, p. 177), “o próprio Minotauro” (AD, p. 176).

Reminiscências fugidias das primeiras sensações sexuais, os primeiros temores do erotismo, os primeiros afetos, o medo do incesto, os interditos do amor. Ambos os autores cultivam em seus textos esses anseios, são traços que os aproximam. Sobre isso, diz Schneider:

A inclinação partilhada por certas idéias ou certos gostos cria liames muito fortes. Mas ela não chega nunca a abolir, na troca e na convivência, o que é próprio de um e de outro, nem a relação de cada um com a coisa partilhada (1990, 131).

Cada um borda o risco com cores próprias.

Preencher, complementar

Guimarães Rosa, em sua entrevista a Günter W. Lorenz, afirma que a crítica literária “só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra” (1979, 10). Se o crítico tem a missão de “preencher”, “complementar” e até mesmo de “prolongar” o sentido da obra, é porque a obra, antes, já realiza o efeito de choque, é ela quem nos convida à sua leitura, aos meandros de sua tessitura. Como “preencher” e “complementar” sem a interferência de nossas leituras, dos nossos autores prediletos, daquelas histórias clássicas que calaram fundo em nós?

Bibliografia

ASSIS, Machado de. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”, in: *Intertextualidade – Poétique n.º 27*. Coimbra: Almedina, 1979.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LORENZ, Günter W. “Literatura e vida”: Um diálogo de Günter W. Lorenz com Guimarães Rosa. *Arte em revista*. Publicação do C. E. A. C. Ano 1, n.º 2. Maio-Agosto 1979.

LUCAS, Fábio. “O sete-estrela de Autran Dourado”, in: *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ROCHA, João Cezar de Castro, in: CARRIELO, Rafael. “Livro vê Machado como bom plagiador”. *Folha de S. Paulo*, 08 de maio de 2006, Ilustrada, E 3.

RÓNAI, Paulo. “O risco do bordado”, in: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.