

Revista ALPHA

Revista da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Patos de Minas

UNIPAM – Centro Universitário de Patos de Minas

Reitor do UNIPAM
Raul Scher

Pró-reitor de Ensino, Pesquisa e Extensão
Ricardo Rodrigues Marques

Pró-reitor de Planejamento, Administração e Finanças
Milton Roberto de Castro Teixeira

Coordenadora de Extensão
Helena Maria Ferreira

FAFIPA – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras

Diretora da FAFIPA
Neusa Helena de Queiroz Borges

*A **Revista ALPHA** é uma publicação anual dos cursos de História, Pedagogia e Letras, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Patos de Minas. Coordenadora do curso de Pedagogia: Maria Marta do Couto Pereira. Coordenador do curso de História: Roberto Carlos dos Santos. Coordenador do curso de Letras: Luís André Nepomuceno*

Impressão e acabamento
Grafipres: (34) 3811-1166

Capa

Retrato de Autran Dourado (por Carlos Magno), sob imagem da cidade de Mariana-MG

Revista ALPHA. ano 7, n. 7, nov.
2006. Patos de Minas: Centro
Universitário de Patos de Minas,
2006.

Anual

ISSN 1518-6792

1. Cultura, Periódicos. I. Centro Uni-
versitário de Patos de Minas.

CDD: 056.9

Catálogo
Bibliotecária: Dione Candido Aquino – CRB 1720

Faculdade de Filosofia Ciências e Letras
Centro Universitário de Patos de Minas
Rua Major Gote, 808 – Caiçaras
38702-054 Patos de Minas-MG Brasil
Telefax: (34) 3823-0300 web: www.unipam.edu.br

Revista ALPHA

Revista da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras
de Patos de Minas

ISSN 1518-6792

ano 7 – n.º 7 – novembro de 2006

Patos de Minas: Revista ALPHA, UNIPAM, (7):1-312, 2006



**Centro Universitário de Patos de Minas
Faculdade de Filosofia Ciências e Letras**

Revista ALPHA

Revista da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Patos de Minas

www.unipam.edu.br/alpha

e-mail: revistaalpha@unipam.edu.br

Editor

Luís André Nepomuceno

Conselho Editorial

Agenor Gonzaga dos Santos
Helânia Cunha de Sousa Cardoso
Luís André Nepomuceno
Maria Terezinha de Brito
Perciliana Pena
Rosa Maria Ferreira
Sueli Maria Coelho

Conselho consultivo

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)
Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU e UNIPAM)
Carlos Henrique de Carvalho (UFU)
Claire Williams (University of Liverpool)
Divino José da Silva (UNESP/ Presidente Prudente)
Esmeralda Blanco Bolsonaro de Moura (USP)
Hugo Mari (PUC/ Minas)
Jorge Megid Neto (UNICAMP)
Jorge Ruedas de la Serna (Universidad Nacional Autónoma de México)
Juliana Alves Assis (PUC/ Minas)
Justino Pereira de Magalhães (Universidade de Lisboa/ Portugal)
Lorenzo Teixeira Vitral (UFMG)
Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG)
Maria Violante Carraço F. C. Pereira Magalhães (Universidade de Lisboa/ Portugal)
Regina Horta Duarte (UFMG)
Rita Marnoto (Universidade de Coimbra/ Portugal)
Selva Fonseca Guimarães (UFU)
Walquiria Wey (Universidad Nacional Autónoma de México)
Wenceslau Gonçalves Neto (UFU)

Assessoria *ad hoc* para este número

Carlos Roberto da Silva (UNIPAM)
Christina da Silva Roquette Lopreato (UFU)
Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Revisão

Sueli Maria Coelho
Agenor Gonzaga dos Santos

Bibliotecária responsável

Dione Cândido Aquino (UNIPAM)

Sumário

1. Dossiê “Autran Dourado 80 anos”

- 11/ Antes, agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado
Ágata Kaiser
- 20/ Estudos comparados sobre os padrões formais do fluxo de consciência em *A barca dos homens*
Alexandre Nascimento Mograbi
- 30/ Fazedores de caracóis: poetas-carapinas do nada
Carlos Roberto da Silva
- 40/ *Ópera dos mortos*: o desdobramento do espaço social através da linguagem
Cristiane Barnabé Segalla
- 45/ *Ópera dos mortos*: simbologia trágica em Autran Dourado
Deise Quintiliano Pereira
- 52/ Carapinas e caracóis
Edson Santos de Oliveira
- 56/ Sob o signo do silêncio
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
- 64/ Os traços da lembrança em *O risco do bordado*
Enivalda Nunes Freitas e Souza
- 74/ A polifônica engrenagem de *Ópera dos mortos*
Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo
- 83/ O Risco do Bordado entrecortado pela linha da fantasia e dos desejos
Guadalupe Estrelita dos Santos Menta
- 89/ Para Autran Dourado: o risco do bordado na ópera de uma cidade mineira
Heitor Megale
- 97/ Januário e o discurso do não-ser: uma leitura de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado
Izabel Cristina Souza Jiménez
- 106/ A trajetória de um escritor artesão
Liduína Maria Vieira Fernandes
- 113/ O risco e a teia: as barrocas famílias do Brasil arcaico de Autran Dourado
Luís André Nepomuceno
- 123/ “*O meu mestre imaginário*”, de Autran Dourado: breves fragmentos sobre os trágicos no teatro
Luiz Humberto Martins Arantes

- 128/ A releitura em Autran Dourado: *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches*
Renata Christovão Bottino
- 138/ *O espaço da voz em Os sinos da agonia, de Autran Dourado*
Susana Moreira de Lima
- 154/ Entrevista com o escritor Autran Dourado

2. Estudos Literários

- 161/ Muitos duplos e aparições (um confronto de leituras do sobrenatural: Freud e Lovecraft)
Alcebiades Diniz Miguel
- 169/ A fronteira desfeita em duas crônicas de Lobo Antunes
Débora Leite David
- 178/ A alegorização irônica do sentido da história em “As academias de Sião”, de Machado de Assis
Elizabeth Fiori
- 184/ Canção e poesia em “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”
Helba Carvalho
- 192/ Gracia, erotismo y originalidad en un poeta de la Arcadia mexicana
Jorge Ruedas de la Serna
- 202/ Manifestações do duplo no conto *El árbol* de Maria Luisa Bombal
Josué Borges de Araújo Godinho
- 210/ Hipocorísticos rosianos na alteridade e no espaço
Susan Blum Pessoa de Moura
- 219/ Ana Maria Machado para adultos: uma apresentação
Susanna Ramos Ventura

3. Estudos pedagógicos

- 227/ Escola da roça: o que é que está em jogo?
Alexsandro Rodrigues
- 240/ Literatura & História: o ensino brasileiro do século XIX refletido pel’ *O Ateneu*
Carlos Henrique de Carvalho
José Carlos Souza Araújo

4. Estudos de História, Filosofia e cultura

- 257/ Passando a limpo: organização, ação direta e outras estratégias libertárias. Algumas experiências em São Paulo na primeira república
Antoniette Camargo de Oliveira
- 276/ História de olhares – o letrado e o pintor
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

286/ Teatro Baquet: ruína e memórias
Marcelina das Graças de Almeida

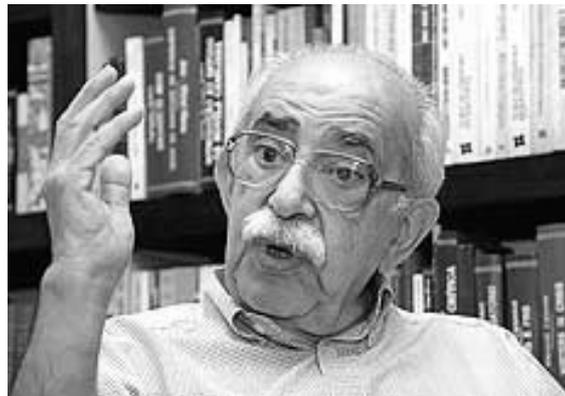
295/ *Rerum natura*: compreender para não temer
Maryllu de Oliveira Caixêta

5. Resenhas

305/ A lanterna mágica de Luís André
Agenor Gonzaga dos Santos

307/ Memórias, histórias e o trabalho do historiador
Jiani Fernando Langaro

Foto: Carlos Magno



Dossiê “Autran Dourado 80 anos”

Antes, agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

Ágata Kaiser

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo O objetivo deste trabalho é analisar uma das vertentes de como o tempo se apresenta em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. O romance apresenta um imbricamento de tempos e fatos que se sucedem não só concretamente no enredo, mas nas lembranças e expectativas dos personagens. A fusão de passado, presente e futuro dentro do tempo marcado cronologicamente pelos sinos que tocam chamando a alma do indivíduo que está para morrer aparece com realce na narrativa do escritor mineiro.

... sino-mestre tocado a uma distância infinita.
Dentro dele, na memória, agora ainda, sempre...

Era dentro dele ou longe a vibração do sino?
Autran Dourado

A construção de um texto narrativo necessita de alguns elementos estruturais para se constituir. Narrador, personagem, espaço, tempo, foco narrativo, enredo apresentam-se essenciais no romance. A literatura, porém, é capaz de transformar esses recursos da linguagem – a princípio utilizados com o único objetivo de estabelecer comunicação – em instrumentos artísticos. Além da palavra em si, que adquire significados múltiplos quando se desvencilha de sua função utilitária, o processo de criação da narrativa literária também adquire o caráter de experimentação no que tange às sensações produzidas no leitor.

Dentre esses elementos, este texto visa a priorizar como, na obra *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, o *tempo* se desenvolve ultrapassando seus supostos limites tanto funcionais na escrita quanto conceituais na teoria. Desde Homero o *tempo* é utilizado de forma a criar diversos efeitos na literatura. Na *Odisséia*, por exemplo, a narrativa se inicia no meio do período cronológico estabelecido para a obra, retrocedendo no tempo para chegar ao início da história. Tal recurso anacrônico (alteração na ordem cronológica ou linear do tempo na narrativa) aparece, assim, como uma tradição literária (GENETTE: 1976, p. 34).

Alguns críticos, porém, vêem o tempo não só como um elemento estrutural da narrativa, mas sim como parte intrínseca do romance. Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, afirma que qualquer narração é temporal e que a linguagem se apresenta como articuladora do tempo:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como será freqüentemente repetido nesta obra: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (RICOEUR: 1994, p. 15).

Walter Benjamin, em “O narrador”, cita Lukács quando este define “a ação interna do romance” como “a luta contra o poder do tempo” (LUKÁCS apud BENJAMIM, 1987, p. 212). Luiz Costa Lima, em *A aguarrás do tempo*, conceitua a narrativa como “o estabelecimento de uma organização temporal, através da qual o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita mas coincidente com ela; que é pois *constitutiva* de seu objeto” (LIMA: 1989, p. 17). O fato de contar algo pressupõe um acontecimento determinado ocorrido em um tempo específico a ser narrado, o que delimita, apesar das acronias, cronologicamente a narrativa.

As inúmeras e freqüentes rupturas com a tradição em todos os setores sociais produziram, na literatura, alterações nas estratégias narrativas temporais cronológicas. O tempo que não pode ser medido, o tempo que foge da objetividade do relógio e, conseqüentemente, das tentativas de limitar o tempo – também psicológico e ligado à memória do personagem – foi incorporado com maiores requintes à narrativa literária. Disso temos exemplo em Proust, Thomas Mann e Clarice Lispector.

As narrativas contemporâneas, todavia, conseguiram fazer desse recurso por si só complexo ainda mais refinado no que tange à possibilidade de criação artística. Em suas *Seis propostas para um novo milênio*, Ítalo Calvino denomina a quinta proposta como “multiplicidade”, e assim a define:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO: 1995, p. 127).

No meio científico, a crença na existência de um tempo absoluto, matemático e verdadeiro e de um tempo relativo, aparente e vulgar, preconizada por Newton, não se sustenta mais quando Einstein, com a teoria da relatividade, pressupõe o dinamismo de espaço e tempo, que podem, de acordo com o cientista, ser curvados e distorcidos pela matéria e pela energia do Universo (HAWKING: 2002, p. 135-138). Atualmente, essa mesma ciência se propõe a questionar a pertinência de uma viagem no tempo quando Stephen Hawking, considerado o físico teórico mais brilhante desde Albert Einstein, constrói probabilidades de retorno no tempo ou de diversas acelerações temporais ocasionadas pelos “buracos de minhoca”, construções artificiais de matéria extremamente densa que possuem números gravitacionais bastante altos, acarretando o aumento da velocidade temporal.¹ Alguém que atravessasse esse buraco, por exemplo, envelheceria muito mais rápido do que outra pessoa com a mesma data de nascimento.

As certezas no âmbito da ciência e a pretensão de compreender o Universo e provar hipóteses e asserções científicas se mostram fragilizadas e diluídas pela ampli-

¹ Cf. *Ibidem*. Diferente do buraco negro, que é uma “região do espaço-tempo da qual nada, nem mesmo a luz, consegue escapar, por causa da enorme força da gravidade” (Idem, p. 202), o buraco de minhoca possui uma abertura do outro lado do espaço-tempo inicial, o que possibilitaria o retorno do que pudesse atravessá-lo.

tude do tempo, termo impossibilitado de conceituação una e invariável. Se para a ciência essas incertezas apresentam-se como pontos de discórdia e mistério em relação ao conhecimento que o homem consegue atingir sobre o mundo e seu funcionamento, para a literatura qualquer questionamento de verdades preestabelecidas é um poço de perspectivas para a criação de efeitos artísticos. Especialmente quando se vive um momento literário em que novos formatos e novas assimilações da cultura, da sociedade e da tecnologia em desenvolvimento adquirem espaço onde antes só existia a palavra.

O romance *Os sinos da agonia* é uma narrativa que, nos termos de Calvino, se propõe a “objetivos desmesurados” dentro da literatura. O texto apresenta uma complexidade excessiva nos personagens, construídos a partir de uma densa profundidade psicológica; as freqüentes alterações que o foco narrativo sofre exigem do leitor constante redirecionamento durante a leitura; o narrador, onisciente que omite e se mostra internalizado tanto no sentimento quanto na linguagem dos personagens é também complexo por ser maleável como a personalidade de cada personagem sobre quem narra; o espaço, parte constitutiva da memória dos personagens, é também emaranhado e flutuante. Além da própria narração, falciforme, o tempo se apresenta de maneira absurda durante a obra, pela variedade de ramos a que o conceito se propõe tocar. A grandeza da obra reside em utilizar-se, na contemporaneidade, dos mesmos recursos de que dispunha Homero, e ainda assim dialogar com o tempo presente quando busca formas inéditas de manipular tais recursos. O tempo narrativo, já maleável cronologicamente na obra do escritor da Grécia Antiga, atinge, neste romance de Autran Dourado, uma maleabilidade não apenas objetiva ou subjetiva, mas estabelece um diálogo com as possíveis teorias científicas que quebram as tentativas de limitar o tempo em passado, presente e futuro. Tais limites, em *Os sinos da agonia*, parecem se fundir em um aglomerado de memórias, fatos e expectativas.

O enredo de *Os sinos da agonia* se passa em uma Minas Gerais de meados do século XVIII, a partir do imbricamento de principalmente três personagens: Januário, Malvina e Gaspar. A história é narrada a partir do ponto de vista desses três “caracteres”, que pautam suas recordações e têm suas vidas alteradas a partir da morte de um quarto personagem, também importante: João Diogo Galvão. Este, um homem rico pelo trabalho e conquista de terras, gado e ouro, já em idade avançada, viúvo e com o filho, Gaspar, adulto, decide se casar com uma moça muitos anos mais nova, Malvina. A moça, cujo nome trazia a nobreza já sem lustre pela perda dos bens materiais da família, buscava um cabedal abundante com o casamento. Casamento este que havia sido arranjado para Mariana, irmã mais velha de Malvina e que deveria sair primeiro de casa. Malvina, no entanto, mais bonita e mais vivaz que a irmã, encanta João Diogo de forma que ele só aceita se casar com a mais nova. Mariana acaba condenando seu destino a um convento.

Após o casório, Malvina e João Diogo vivem felizes por mais de ano, até que o sumiço de Gaspar, que ainda não havia se dignado a aparecer desde o casamento, começa a perturbar tanto o pai quanto a madrasta. O moço era visto muito estranhamente por todos. Apesar de ter adquirido a cultura de viver e estudar na Europa, a morte repentina da mãe tolheu suas expectativas no Velho Mundo, fazendo o rapaz retornar ao Brasil e se abster tanto do refinamento da civilização quanto do contato com outras pessoas, em especial as mulheres, por quem passou a nutrir certa abominação. Só não era considerado homossexual por apresentar gestos grosseiros, quase um ermitão, sempre isolado e enfurnado nos matos.

Quando Gaspar volta, atendendo aos apelos do pai, para conhecer Malvina, ambos se apaixonam instantaneamente. A paixão é velada e ao mesmo tempo alimentada pelas afinidades entre eles. Malvina vê em Gaspar um desafio, já que ele se abstinha da presença feminina, além de toda a delicadeza que o rapaz possuía pela educação esmerada que recebera na Europa. Característica esta ausente em João Diogo, que cresceu na dureza do trabalho, diferente do filho. Gaspar vê em Malvina um retorno à cultura através da música, dos diálogos, da classe que a moça trazia por possuir uma ascendência nobre. Ela percebe imediatamente que está apaixonada pelo enteado; ele, no entan-

to, omite e esconde de si mesmo o sentimento por julgar que seja um pecado ver como mulher a esposa do próprio pai.

Malvina, ao perceber o rigor de valores a que Gaspar se rendia, via uma única alternativa para concretizar o amor e a paixão pelo enteado: a morte do marido. A partir daí, a moça, com a ajuda de sua mucama Inácia, encontra um mameluco, Januário, para que ele pudesse ser seduzido e direcionado, sem perceber – cego de paixão –, a realizar o trabalho sujo. A esposa de João Diogo se torna amante de Januário até convencê-lo de que, com a morte do velho, ambos poderiam fugir juntos.

O fato, então, se sucede. Com a ajuda inconsciente de Januário, Malvina planeja a morte de João Diogo, simulando, para Januário, a fuga juntos; para a sociedade, um roubo seguido de assassinato. Januário é perseguido, mas consegue escapar com a ajuda de seu pai, Tomás Matias Cardoso, e é condenado em efígie, ou seja, simulam seu enforcamento para que, ao ser encontrado, Januário pudesse ser morto sem o ato ser considerado um crime. O personagem fica escondido nos matos durante um ano à espera de que Malvina pudesse lhe procurar para fugirem juntos, conforme o combinado.

Malvina, porém, após a morte do marido, procura se aproximar de Gaspar para que se concretizem os desejos ambicionados desde a primeira vez que se viram. Gaspar, que não tinha conhecimento dos planos de Malvina, adquire uma postura bastante dura e distante para com a madrastra. O rapaz abandona o comportamento que tanto incomodava a sociedade e assume o lugar do pai tanto nos assuntos da casa quanto da política local. Gaspar vai morar na antiga fazenda onde morava com o pai antes do casamento com Malvina, e estabelece noivado com Ana, moça que carrega as qualidades puras da mãe, afastando-se completamente de Malvina.

A madrastra, após esperar que Gaspar retornasse durante um ano, decide mudar o rumo da história. Malvina escreve uma carta para o Capitão-General (com quem mantém um caso amoroso após a morte do marido, para enciumar Gaspar) denunciando que o crime contra João Diogo Galvão fora armado por ela e pelo seu amante, Gaspar, inocentando Januário. Malvina se suicida, Gaspar é enforcado e Januário acaba sendo morto antes que se saiba de sua absolvição.

Apesar de a história – sempre lacunar quando narrada por outro que não o próprio autor – ser intrigante, Autran Dourado manipula um recurso em especial que consegue construir uma narrativa absurdamente moderna, sem se dirigir para meios exteriores da própria narrativa, e a forma de tecê-la. Os fatos narrados em *Os sinos da agonia* não se oferecem gratuitamente, como aqui apresentados. Autran Dourado parece se utilizar do tempo, ingrediente – como vimos pelas posturas de Paul Ricoeur, Lukács, Benjamin (que cita favoravelmente Lukács) e Luiz Costa Lima – imprescindível à narrativa, de forma a romper as possibilidades de compreensão física ou psicológica na obra. O mesmo fato, a morte de João Diogo Galvão, é narrado três vezes durante o romance, sob as perspectivas de Januário, Malvina e Gaspar. O livro, assim, é dividido em quatro capítulos, um para a versão que cada personagem tem do mesmo fato, e outro para conjugar os tempos narrados em cada parte.

Na primeira das narrações, as lembranças de Januário inauguram a história para o leitor. Não há uma preocupação em especificar fatos nesse primeiro momento da obra, mas há uma verbosidade que reflete a memória e, principalmente, as expectativas do personagem em relação ao futuro. Expectativas estas que, nessa primeira narração, aparecem como possibilidades apenas, mas que se revelam parte da história após a leitura completa do romance. O personagem inicia a narrativa “escondido nas ruínas de uma mina abandonada, nos contrafortes da Serra do Ouro Preto”, acompanhado de seu escravo Isidoro, ouvindo as batidas dos sinos da agonia, badaladas esparsas, mas frequentes, que indicavam a proximidade da morte de alguém. Os dobres eram um pedido de oração para a alma que estaria logo sendo enviada para o céu.

O momento em que os sinos da agonia tocam, na narrativa, é o presente do enunciado, ou seja o momento presente da história. Neste presente, imerso nos toques dos sinos, Januário se recorda dos motivos que o levaram a necessitar de se esconder, de viver sempre encafuado nos matos: desde o momento em que vê Malvina pela primeira vez, por ela se apaixona e tem início o relacionamento extraconjugal que vai levá-

lo a matar o marido da amante. A narrativa mistura também fatos da infância de Januário, e de Isidoro. Há um emaranhado de recordações que induzem o leitor à sensação labiríntica da memória, sensação que o próprio Januário apresenta na seguinte passagem:

Nesse estado confuso e cataléptico, lúcido e lunar, branco e prateado, os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e seqüência, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às ainda por acontecer, iam e voltavam, naquela fatalidade monótona e inquietante dos sonhos de repetição. Aquela mistura pastosa de sonho e realidade, em que passado, presente e futuro eram da mesma cor, da mesma intensidade.

De tal maneira pensara e sonhara a sua volta à cidade (o encontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios prenhes; depois, ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte), que esses sonhos ganhavam a intensidade e lucidez fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados municados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos mosquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante, e ele caiu sob o clarão da pólvora incendiada, o corpo varado de balas: mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não aconteciam, ele apenas sonhava. Toda essa mistura brumosa de passado e futuro, e mesmo a sensação de presente (o formigamento, a dor nos membros e no peito cansado), o deixava tonto: a cabeça girando, cuidava que ia desmaiar.

Assim a primeira vez, faz pouco, Malvina no seu cavalo mouro, ao lado do enteado. O ciúme que lhe dava agora, como se acabasse de acontecer ou ainda viesse. A cena tão nítida, feito ele tivesse sonhado ou pensado, não tinha acontecido, ainda podia acontecer.

E assim foi que viu, via ou ainda veria Malvina na sua rica cadeirinha de arruar, os dois pretos de libré, a caminho da Igreja do Pilar, para a posse do governador. (DOURADO: 1991, p. 48. Grifo nosso).

O trecho em destaque mostra um resumo de coisas que, partindo do presente da narrativa (momento em que Januário está escondido, após um ano do assassinato de João Diogo, esperando, durante os sinos da agonia, o reencontro com Malvina), são fatos do passado e fatos do futuro. Como são fatos do futuro, ou seja, fatos que ainda não aconteceram no presente narrativo, mas que ao fim do romance o leitor tem conhecimento de que acontecerão, percebe-se que há o indício de mesclar, em um único instante, o passado, o presente e o futuro. O diálogo com o real aqui ocorre exacerbando os efeitos de sentido do leitor, já que não há ainda, apesar da quebra dos conceitos científicos, a possibilidade concreta de se fundir os tempos.

Bergson, em *Matéria e memória*, estuda as relações entre o passado, o presente e o futuro, em especial em como a memória está relacionada às sensações e percepções temporais. Cada lembrança ou recordação do passado ocorre por ocupar uma duração do presente, tempo em que o indivíduo está tomado pela percepção do passado. (BERGSON: 1999, pp. 30-31). O passado, porém, não atua mais, apenas o presente é atuante: “o meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. Estendido no espaço, meu corpo experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos”. (idem, p. 162). A lembrança, então, só é capaz de induzir a sensações quando se torna ativa. E para que isso aconteça, é necessário que essa lembrança se transfira para o presente, tomando emprestada a vitalidade deste:

Ora, o passado não tem mais interesse para nós; ele esgotou sua ação possível, ou só voltará a ter influência tomando emprestada a vitalidade da percepção presente. Ao

contrário, o futuro imediato consiste numa ação iminente, numa energia ainda não despendida (BERGSON, 1999, p. 168).

O passado, então, apresenta-se como uma realidade que sobrevive e se prolonga em seu presente, ou seja, na consciência que o indivíduo tem de si mesmo, de seu próprio corpo. Mas, para Bergson, o futuro aparece como uma “energia ainda não despendida”. Em *Os sinos da agonia*, o personagem de Januário vive, sim, a dor e o sofrimento do futuro. E de um futuro predestinado e certo na narrativa: a própria morte.

Quem sabe se viver não é morrer, a gente é que não sabe, pensa que está sonhando. E que só depois, na morte, ele encontraria a sua vida. O pensamento não era assim ordenado, mais a sensação difusa de que tinha morrido, estava há muito tempo no inferno. (...) O sofrimento é que lhe dava a impressão de que vivia, estava apenas sonhando (DOURADO: 1991, p. 47).

A sensação atribuída ao leitor, porém, mantém a confusão temporal e a incógnita do futuro, visto que, a uma primeira leitura, a visão de Januário em relação aos fatos é bastante limitada, apenas sugestiva de sentidos e emoções. Januário, como pressupõe Bergson, experimenta o passado novamente no presente pois sente no corpo as dores e os cheiros do que vivera e transfere tais sensações ao leitor. O personagem limita as perspectivas do leitor em relação à narrativa porque esta fusão de tempos em si já está antes, desde os acontecimentos passados, fundida à cidade de Vila Rica, onde mora Malvina, ao próprio corpo de Malvina, associando o tempo que se mistura na mente do personagem ao espaço em que se encontra antes de buscar a morte, ainda no ambiente que o leva à amante: “Preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-imã. Àquele nome, àquele casa, àquele corpo, para sempre” (DOURADO: 1991, p. 14).

Visto os limites de Januário serem a própria Malvina, só a visão que ela possui dos fatos poderão dar completude ao enredo buscado pelo leitor. Malvina, no entanto, só se completa com a presença, mesmo que mental, de Gaspar. Os fatos que constroem a versão de Malvina durante o tempo narrado inteiram o passado em comum repleto de vãos que Januário deixa. Ela, no entanto, há de deixar falho o possível futuro que aquele presente narrativo, o soar dos sinos da agonia, sugere. Malvina, assim como Januário, nutre-se do futuro, de uma “memória do futuro”:

Nesses momentos de êxtase, cerrava os olhos. Na pura e dolorosa agonia, os lábios entreabertos, esperava. *Não tinha o direito de esperar, mas esperava. Não sabia bem o quê esperava, esperava somente.* Ignorava que a felicidade e o amor fossem tanto. Ela era apenas uma pequena bola de pêlos e arrepios, de dor. Miúda e tensamente contida, um só núcleo para onde convergiam todas as sensações. Cada dia e cada vez mais fundas. Depois gozava esmiuçadamente no recolhido repassar da memória. Uma memória não apenas do passado, mas do futuro. Tanto tinha avançado no que ia e podia acontecer. Na memória do futuro, fantasiosa e absurda, trabalhava delicados e preciosos fios. As mãos tecedeiras e aflitas, aranhas ágeis e calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos. Neles se abrigava, procurava vencer a solidão no leito gelado e vazio.

O repassar das emoções acumuladas em segredo se fundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro eram uma só memória, pasto do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou. (DOURADO: 1991, p. 113. Grifo nosso.)

Malvina utiliza a vitalidade do instante presente não para revitalizar o passado, mas para vivenciar um futuro que a personagem julga deter. As maquinações para a

morte do marido se fundamentam no único objetivo de ter suas expectativas realizadas. Gaston Bachelard, em *A dialética da duração*, cita René Poirier quando este fala acerca do espaço e do tempo:

a espera nos serve de pretexto para vivenciar o passado. Sem dúvida, ela é desejo frustrado, irritação e sensação de impotência, mas ela é mais ainda amargura do tempo que foi destruído. Cada momento que ela gasta se torna um tema de saudade. Entre o passado vivo e o futuro se estende uma zona de vida morta, e em nenhuma parte a saudade e o sentimento do irreparável são mais fortes. É desse modo que o tempo nos é sensível. Ele o é ainda mais na angústia e no pensamento da morte (POIRIER apud BACHELARD, 1988, p. 48).

Na figura de Malvina, a suposta vitalidade que o passado toma emprestada do presente será transferida para o futuro, cujo fenômeno, de acordo com Bergson, como vimos, não depende energia. Há um acúmulo, então, ao seguir esse raciocínio, de uma energia que não se dissipa até que um fato almejado aconteça. As sensações de angústia e frustrações seqüenciais por que passa Malvina em seu processo de “espera” por um futuro que nunca chega são transferidos ao leitor, que, com a leitura e absorção de seus efeitos, dá vida à “zona de vida morta”, à agonia vivenciada por Malvina.

O futuro que Malvina almeja não chega nem mesmo quando elimina o empecilho que havia entre ela e o enteado. Não chega porque o fato limite e modificador da vida dos três personagens passa a ser o referencial não de futuro, como o era de Malvina e mesmo de Januário, mas de passado para Gaspar, que, a partir da morte do pai começa a reconstruir o passado, moldura de seu destino:

Porque, ciente e frio, sabia que voltar ao passado apenas para reviver uma culpa antiga, real ou não, pouco importa porque sentida, e através desse ir para trás com a intenção de modificar, mudar o presente e o futuro, o próprio passado, e assim o destino, é magia e ele não tinha as palavras-chave que exorcizam, regeneram e redimem. (...)

E assim como ele caminhava para o passado, ela ia sempre rumo ao futuro. Dois seres que caminham em direção oposta, vagarosamente a princípio, para depois, com o tempo e a aceleração, atingirem o paroxismo e a vertigem. E chegarem finalmente ao mesmo destino, tu poderias dizer, Tirésias, com a clara e sonora voz da tua cegueira (DOURADO, 1991, p. 149).

O destino previsto por Tirésias – a morte – se realiza não só para Malvina e Gaspar como para Januário. A esses fatos o leitor só terá acesso na quarta e última parte do livro, quando os sinos da agonia, que tocam durante todo o enredo, saem do plano da memória e da expectativa, das lembranças do passado e das angústias do futuro para se encontrarem, todos os tempos, no presente do enunciado, no momento exato e concreto dos dobres dos sinos, quando os destinos de todos os personagens se definirão no romance. A previsão de Tirésias só terá visibilidade após a leitura completa do texto literário, gerando a mesma expectativa de possibilidades futuras no leitor.

As batidas que chamam a orar para aquele que está para morrer são para outro indivíduo, mas tendo conhecimento de suas aflições, os personagens sofrem a agonia desde a morte de João Diogo Galvão: Januário, morto em efígie, vive já o inferno de acreditar na traição de Malvina; esta, por sua vez, agoniza na esperança, ainda do futuro, de que Gaspar volte para concretizar seus desejos; e Gaspar sofre ao retroceder no tempo e perceber que o que poderia acontecer – a morte – era iminente: “como as coisas antes de acontecer nos assustam.”

Luís Alberto Brandão e Silvana Pessoa, em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* começam falando do tempo por intermédio de uma brincadeira folclórica oral que se

destaca pela repetição vocabular e pela manutenção do ritmo da canção. A esse respeito os críticos afirmam:

A repetição exaustiva torna possível a abstração dos significados, realçando a pura sonoridade. Ao se enfatizar o caráter propriamente *musical* das palavras, enfatiza-se a íntima relação entre palavra e tempo. Chama-se atenção para a existência de uma temporalidade inerente ao universo verbal.

A repetição também atua como forma privilegiada de preservar, do esquecimento, o próprio jogo verbal, já que a dimensão oral das palavras faz com que a memória seja seu veículo exclusivo de transmissão. A repetição funciona, assim, como agente de *conservação* das palavras, contrapondo-se ao fator *esquecimento*, associado à passagem do tempo (SANTOS e OLIVEIRA: 2001, p. 44).

Os sinos que dobram durante toda a narrativa de Autran Dourado em questão, além de aparecerem como um instrumental para o leitor guiar-se na cronologia da história, cujos fatos apresentam-se completamente aleatórios e perdidos entre memórias e expectativas, funcionam também como uma válvula, ou um engenho tanto para os personagens, que se envolvem com as próprias lembranças do passado e esperanças do futuro, quanto para o leitor, que não “esquece”, pela repetição freqüente dos sinos e, conseqüentemente, pela constante lembrança de que estão tocando, das dores pelas quais os personagens estão passando durante as sete pancadas da agonia.

A repetição não só dos toques dos sinos como dos fatos que ocorrem e que são divididos com o leitor a partir de três perspectivas enfatizam o desenrolar do enredo no tempo:

Não continuaram, de repente tudo se precipitou. O engenho acionado, as coisas começaram a acontecer. A noite terrível em que tudo aconteceu. Estranho como as coisas antes de acontecer nos assustam. Feito um refrão. O pai morto, assassinado. (...)

Aliviada voltou à janela. O céu claro, a bruma sumira, só o Itacolomi certamente coberto. Um pedaço de céu azul, mais luminoso do que devia ser. Porque visto de dentro de um poço: mergulhada, afogada na escuridão úmida. O silêncio e o azul: o alívio, o descanso, a paz. Se ainda houvesse uma saída, não via. Agora era o engenho em disparada, o engenho que ela não soube mais como parar. O engenho enlouquecido de um relógio. O relógio puxava os sinos, trazia as coisas. As coisas aconteciam sem parar. Tudo lhe escapava entre os dedos (DOURADO, 1991, p. 167-171).

Ao sino, além da atribuição de marcação temporal comum, no Islã, a repercussão do som se associa à repercussão do divino: “a repercussão do *ruído do sino* dissolve as limitações da condição temporal” (CHEVALIER, 2003), exatamente como Autran Dourado faz com as supostas divisões do tempo em passado, presente e futuro. Ao dissolver as divisões do tempo, os dobres dos sinos frequentemente lembrados durante a narrativa constroem um conglomerado de ações que criam um efeito temporal bastante raro na literatura: a simultaneidade. A disposição das linhas uma embaixo da outra e o necessário acompanhamento dessa linearidade durante a leitura tornam este efeito mais complexo na arte literária do que na arte cinematográfica, por exemplo, em que se pode dividir o espaço da tela ou do palco com duas ou mais imagens ou cenas. Autran Dourado cria o efeito simultâneo na narrativa sem se valer de recursos alheios à literatura.

A genialidade de Autran Dourado, no que tange ao tempo como recurso artístico literário, apresenta-se com relevo quando se analisa a imagem do sino como o objeto de fusão na narrativa. Esta, como vimos, funde o passado, o presente e o futuro e os transforma em um emaranhado de sensações; funde os personagens entre si, que só adquirem identidade e se descobrem nas relações um com o outro; e funde a narrativa inteira

no tempo em que as sete pancadas da agonia, que intitulam a obra em questão, marcam presença no mesmo espaço, em todos os personagens significantes do romance, ao mesmo tempo.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHEVALIER, J. e CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. José Olympio: Rio de Janeiro, 2003.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 7 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1976.

HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Trad. Ivo Korytowski. 5 ed. São Paulo: Arx, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

POIRIER, *Essai sur quelques remarques de notions d'espace et de temps*, in BACHELARD, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad: Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. v.1 e 2.

SANTOS, Luis Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Estudos comparados sobre os padrões formais do fluxo de consciência em *A barca dos homens*

Alexandre Nascimento Mograbi

Mestrando em Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
e-mail: mograbi@terra.com.br

Resumo À luz da teoria desenvolvida pelo crítico norte-americano Robert Humphrey sobre o fluxo de consciência na literatura, estudam-se os padrões formais – que têm a função de dar ordem às descrições caóticas das psiques das personagens – atuantes efetivamente em *A barca dos homens* (1961) de Autran Dourado. Utilizam-se, metodologicamente, comparações com obras de autores proeminentes da literatura mundial representantes desse tipo de ficção como James Joyce, William Faulkner, Clarice Lispector, entre outros; comentários tecidos pelo próprio escritor a respeito de seu(s) romance(s); e fontes primárias coletadas em entrevista exclusiva. O objetivo da presente pesquisa é entender o funcionamento das classes formais empregadas nos romances em fluxo de consciência e analisá-las via abordagens comparativas na obra-prima do brilhante escritor mineiro.

As muletas são necessárias somente quando há um peso precisando de apoio.
(Robert Humphrey)

Investigar-se-ão, no presente estudo, sob o enfoque da teoria do fluxo de consciência na literatura, os padrões formais classificados pelo crítico norte-americano Robert Humphrey, na ficção *A barca dos homens*, do brilhante escritor mineiro Autran Dourado. Utilizar-se-ão informações obtidas por meio de comparações embasadas em obras de autores proeminentes como James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson e Clarice Lispector. A proposta da pesquisa é entender o funcionamento dos padrões formais e analisá-los através de abordagens comparativas. Tentar-se-á, assim, responder a seguinte pergunta: quais são especificamente os padrões formais utilizados em *A barca dos homens*?

O romancista do fluxo de consciência começa por descrever a consciência humana (que é caótica) a um nível incompleto, ao passo que é obrigado, em sua descrição, a evitar esse caos visando à produção de uma obra de arte. Assim, a forma se reserva na função de resolver esse problema impondo a ordem sobre a desordem. O problema surge quando o autor deseja criar uma personagem e apresentá-la ao leitor por intermédio de sua mente, ou seja, a mente se torna um cenário. Nesse quadro psicológico, fundem-se três elementos: o tempo de ação; o lugar de ação; e a ação propriamente dita. Sob essa óptica, o tempo de ação é todo o alcance das lembranças e fantasias das personagens no tempo, assim como o lugar de ação são quaisquer lugares que as mentes das personagens queiram ir à memória ou fantasia. Já a ação é qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual as personagens queiram focalizar suas atenções. Em síntese, o escritor assume o compromisso de lidar fielmente com aquilo que ele concebe como caótico e acidental de uma consciência que, notoriamente, é sem padrão, indisciplinada e indistinta (HUMPHREY: 1976, p. 77).

Mas para que servem os padrões formais? Incontestavelmente, o leitor cuja própria consciência é indisciplinada, exige que a arte ficcional tenha um padrão, disciplina e clareza, ou melhor, precisa de elementos que norteiem sua leitura porque muitos materiais básicos se encontram, diversas vezes, escondidos nesse peculiar de romance. Necessita focalizar a atenção para compreender e interpretar a sua leitura, isto é, quem lê necessita de um padrão ou uma forma ao material que é dada pelo escritor. A principal delas consiste em utilizar uma unidade de ação e personagem, conferindo ao romance um enredo. Na verdade, o escritor de fluxo de consciência não se utiliza do padrão convencional do enredo apenas representado pelo emprego de uma unidade de ação e de personagem. Nem sempre está preocupado com um enredo da ação no sentido corriqueiro, restrito ou tradicional. Ele se ocupa muito mais com os processos psíquicos do que com as ações físicas. Neste caso, por não poder recorrer ao uso convencional do enredo para proporcionar uma unidade necessária, deve criar outros métodos que realmente demandam grande engenhosidade e que se traduzem numa incomum dependência dos escritores dessa ficção aos padrões formais. Conforme Humphrey (1976, p. 77-78), estes são: as unidades de tempo, lugar, personagem e ação; os *Leitmotifs* ou motivos condutores (uma imagem recorrente, um símbolo, uma palavra ou frase que carrega uma associação a determinada idéia ou tema); os padrões literários previamente estabelecidos (farsas, burlesco ou paródia); as estruturas simbólicas; os arranjos cênicos formais; os esquemas cíclicos naturais (estações, marés etc.); e os esquemas cíclicos teóricos (estruturas musicais, ciclos históricos, entre outros).

O método utilizado para examinar os padrões formais que atuam no romance *A barca dos homens* será embasado em análises sobre os próprios comentários tecidos pelo autor, publicados em sua obra de literatura comentada *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*; em fontes primárias coletadas em entrevista exclusiva; e, também, em investigações de obras de escritores famosos desse tipo de narrativa psicológica que se utilizaram engenhosamente das classes de padrões em questão, a começar por *Ulisses* de James Joyce (1882-1941), que é considerado por muitos estudiosos como sendo o romance mais rebuscado já escrito em fluxo de consciência. Superam-se, neste último, as sete categorias de padrões apontadas por Humphrey. Um fato importante a ser frisado é que nem sempre todas as classes ou padrões formais se encontram presentes nas obras consideradas em fluxo de consciência. Joyce usa, em seu consagrado romance, esquemas até então não encontrados na literatura. Apesar de o livro ser quase sem enredo, caótico, difícil de interpretar e ser justificado pela extrema ênfase no seu esquema muito incomum, o autor lida com a consciência humana, procura interpretar e dizer alguma coisa sobre a vida e espera que o leitor compreenda e interprete aquilo que ele está dizendo.

Dorothy Richardson (1873-1957) em *Pilgrimage*, por exemplo, usa apenas uma dessas classes. Essa escritora não se preocupa com padrões complexos, como unidades de tempo e lugar, enredo, estrutura simbólica, ciclos teóricos e farsas. Na realidade, o único princípio unificador marcante que ela emprega em seu longo romance é o da unidade de personagem, que é esgotada pela autora ao limite de suas possibilidades (ibidem, p. 100-101).

Devido ao caráter disforme, indisciplinado, inconstante, sem ordenação específica e fluido com que o conteúdo da psique é apresentado no romance em fluxo de consciência, seu conteúdo acaba por se apresentar sem significado para outra consciência, pois os caprichos da psique devem permanecer fiéis a sua elasticidade. Qualquer romance em fluxo de consciência é sujeito à ausência de forma e, de algum modo, à ausência de significado. Todavia, faz-se necessário que o romance contenha forma para que o leitor compreenda a leitura e para que o criador da obra literária consiga se comunicar. O romancista tem a obrigação de proporcionar uma maneira de obter luzes e sombras (HUMPHREY: 1976, p. 79).

Assis Brasil (1992, p. 84) comenta que Joyce utiliza uma “linguagem do caos” para poder retratar o caótico e o não-esquemático de algumas vidas num determinado grupo social. Vale-se abundantemente de neologismos, visando depreender novos sentidos. Apesar dos vários fragmentos da estrutura ficcional em *Ulisses*, há unidade, ou

melhor, a visão fragmentada torna-se uma visão coesa, orgânica no espaço de criação, para que se tenha forma de maneira harmônica.

Para compensar a discutida falta de enredo e as dificuldades em apresentar a personagem ao nível dos processos psíquicos, fabulosamente, em *A barca dos homens*, a ação principal e a narrativa fundamental acontecem nas mentes das personagens, assim como em *Ulisses*. Não sendo diferente de todos os romancistas em fluxo de consciência, Autran Dourado compensa certa falta de enredo, devido às muitas apresentações de suas personagens ao nível dos processos psíquicos, através das unidades de tempo e de lugar que são, na verdade, pontos de referência para a interpretação e acompanhamento de seu texto como obra de arte.

É importante elucidar algumas considerações concernentes ao tempo. Machado (1981, p. 10-11), em pesquisa sobre o fluxo de consciência e sua relação com o tempo em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (1920-1977), ressalta que uma cronologia no fluxo de consciência se torna impossível, pois os fatos surgem por meio de associações da mente, o que implica, logicamente, uma desordem. A consciência funciona sob a tônica do fluxo do “ir” e “vir” em torno de um fato, sentimento ou sensação, associado à idéia do passado e futuro. A partir dessa fusão temporal sobrevém a tentativa de colocar todos os vãos do pensamento dentro de uma realidade presente, gerando o estado de continuidade do pensamento, bem como o psicólogo William James havia se referido. O movimento da consciência associado à idéia da temporalidade é acatada porque a consciência é tida como o foco gerador de todas as diretrizes para as ações a serem executadas pelo ser humano na vida real.

Buscando-se a resposta para a pergunta lançada anteriormente a respeito de quais os padrões formais que atuam em *A barca dos homens*, constata-se que, sob o ponto de vista da mente das personagens, todas as unidades são utilizadas por Dourado. Com relação à unidade de tempo, observa-se que as horas são marcadas oportunamente pela imagem sonora das batidas do sino da matriz (assim como o Big Ben em *Mrs. Dalloway*), que são ocasionalmente contadas pelas personagens. Interessantemente, Terezinha Fonseca, em sua introdução a este livro de Woolf, traduzido pelo poeta Mário Quintana, confirma a utilização desse artifício. Ela comenta que *As horas* seria o primeiro título concebido a *Mrs. Dalloway* pela maior romancista inglesa, devido à marcante presença do Big Ben por toda a narrativa (FONSECA, [196?], p. 9). Em *A barca dos homens*, os fatos se desenrolam de um amanhecer a outro (em aproximadamente 24 horas) com um congelamento de tempo psicológico às 22:00h. Quanto à unidade de espaço, verifica-se que os acontecimentos se desenvolvem na Ilha da Boa Vista. É interessante ressaltar, segundo comentário de Dourado: “Por que numa ilha?” – que, assim como tudo se passa em seu romance *Ópera dos mortos* num sobrado, o ilhamento na obra em questão é utilizado como situação limite, detonador de conflitos (DOURADO, 2000, p. 158). No que tange à unidade de ação, observa-se que esta se resume à caçada a Fortunato. Com respeito à unidade de personagens, predominam os pontos de vista de duas personagens principais sob a ótica da exposição de consciências: Maria e Fortunato. Várias outras também são apresentadas com muita força na trama psicológica. Apesar de terem menor importância, compõem, via suas psiques, peças de um quebra-cabeça. Em virtude de Fortunato ser procurado e ficar desaparecido por quase toda a história, a unidade de ação depende da maneira que é encarada a narrativa. Pode-se afirmar que há um afastamento dessa unidade sob o ângulo das mentes das personagens. Todavia, esse limite é tênue, partindo-se do pressuposto da ação superficial que é representada simplesmente pela caçada a Fortunato. Assim, sob a ótica do fluxo de consciência, do mesmo modo que em *Ulisses* e *Mrs. Dalloway*, o romance de Dourado carrega certa falta de unidade de personagens, de tempo, de ação e de lugar na história, não obstante haja muita unidade sob a ótica da ação superficial.

Semelhantemente, a psique de Fortunato flui como na personagem Benjy, de William Faulkner (1897-1962), em *O som e a fúria*. O filho de Luzia também possui uma idade mental infantil e acredita inocentemente que o motivo de estar sendo procurado pela polícia seria ter cheirado a calcinha de Maria: “se seu Godofredo o visse ali

mexendo nos guardados, [...] saberia logo pelos olhos que ele tinha estado cheirando as calças de seda de dona Maria” (DOURADO: 1976, p. 192).

O tema principal em *A barca dos homens* é representado pelo renascimento ou pela renovação psíquica. Autran Dourado, ao expor a etimologia do nome Fortunato, confirma a importância dessa personagem como o “rio subterrâneo” que conduz as narrativas (barcas) particulares:

FORTUNATO = (O que vai morrer e o que vai nascer — *A Madona e o Menino*) = Ambos “fortuna” — “sorte, destino, ventura, boa ou má” — Dic. Moraes. Fortunato, “que a Fortuna não deixa durar muito”, Camões, citado sem aspas no monólogo de Maria (idem, 2000, p. 161).

Embora em apenas 24 horas não seja possível ocorrer transformações de cunho prático nas vidas das personagens, há muita complexidade nas exposições mentais elaboradas por Dourado, que sinalizam psicologicamente por futuras mudanças, como, por exemplo, a questão conflituosa da fé de frei Miguel; a insatisfação de Maria diante de sua situação conjugal; a tensão que vive Godofredo por ter delatado Fortunato covardemente; a carência e a falta de perspectivas das prostitutas; entre tantas outras questões humanas. De fato, várias bases temáticas compõem as descrições psíquicas das personagens no romance e estão relacionadas ao tema principal da renovação dos conflitos existenciais humanos. A temática renovadora, em *A barca dos homens*, é confirmada por Oliveira (1999, p. 108) quando afirma: “[...] toda a narrativa é marcada pela oscilação entre morte e ressurreição, cada personagem renasce após a noite de angústia, o dilúvio, que sofrem os homens, perdidos em seus questionamentos. E o dia renasce [...]”.

O uso do tema é um padrão formal predominante em *Ulisses*. Este é importante por entremear a obra e conter muitos temas menores. Como resultado, os processos de consciência descritos no livro são acrescidos do peso de significado. O motivo-condutor ou *leitmotif*² — termo emprestado da música, especialmente da música dramática de Wagner — em termos literários, pode ser definido como uma imagem recorrente, símbolo, palavra ou frase que carrega uma associação estática com certa idéia ou tema. Os motivos de Joyce podem ser classificados como de imagem, símbolo ou palavra-frase. Servem para conduzir temas menores e para exprimir, com força de imagem e símbolo, o que se passa nas mentes das personagens e, sobretudo, como elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência (HUMPHREY: 1976, p. 81-82).

No romance *A barca dos homens* muitos *leitmotifs* de imagens, símbolos e palavras ou frases são também localizados. Expressam, através do romance, com a força da imagem e do símbolo, o que está na mente das personagens. Evidenciam-se, através de excertos extraídos do livro, alguns desses motivos condutores na personagem Maria. Quanto ao motivo-símbolo, destaca-se:

Godofredo parado na porta de sua casa, ela mocinha, o coração batendo porque era a primeira vez que vinha visitá-la. Godofredo desajeitado com o ramo de flores. Ah, trouxera flores para ela. Godofredo parado na porta, com um buquê na mão sem saber o que fazer. Como eu era boba, meu Deus, como eu chorava de noite me lembrando das flores [...] (DOURADO: 1976, p. 187).

Percebe-se ao longo de boa parte da história que Maria se recorda recorrentemente das flores encantadoras que Godofredo lhe entregara, mas que na sua situação atual a faziam ter repulsa dele e até mesmo lhe despertar desejos por traição.

² Segundo o dicionário Cambridge University Press (1996), *Leitmotifs*: uma frase ou outra característica que é repetida freqüentemente em uma obra de arte, literatura ou esp. música e que conta a você algo importante sobre isso. Ex.: Enigma e mistério são os *leitmotifs* que fluem no romance.

Quanto ao uso do motivo-símbolo, em *Ulisses*, Bloom carrega consigo uma batata assada que representa um talismã para ele em situações difíceis: “(tateia o bolso das calças) Talismã da pobre mãe” (JOYCE: 1975, p. 491); [...] um talismã. Uma herança” (ibidem, p. 525). Já em *A barca dos homens*, semelhantemente, o pescador alcoólatra Tonho, em sua ida à grota, onde possivelmente Fortunato deveria estar escondido, na tentativa de salvá-lo da morte, apóia-se psicologicamente em uma garrafa de cachaça que carrega ainda fechada. O objeto representa suas últimas forças para alcançar o local que está localizado no alto de uma pedreira: “Sabia até quando podia suportar. Ainda não, não é a vez, preciso dela quando chegar lá em cima, [...] é só um pouquinho mais.”; “Diante daquela boca de céu pontilhado, esbranquiçado, se sentiu ainda mais pequeno, mais sozinho. A garrafa. Apalpou-a.” (DOURADO: 1976, p. 226).

Um tipo especial de motivo-símbolo de que Joyce faz uso é o emprego do artifício de palavras e frases. O escritor iguala a linguagem e experiência magicamente ligando frases aos sentimentos. Há o uso freqüente da palavra-motivo em *Ulisses*. Um bom exemplo seria *met him pike hoses* que representa a tentativa de Molly Bloom para pronunciar a palavra “metempsicose”³. O significado que ela evoca é sempre o da reencarnação. A propósito, o tema reencarnação e regeneração são bastante importantes no livro. Muitas outras palavras e frases-motivos são usadas em *Ulisses* como *omphalos*, “Doçuras do pecado” etc. Todos estes motivos são sinais que servem para o leitor aguardar um material temático que, de outra forma, nas fantasias deste mundo da consciência da pré-fala, perder-se-iam ou ficariam ocultos (HUMPHREY: 1976, p. 84-85).

Podem-se classificar quanto ao *leitmotif* de frase, em *A barca dos homens*, as repetidas lembranças de Maria que são apresentadas por meio de algumas palavras ou frases de um trecho da música que o homem da loja de disco costumava tocar: “Não dorme quem tem amores [...] o teu postigo cerrado” (DOURADO: 1976, p. 187). A personagem se conscientiza de sua ingenuidade no tempo em que acreditava amar Godofredo. Entretanto, esse amor tornara-se um pesadelo em sua vida. Assim, todas as vezes que essas palavras vêm à tona em sua mente, trazem consigo uma recordação que gera associações que transmitem a idéia de seu arrependimento e ingenuidade. Outro *leitmotif* de frase significativo em *A barca dos homens* é a frase que é repetida, especialmente no bloco número 8, “A nave de Deus”, muitas vezes nos pensamentos de Frei Miguel em latim: *ut quid dereliquisti me?* Segundo Dourado (2000, p. 154) estas são as últimas palavras de Cristo na cruz. Na verdade, representam simbolicamente, a aflição do frei ao se considerar totalmente sem fé e cético em relação à Igreja: “o coração não seria mais a morada de Deus, mas uma casa vazia. Só e vazio. Ut quid dereliquisti me?” (DOURADO: 1976, p. 144); “Deus abandonou o mundo, como podia viver dentro dele? Deus nunca esteve dentro de mim, disse” (ibidem, p. 197). A palavra “apostasia”⁴ usada pelo frei (poucas vezes) também assume um valor de *leitmotif*, representando o seu conflito com a fé: “uma palavra. Tem um nome, disse. A-pos-ta-sia.” (ibidem, p. 197).

Em *Ulisses*, um exemplo de *leitmotif* de imagem está na lembrança que Stephen Dedalus tem freqüentemente de sua mãe morrendo. Trata-se de uma obsessão por ter se recusado a atender ao seu pedido de rezar por ela. Essas imagens da mãe de Stephen em seu leito de morte ou em suas roupas naquele dia são bases temáticas para a maioria dos monólogos emocionalmente investidos no romance, apesar de haver muitos outros motivos-imagem, a maioria é ligado à Leopold Bloom.

Quanto ao *leitmotif* de imagens, em *A barca dos Homens*, destaca-se a seguinte passagem extraída dos pensamentos de Maria:

³ Segundo o dicionário eletrônico HOUAISS (2001), é o movimento cíclico por meio do qual um mesmo espírito, após a morte do antigo corpo em que habitava, retoma à existência material, animando sucessivamente a estrutura física de vegetais, animais ou seres humanos; reencarnação.

⁴ Segundo o dicionário eletrônico HOUAISS (2001), rubrica; religião. A renúncia de uma religião ou crença, abandono da fé (especificamente cristã); renegação.

Como era gozado o professor de geografia, que de sua mesa espichava os olhos para as cochas das meninas, [...]. Uma luta. Ela abria com medo, alguém estava vendo? um pouco as pernas, deixava que ele visse um pouco mais. Sentia o corpo todo vibrar quente, uma corrente por dentro do ventre, um repuxão forte, às vezes tinha a impressão que ia desfalecer. Era o seu pecado mais terrível, nunca contara a padre nenhum o seu crime, quando pensava na cena procurava esquecê-la logo, não conseguia, se excitava, agora era uma mulher. Sangue e luz, ondas e escuridades, marés de sangue (ibidem, p. 32).

O autor busca, através de repetidas recordações da personagem Maria sobre a aula do professor de geografia, imagens que têm a intenção de justificar em seu íntimo sua atração por um homem proibido. Nelas, a personagem se apóia perigosa e secretamente numa sujeição que a remete ao tema de seu novo desejo e, assim, surge uma injeção de coragem para se libertar de Godofredo e tentar ser feliz de novo, o que justifica uma renovação psíquica.

Quanto à classe dos padrões literários previamente estabelecidos, não poderia deixar de ser explicitado o padrão mais manifesto em *Ulisses*, de Joyce, que é o do burlesco ou paródia sobre a *Odisséia* de Homero. Os episódios seguem os da obra de Homero, embora Joyce os tenha reestruturado. A única chave específica deste padrão acha-se no título do próprio livro. Inquestionavelmente, averigua-se que o paralelo homérico em *Ulisses*, ou melhor, o padrão literário previamente estabelecido (farsa), atuou no romance de fluxo de consciência de Joyce, demonstrando a finalidade do autor de mostrar que não há nada de heróico na terra dublinense quanto aos passeios do herói Leopold Bloom (HUMPHREY: 1976, p. 85).

Quanto ao romance *A barca dos homens*, encontra-se também o padrão formal do burlesco ou da paródia. Segundo o próprio autor, há nessa obra paródias não só de textos, mas também de situações:

[...] Floriano Peixoto e o tenente Fonseca; Pilatos e frei Miguel. O uso dos Evangelhos (no caso — Mateus, XXVII, 45), Judas e Pilatos, no monólogo de frei Miguel ("Todo dia alguém crucifica alguém"), no bloco 8 — "A nave de Deus" (Nave, parte da igreja; nave, navio). O uso rítmico de uma das últimas palavras do Cristo na Cruz: *Ut quid dereliquisti me?* (DOURADO: 2000, p. 154).

Dourado destaca que a paródia no livro não é decorativa e muito menos utilizada apenas por capricho de parodiar textos de cronistas do descobrimento e mesmo de cronistas anteriores, como Fernão Lopes. O autor declara usar "paródias de estilos, de poéticas". A mudança de tom da primeira para a segunda parte no livro do narrador obscuro (cronista imaginário de um rei imaginário), onde a crônica torna-se sombria com a noite, compõe a narrativa da perigosa viagem da barca dos homens, de acordo com o autor. Na verdade, representa toda uma paródia vazada segundo o tropo da ironia. A dicção do narrador obscuro de *A barca dos homens* é uma fusão de três vozes: a de Fernão Lopes, a de Pero Vaz de Caminha e a coletiva dos vários narradores de *A história trágico-marítima* (ibidem, p. 154-155).

O romancista revela a feliz coincidência explorada de seu nome, Dourado, ser o mesmo do cartógrafo português do século XVI com o de Pero Vaz de Caminha: Fernão Vaz Dourado. Na verdade, o autor real do livro se confunde com o narrador nesta passagem, usando do nome de um real cartógrafo, para efeito de ironia, humor e farsa. Dourado ao escrever como ordenar, compor e buscar simetrias, constitui a "paródia/poética" representada burlescamente através da "voz" de Fernão Lopes no texto:

Mas a Casa da Câmara⁵ – não vamos mais na ordenação desta história e no risco, Senhor, porque seria longo de ouvir. E o homem que ordena histórias não deve contar mais curto do que foi ou mais largo do que deve. Tal aprendi com os que ensinam a pôr em crônica sucessos de natureza vária (idem, 1976, p. 55).

Há também o caso da comparação da fêmea do elefante parindo e a prostituta Dorica – paródia com efeito simbólico e estrutural – em que se percebe, claramente, o simbolismo paralelístico do instinto de proteção à concepção dos filhotes das elefantas com a preocupação de amparo das mulheres do beco (idem, 2000, p. 154). Da mesma forma, Dona Eponina, a administradora do prostíbulo, tem plena consciência de sua função protetora, embora a realidade seja cruel, pois há interesses financeiros da cafetina que precisa das prostitutas para tocar o seu negócio: “mãe de todas”; “uma mulher carece da ajuda das outras” (idem, 1976, p. 245).

Quanto ao delineamento simbólico de Virginia Woolf (1882-1941), *Mrs. Dalloway* é um excelente exemplo de romance à forma de sonata. Pode-se identificar facilmente na obra um primeiro tema, um trecho servindo de ponte, um segundo tema, desenvolvimento e recapitulação (HUMPHREY: 1976, p. 90). Encontra-se também atuante o padrão cíclico teórico musical em forma de sonata, em *A barca dos homens*. Como uma composição musical, a dinâmica da narrativa de Dourado se desenvolve claramente do pianíssimo ao fortíssimo (clímax), de forma lenta e progressiva, e, depois de vencidas as tensões, retorna à cadência piano. Com a morte de Fortunato, o ciclo se completa ao voltar ao estágio de calmaria.

Quanto ao padrão dos esquemas cíclicos teóricos, como a teoria viconiana dos ciclos históricos, Dourado (2000, p. 152) afirma que *A barca dos homens* tem construção, estrutura e técnicas, bastante diferentes de sua obra *Ópera dos mortos*. A última é construída com variações sinfônicas, de fuga, em torno de duas metáforas – casa e relógio. Segundo palavras do autor: “*A barca dos homens* tem uma estrutura celular, circular (Vico, Nietzsche – eterno retorno; principalmente Vico – *Scienza Nuova*, [...], *corsi ricorsi*, idas e vindas [...])”.

O escritor (ibidem, p. 152-154) acrescenta que o seu livro se estrutura pelo desdobramento circular de três grupos principais ou metáforas: “caça e pesca”; “negrumeluz”; e “barca-mar”. Na metáfora “caça e pesca” – ressaltada pela epígrafe de Thomas Browne usada por Dourado ironicamente (“Esta é uma história de caça e pesca”) – enuncia-se a história de primeiro nível: a caçada de um homem. Em “negrumeluz”, segunda metáfora principal, há paradoxismos como noite-dia, pessoas claras e escuras, mundo infantil e adulto, entre outros. Essa oposição se explicita nas duas partes do livro. Em “O ancoradouro”, a narrativa é lenta e durante o dia. Por outro lado, em “As ondas em mar alto”, a narrativa é precipitada e durante a noite. O término é caracterizado pela técnica de ciranda quando as personagens principais do romance aparecem nas páginas finais para dizer uma frase, embora estejam fisicamente distantes e cada um já no seu novo rumo, após o pesadelo da caça a Fortunato. Ainda nessa segunda parte, há também a volta do narrador obscuro que é mais trágico, negro e fatal do que na primeira parte. No terceiro grupo principal, “barca-mar”, o escritor afirma que utiliza metáforas relacionadas como “peixe” etc. Comenta que imaginou dois possíveis títulos: “História de caça e pesca” e “A barca dos homens”. Informa que os clássicos como *A barca de Pedro* (Igreja), as “Barcas” de Gil Vicente como *Auto da barca do inferno*, *Auto da barca do purgatório* e *Auto da barca da Glória* costumavam comparar a composição de uma obra a uma viagem: a lírica, a uma canoa em rio, e a épica, a uma barca no mar. Acrescenta que o poeta é comparado a um marinheiro em seu livro.

⁵ Segundo declaração de Autran Dourado, em entrevista exclusiva concedida ao autor desta pesquisa, no dia 12 de março de 2006, em seu apartamento no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, esta construção no centro da ilha de Boa Vista foi inspirada na Casa da Câmara de Mariana, MG.

Curiosamente, ainda a respeito de um possível título para a obra em foco, Autran Dourado, em entrevista⁶, revela que havia um primeiro título para a sua obra, além dos dois citados no parágrafo anterior (*História de caça e pesca* e *A barca dos homens*) já publicados em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria:

Eu tinha publicado um livro antes, chamado *Nove histórias em um grupo de três*. Nessa época, o Fernando Sabino que era meu editor. Ele não gostou do título e disse: “ah, arranja outro título, pensa noutro e tal”. Eu disse: “Está bem, então põe *A barca dos homens* pra se referir *A nau dos insensatos*, que era o título do livro, primeiro, mas que desapareceu, e me lembrei agora”.

Segundo Humphrey (1976, p. 91), outra classe identificada nos romances de fluxo de consciência é a de padrão das estruturas simbólicas, que funcionam para dar a coerência necessária a esse tipo ficcional. Um exemplo formidável de símbolo recorrente é o farol, em *Ao farol*, de Virginia Woolf, romance que se baseia totalmente num conjunto de valores simbólicos primários. Como o próprio título sugere, a essência do romance reside na tentativa das personagens de alcançarem um farol que fica numa ilha a alguns quilômetros de onde eles estão reunidos. O romance termina dez anos depois (a Sra. Ramsay já está falecida), quando finalmente James chega pela primeira vez ao local. Curiosamente, não há nenhuma aventura concreta com naufrágios de barcos e tempestades ou coisa semelhante ao longo da narrativa. O farol é apenas um símbolo, um cenário que representa o romance, assim como o seu próprio ambiente que é uma ilha isolada (HUMPHREY: 1976, p. 91).

Em *A barca dos homens*, ironicamente epigrafada como uma história de caça e pesca, observa-se que, apesar de a história se passar numa ilha (Boa Vista) onde vários pescadores vivem do mar, não há experiências de pescarias ou viagens a barco no sentido convencional na ficção. A barca, assim como o farol em *Ao farol*, é apenas um símbolo. Comprova-se o emprego intencional dessa estrutura simbólica em *A barca dos homens*, quando o romancista faz menção ao título de sua obra no próprio livro, intervindo que sua composição trata da “lastimosa viagem da barca dos homens” (DOURADO: 1976, p. 156).

Autran Dourado declara⁷ que não teve contato com o mar ou com pescadores para escrever sobre as coisas marítimas na ilha de Boa Vista. Entretanto, o autor alcança bastante verossimilhança em suas descrições, que são naturalmente traduzidas através do linguajar característico do povo local e por muitas descrições ricas em detalhes. Segundo ele, essas imagens e vocabulários típicos foram extraídos exclusivamente de sua imaginação, pois ele gosta de ser de Minas, onde não existe mar: “Eu sou é interiorano. Eu imaginei tudo”.

Contudo, apesar de não haver viagens no sentido estrito da palavra na história, existem três ocasiões que fazem referência à locomoção a barco: a fuga dos três condenados, que é descrita superficialmente no final do romance; o sonho de Tonho na cadeia; e a morte de Tonho na sua tentativa de encontrar e salvar Fortunato em seu barco (Madalena), que não tinha a menor condição para navegação.

Ainda que a obra *As ondas* de Virginia Woolf siga semelhantemente um evidente padrão simbólico, o principal artifício estrutural que a autora usa nesse romance é o de arranjos cênicos formais. Essa classe formal se apresenta combinada à força simbólica dos esquemas cíclicos naturais que são caracterizados em sua ficção por marés, enchentes e vazantes, o nascer e o pôr-do-sol (paralelamente ao seu trajeto, nasce e se põe também a vida humana) e o contínuo avanço das ondas na praia. São apresentados sete grupos de solilóquios que representam sete fases nas vidas dos personagens. Os avanços da maré na praia, do nascer ao pôr-do-sol simbolizam o amadurecer das per-

⁶ Declaração de Autran Dourado, na entrevista exclusiva aqui já mencionada.

⁷ Idem.

sonagens. A falta de unidade de tempo e enredo em *As ondas* é substituída pela disposição cênica formal (HUMPHREY: 1976, p. 94).

Quanto aos arranjos cênicos formais, pode-se estabelecer um paralelo cênico de *A barca dos homens* com o romance *As ondas*, de Virginia Woolf. Esse padrão formal apresenta-se também combinado no romance de Dourado à força simbólica dos esquemas cíclicos naturais. Porém, esses símbolos não seguem um padrão de arranjo cênico rígido ou pré-moldado como os solilóquios em *As ondas*, pois manifestam situações particulares das psiques das personagens. Os esquemas de relação de tempo são distintos nos dois romances. Em *A barca dos homens*, verificam-se também ligações por descrições simbólicas representadas pelo avanço e recuo das ondas e marés, pela claridade do sol e escuridades da noite, entre outras. Estes símbolos permeiam a trama refletindo os sentimentos, as tensões, aspirações das personagens, estabelecendo relação simbólica com as duas partes do livro. Contata-se a configuração de uma proporção direta da velocidade da narrativa e o arranjo cênico formal que o mar simboliza. Com o acirramento das buscas por Fortunato, o mar também vai ficando mais forte: “O mar era grande e grosso. [...] nenhuma embarcação resistiria à fúria do mar. Há muito Boa Vista não via um mar assim, uma noite tão cheia de medos e sobressaltos” (DOURADO: 1976, p. 159-160).

Na última página do romance, onde há várias sinalizações por mudanças, verifica-se que o ciclo retorna à condição de calma. O mar recua ao seu ritmo normal, assim como as vidas das personagens. O mar traz grande significação simbólica no que concerne ao renascimento de novos estados de consciência, após o implacável maremoto vivido pelas barcas humanas na ilha de Boa Vista.

Considerações finais

Após terem sido analisadas comparativamente as várias classes de padrões formais apresentadas por Humphrey, que são absolutamente necessárias na ficção do fluxo de consciência, verificou-se que, assim como em *Ulisses* de Joyce, Dourado também ultrapassou todas as classes formais conhecidas em *A barca dos homens*. Destarte, esta pesquisa científica se finda, não obstante o assunto seja “matéria de carpintaria” para inesgotáveis contribuições críticas. Incontestavelmente, conclui-se que a obra estudada é elaborada por mãos de um artesão das palavras que conforta, por trás de sua aparente simplicidade – “Eu realmente sou uma pessoa muito modesta. Eu não inventei nada” – muitos tesouros que estão reservados apenas para os leitores mais atentos e para aqueles que lidam com crítica literária. Somente quem lê mais de uma vez e com olhos armados pode alcançar a riqueza e a complexidade camuflada pelo premiado escritor mineiro, que se considera um leitor voraz e, muitas vezes, passa dias para elaborar apenas uma lauda de suas escrituras. Meritoriamente, o brasileiro Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-) é, com muito orgulho, enaltecido por uma plêiade de críticos por ser um dos maiores representantes da literatura nacional e internacional.

Referências bibliográficas

BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner: o romance de vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CAMBRIDGE *International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CD-ROM *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0, 2001.

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1976. 260 p.

_____. *Ópera dos mortos*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998. 211 p.

_____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 230 p.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 331 p.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 846 p.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MACHADO, Sônia Maria. *O fluxo da consciência e o tempo em A maçã no escuro*. 1981. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 1981.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Mitos revisitados: um exercício intertextual. *Verbo de Minas*. Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 101-111, nov. 1999.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução e introdução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 206p.

_____. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 223 p.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Introdução de Terezinha Fonseca. Rio de Janeiro: Bruguera, [196-?]. 236 p.

Fazedores de caracóis: poetas-carapinas do nada

Carlos Roberto da Silva

UNIPAM. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas

Resumo Estudo das funções da arte em Autran Dourado, no conto *Os mínimos carapinas do nada*, a partir de pensadores clássicos e da modernidade, sobretudo aqueles do romantismo alemão. Tem-se um panorama reflexivo diante da arte e suas relações com ela mesma, com o artista e com a sociedade a partir de um texto literário.

O artista se eleva acima da humanidade.
Novalis

A arte, em suas várias possibilidades de manifestação, esteve e está presente em todas as épocas e, sobretudo, em todos os povos, raças, tribos ou grupos. Por isso, incontestavelmente, vincula-se a existência da arte ao homem, ou seja, produzida pelo homem, destina-se a ele que, com tudo o que o constitui, se torna objeto dela. Na justa medida, no *Prefácio de Cromwell*, escreveu Victor Hugo:

O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se a reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição dos fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia (2002, p. 69).

Isso equivale dizer que a arte não só tem fins muito sublimes nos processos de compreensão daquilo que compõe o homem e tudo que o rodeia, assim como uma correlação com a existência mesma da humanidade, pois que ela, tanto no plano individual, quanto no coletivo, passa a ser elemento partícipe da estrutura constitutiva das sociedades, a partir de seus indivíduos. Pelo papel desempenhado, desde povos mais primitivos até gerações mais contemporâneas, vê-se a impossibilidade da existência da humanidade sem a presença da arte em suas várias faces e fases.

Talvez por isso, teóricos têm-se debruçado sobre essa questão. Desde a poética clássica de Aristóteles, Horácio e Longino, passando por Boileau, Schiller, Schlegel,

Victor Hugo, Kant, Hegel, até os mais contemporâneos como Borges, Paz, T. S. Eliot, Pound e outros não desprezaram essa discussão, alimentando ainda mais o painel de idéias que compaginam os manuais de teoria literária. Dessa forma, discorrer acerca das funções da arte na sociedade, além de necessário para o propósito deste estudo, parece ser percorrer o caminho das idéias que permearam a própria concepção da natureza da arte ao longo dos séculos.

Aristóteles, o estagirita, primeiro a relacionar a própria natureza da arte¹ – a partir de sua definição – com uma função específica, vê na arte o veículo de expurgação de emoções e sentimentos, a catarse. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* define a catarse, numa perspectiva estética, como “purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico”. É bem verdade que o processo catártico, segundo o pensamento aristotélico, se dá através de um sofrimento – portanto doloroso – conquanto mediador de um conhecimento (SOUZA: 1962, p. 92 e segs.) que, por certo, predispõe o humano a ser melhor em sua conduta ética e moral. Hegel², filósofo alemão do século XIX, em consonância com o grego (pelo menos nesse aspecto), nos diz: “A arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito” (HEGEL: 1996, p. 32).

Ele ainda concede à arte a mesma função catártica: “Acontece assim quando um homem, vencido e absorvido pela dor, consegue exteriorizá-la, logo se sente aliviado, e o que mais o consola é a expressão da dor em palavras, cânticos, sons e figuras.” (Ibid. p. 36). Há de se notar que enquanto Aristóteles vê isso na perspectiva do espectador, Hegel concentra suas reflexões no artista. Logo não há oposição, e sim uma ampliação do pensamento grego. Wellek e Warren assim se posicionaram a esse respeito: “A função da literatura, segundo alguns técnicos, é aliviar-nos – sejamos escritores ou leitores – da pressão das emoções. Expressar emoções é ficar liberto delas” (s/d, p. 41).

Um outro romântico alemão, Schiller, também discutiu acerca dessa função da arte. Na mesma trilha aristotélica, o poeta afirma: “O mais elevado objetivo da arte é representar o supra-sensível, o que é conseguido particularmente pela arte trágica, porque representa, através de suas marcas sensíveis, o homem moral, sempre num estado de paixão, independente das leis da natureza. (in: LOBO: 1987, p. 35).

Retornando às reflexões de Hegel, outro fruto que se colhe é o acentuado valor da arte como veículo de expressão dos sentimentos do sujeito, como se pode ver no fragmento: “este meio é o mais eficaz, e se fica liberto da dor pela objetivação que arranca aos sentimentos o caráter intenso e concentrado que os torna, por assim dizer, impessoais e exteriores a nós.” (HEGEL: 1996, p. 36). Destarte, ele não só evidencia o seu romantismo, que antecede e, por certo, influencia o Romantismo alemão, como atribui mais uma função à arte. Função que também é confirmada por Lamartine, em 1838, em Nota da primeira edição de *A Queda de um anjo*, ao dizer que “a poesia é apenas o que transborda do cálice humano.” (in: LOBO: 1987, p. 126).

Também Horácio³, em sua *Epistula ad pisones* ou *Ars Poetica*, na antiguidade latina, já apontava mais duas funções intrínsecas à poesia:

¹ Aristóteles assim define a tragédia: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, *inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções*”. (Aristóteles, Horácio, Longino, 1997, p. 25), (Grifo meu).

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel (27 de agosto de 1770 – 14 de novembro de 1831), filósofo alemão nascido em Stuttgart, Alemanha. Ele não atribui à arte a moralização como fim último, mesmo assim a admite como um fim secundário.

³ Em latim, Horácio escreve:

“*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*

.....
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

Lectorum delectando pariterque monendo” (apud Wellek e Warren, s/d, p. 32)

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo o que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer; não prenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago de Lâmia um menino que ela tinha almoçado. As centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade; os Ramnes passam adiante, desdenhando as sensaborias. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada. (HORÁCIO: 1997, p. 65).

O *dulci* de Horácio ecoa em outros pensadores que vão atribuir à arte ora um caráter lúdico, ora um ato prazeroso, como por exemplo Wordsworth, que disse:

Foi publicado (esse volume) como uma experiência, que espero tenha sido útil para confirmar até que ponto, ao se adaptar uma seleção da verdadeira linguagem humana num estado de vívida sensação métrica, pode-se sentir exatamente o tipo e a quantidade de prazer a que um poeta pode racionalmente almejar (in: LOBO, 1987, p. 169).

Ser útil e agradável serão funções cultuadas por séculos afora na literatura ocidental, sobretudo se a utilidade estiver relacionada a um caráter moralizante da arte, ou seja, se ela for tomada como veículo transmissor de valores e disseminador de idéias dentro de uma sociedade. A arte, dessa forma (principalmente a literária) assume a obrigação de formar a opinião pública acerca de determinados valores e conceitos. Outros ainda pensaram de forma análoga, repetindo o pensamento dos grandes nomes, ou mesmo ampliando suas idéias.

Somente no século XIX, o espírito mais aguçado de Hegel, sem se opor definitivamente, fará uma revisão do assunto. Para o pensador alemão, essas funções serão secundárias e não pertencem à natureza mesma da arte, pois a essa apenas a gratuidade é sua constituinte necessária. Em sua vasta e rica obra, o filósofo nos diz que:

Ao considerarmos um objeto do ponto de vista de sua natureza essencial, não pensamos nos interesses que lhe são alheios e que só em alheias condições intervêm. Se, pelo contrário, em vez de situar o fim último fora do objeto, vemos nele uma determinação imanente ao próprio objeto, somos levados a considerar a obra de arte em si e para si, segundo sua natureza e conceito (1996, p. 72).

A arte vista assim, como um fim em si mesma, sua função só pode ser a de ser arte (ou ela mesma) e daí advém o pensamento hegeliano de que arte é a expressão do belo e, por isso, prima pela gratuidade. Se outras são apresentadas, pelo próprio Hegel, não são constitutivas, mas secundárias. Isso não desfaz a importância da arte para o homem, pois, o mesmo pensador ainda diz:

Utiliza a arte a grande riqueza de seu conteúdo no sentido de, por um lado, completar a experiência que possuímos da vida exterior, e, por outro, evocar de um modo geral os sentimentos e paixões, (...) a fim de que as experiências da vida não nos apanhe insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorre fora de nós. (Id. Ibid., p. 33).

Em consonância com alguns e em desacordo com tantos outros, o pensamento hegeliano vai, por outras vias, se aproximando do aristotélico e do horaciano. Para Wellek e Warren, “a natureza de um objeto decorre da sua utilização: o objeto é aquilo para que serve”. (WELLEK e WARREN, s/d, p. 31). Destarte, Hegel atribui qualidades muito importantes à arte ao afirmar que: “Evocar em nós todos os sentimentos possíveis, penetrar a alma de todos os conteúdos vitais, realizar todos esses momentos interiores por meio de uma realidade exterior que da realidade só tem aparência, eis no que consiste o particular poder, o poder por excelência da arte” (HEGEL: 1996, p. 34). Ainda em outro momento ele vai afirmar que a obra de arte tem por finalidade, mesmo que em condições específicas⁴, *l'adoucissement de la barbarie*, ou seja, exerce uma ação civilizadora do ser humano – o que muito se assemelha à ação moralizadora de outros pensadores.

Vê-se, com certa clareza de idéias, que julgar a arte por um aspecto apenas, ou considerando uma determinada época ou teórico, é não dar conta de compreendê-la em sua magnitude e incorrer num erro advertido pelo pensador romântico: “A obra de arte é de uma riqueza tal, oferece tão numerosos aspectos, que é fácil, na sua consideração, adotar um único critério, depressa se cai em inconseqüências” (Ibidem, p. 115). Cabe, a partir disso, levantar outras idéias, em outras épocas e advindas de outros pensadores. René Wellek e Austin Warren vão colocar sobre os ombros da obra de arte, mormente a literária, funções como a evasão, por exemplo, em que os utentes, insatisfeitos com a realidade circundante, se transportam para uma outra utopicamente construída. Eles mesmos, os dois ingleses, associam essa a outra idéia, que aparece em Jean Paul Sartre no excelente *O que é literatura?*. A evasão desencadeia uma consciência crítica da realidade e não um meio de alienação do sujeito. Assim disseram Wellek e Warren: “O sonho de evasão pode auxiliar um leitor a esclarecer o seu desagrado perante o ambiente em que está situado” (s/d, p. 33). A esse respeito, escreveu Fábio Lucas:

Não podemos nos esquecer nunca da obra de arte como forma de conhecimento, de aprofundamento no mundo real. Ela não constitui um epifenômeno, mas um processo formador com efeito direto sobre a psicologia individual e sobre a organização social. Cria nova visão do mundo (1976, p. 4).

Partindo do pressuposto de que a obra de arte nos propicia conhecimento, o mesmo pensador e crítico literário nos diz que “a arte nos ensina a ter uma visão do mundo, dá-nos, portanto, um retrato do máximo alcance de nossa condição, (...) é capaz de nos levar, em oposição às ideologias, à máxima consciência possível da totalidade” (Ibidem, p. 16). Sabe-se que a arte, por muitas razões, consensualiza com a sociedade em seus vários aspectos, mas também, por outros tantos motivos, produz a dissensão e o desacordo e, assim, a ruptura, a partir de uma consciência social; torna-se crítica e denuncia práticas por vezes cristalizadas numa sociedade de modelo imperativo, propondo-se a desempenhar uma função de caráter político-social. Por isso, disse, muito apropriadamente, Octavio Paz: “a palavra não só diz o mundo, mas também o funda – ou o transforma”. (Apud Perrone-Moisés, 1998, p. 109).⁵ Todas essas funções constituem, por fim, mecanismos que nos obrigam a ver mais profunda e conscientemente o real, compreendendo seu funcionamento e a lógica própria de cada época ou sociedade para aceitá-lo ou questioná-lo. Antonio Candido consolida esse pensamento da seguinte forma: “A função social (...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (2000, p. 41).

⁴ Hegel acredita que esta ação é mais eficaz e visível em povos menos civilizados e, por isso, esse passa a ser o fim último da obra de arte.

⁵ Paz, é bem verdade, disse acerca da palavra, mas da palavra utilizada na poesia, portanto mecanismo de expressão artística, o que nos credencia a ampliar seu pensamento.

Não bastasse, há ainda aqueles que, fazendo arte – na pintura, na música, na escultura e, sobretudo na literatura – discorreram sobre estas questões. Em caráter não excludente, isso se deu com mais intento na literatura e mais ainda a partir do século XIX em que poetas se propuseram a discutir suas obras, as de seus contemporâneos e, até mesmo, as obras de escritores da tradição. Essa atividade de crítica acontece de duas formas. A primeira, como teóricos que, em prefácios, aulas, conferências e ensaios se debruçam filosoficamente sobre temas caros à arte e aos artistas. A segunda, numa prática auto-reflexiva. Assim, o rol dos poetas críticos da modernidade consegue fundir num mesmo texto a discussão teórica e a produção de caráter estético, ou seja, desenvolve a técnica da metalinguagem, prática em que os textos servem a dois propósitos: o artístico e o teórico.

O caráter exordial dessa discussão teórica presta-se a preparar o tear para a tessitura de uma análise quase parafrásica de um conto de Autran Dourado: “Os mínimos carapinas do nada”, extraído do livro *Os melhores contos* (São Paulo: Global Editora, 1997) e, muito apropriadamente, dedicado a uma estudiosa da literatura, Eneida Maria de Souza⁶. O autor, mineiro de Patos de Minas, nasceu em 1926, formou-se em Direito, publicou seu primeiro conto aos 17 anos e seu primeiro livro aos 21, o que demonstra certa precocidade de sua produção literária e nos permite compreender a vastidão de sua obra. Em meio a seus romances, contos e novelas, emergem algumas obras de caráter conceitual. Dentre eles, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*,⁸ editado pela primeira vez em 1976 e cujo propósito é discorrer ou teorizar acerca do fazer literário. O autor, em um trabalho minucioso, revela e discute todo o processo de construção de sua obra publicada até então, principalmente seu romance *Os sinos da Agonia*, publicado em 1974. Mas, o mais importante desse trabalho constitui no exercício de construção de um painel dos escritores críticos da literatura brasileira, mostrando a importância⁹ da “existência simultânea do crítico e do criador consciente, senhor de seu ofício e das suas palavras” (Dourado, 1976, p. 9). Entremeadas a essas questões, o mineiro descerra uma severa crítica a autores de nossa ficção:

Os nossos romancistas aceitaram passivamente a tese que lhes foi imposta, de que deviam ficar quietinhos, sempre calados, teorizar nunca, discutir jamais o seu fazer literário, não analisar ou explicar o que fizeram, por que fizeram, como fizeram; não dar nunca a sua poética. Tal função analítica e propedêutica devia ficar a cargo dos críticos e professores, estilistas e estruturalistas, semantistas e filólogos, teóricos e cientistas, laboratoristas, toda essa fauna preciosa e necessária. Diante de tal tutela castradora (dadá-prá-ganhá-vintém), os nossos romancistas ficam parecendo aqueles 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. (Ibidem. p. 10).

Com esse tom irônico e essa consciência crítica¹⁰, Autran Dourado mergulha na discussão de sua poética, ou como ele mesmo disse, sua *ars poetica*, e vai, passo a passo, desvendando todo o processo de construção de sua obra, além de nos legar um bom

⁶ Eneida Maria de Souza é estudiosa da obra de Autran Dourado. Publicou em 1996, pela editora da UFMG, o volume número 2 da série *Encontro com escritores Mineiros – Autran Dourado*, um estudo sobre autor e obra, com vasta pesquisa biobibliográfica, além de um bom acervo fotográfico.

⁸ Acerca desse livro, escreveu o autor: “Esse *Uma poética do romance: Matéria de carpintaria* constitui em suma, uma visão pessoal (e só eu posso dá-la) resultado da meditação que venho fazendo sobre a maneira como escrevo e como compus determinados livros meus. São o resultado do meu pensamento sobre literatura, sobre narração, sobre poética narrativa” (in: SOUZA, 1996, p. 42).

⁹ Sua consciência a respeito do assunto é tanta, que chegou a afirmar que “as coisas mais importantes, para os criadores, sobre romance, foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre poesia foram ditas por poetas.” (Dourado, 1976, p. 13).

¹⁰ Embora eu não concorde com a postura do autor, por seu caráter radical, mesmo assim, considero a manifestação como sendo uma consciência crítica acerca da nossa literatura e, respeito, naturalmente a opinião de Autran Dourado.

cabedal teórico acerca de todo esse universo literário. Restou, então, ao autor discorrer não só sobre sua obra, mas ainda sobre temas, assuntos e conceitos importantes e concernentes ao fazer literário tanto quanto à natureza da literatura e, até mesmo, da arte. Em depoimento prestado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1992, Autran Dourado afirma: “Eu sempre procurei pensar a minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem através dos meus romances, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a concebo e faço.” (in SOUZA: 1996, p. 41). Autran Dourado, no conjunto de sua obra, transitou com maestria de uma *prosa narrativa* para um *prosa conceitual*, terminologia do próprio autor. Mas é admirável a forma como ele funde as duas coisas. Isso é mais perceptível em *Novelário de Donga Novais* e *Os Mínimos Carapinas do Nada*, aliás, o filósofo Donga Novais é personagem nas duas histórias. Enquanto o primeiro é narração da narração – como em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos – o segundo, ficcional, teoriza acerca das funções da arte, não para os filósofos, mas no dia-a-dia das pessoas e dos próprios artistas. O autor, nessa mesma linha, considera que “a literatura¹¹ ajuda a pensar o mundo, como a filosofia. A filosofia pensa racionalisticamente, a literatura plasticamente, emocionalmente. Então é para isto que serve a literatura: para manter vivos, atuantes e eficazes a língua e o pensamento.” (in SOUZA: 1996, p. 370).

Poeta-crítico de nosso tempo, Octavio Paz propõe uma valorização da metalinguagem dizendo que “esses poemas nos quais a palavra volta sobre si mesma são irrepetíveis.” (PAZ, 1976, p. 121). O que se vê, nessa prática, é um duplo em que suas partes se sobrepõem. Nesse caso, o conto de Autran Dourado se faz reconhecer, pois que seu fazer literário se instaura como crítica-escritura, para utilizar a terminologia de Barthes¹², e cria ele mesmo – num processo de releitura de outros textos – o seu código de valores. O que se realiza é um texto-literário que se dá a ler como texto-crítico, conservando sua função de metalinguagem e que seja capaz de inventar no texto novos valores de apreciação, ou seja, “um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo que enunciasse outra coisa”. (PERRONE-MOISÉS: 1993, p. 56.) Novalis, um dos alemães, poetas-críticos da modernidade, afirma que “compete ao verdadeiro crítico a faculdade de realizar ele mesmo a produção que ele quer criticar” (in LOBO: 1987, p. 81). Assim, a literatura dos escritores-críticos provoca um esmaecimento das fronteiras que até então existiam na literatura. A superposição de dois ou mais textos deixa transparecer um novo texto, já esfumado, que, na sua dubiedade, permite outras leituras. Por exemplo, ao ler a história de Vovô Tomé, em “Os Mínimos Carapinas do Nada”, lê-se toda uma conceituação das funções da arte, desde a antiguidade até as posturas mais modernas, e mais, alarga-se um espaço apropriado para a discussão da relação entre o artista e a sociedade. Veja-se, no fragmento:

Eram os carapinas do mínimo e do nada, os devoradores das horas, insaciáveis Saturnos, dizia o sapientíssimo, alambicado, precioso dr. Viriato. Quem não tem o que fazer, faz colher de pau e enfeita o cabo, vinha por sua vez o proverbial, memorioso, eterno, pantemporal noveleiro Donga Novais, uma das poucas pessoas a não se entregar inteiramente ao vício e paixão da cidade. (...). Ele que era um cientista exaltado, um agnóstico convicto, de dialético linguajar maneirista que demandava precioso raciocínio, imaginação, dicionário. Não que o dr. Viriato tivesse as mãos ocupadas no admirável passa-tempo (santo remédio para a ansiedade e a angústia), que demandava habilidade, precisão e paciência, a que se dedicavam aristocraticamente potentados e pingantes que só tinham de seu serem bem-nascidos. Tão alto-crítico ele era, jamais se permitiria aquela vamos dizer arte, paixão antiga de Duas Pontes. De uma certa maneira ele colaborava era na criação de nossos mitos, mesmo negando-os, racionalista que ele se dizia e era. Quando, quem inventou tão sublime vamos dizer desocupação e alívio do espírito, perguntava o dr. Viriato a seu Donga

¹¹ Nesse caso, pode-se estender a afirmação à arte, não restringindo o pensamento de Autran apenas à literatura.

¹² Cf. Perrone-Moisés, 1993, p. 55).

Novais, sapiência viva do nosso tempo e história, os fabulosos, inconclusos e aéreos anais. (...) Eu acho que deve ser invenção de índio, que enfeitava caprichosamente as suas flechas que, partidas do arco, não voltavam mais. Mas eles não estão enfeitando nada, dizia por sua vez o dr. Viriato. Os puristas, os cultores do absoluto, os escribas da idéia, dos protótipos e arquétipos ideais, os minúsculos carapinas do nada. (in MORICONI: 2000, p. 511).

Os dois personagens (ficcionais) de Autran Dourado incorporam o perfil de críticos de arte, que são qualificados ironicamente pelo narrador, *alter ego* do próprio autor que, além de ficcionista, assume a postura de crítico, mas esfumando os dois textos e os dois papéis. Ao se referir aos artistas como “os carapinas do mínimo e do nada, os devoradores das horas”, o autor já endossa a concepção hegeliana da gratuidade da arte. Em outro fragmento a mesma postura se repete: “Mesmo nas nobres sacadas de ferro, nas janelas de ricos sobrados, podia-se ver a qualquer hora do dia, no enovelar lento do tempo, os carapinas do nada, ocupados na gratuita e absurda, prazerosa ocupação.” (Ibidem, p. 510). Além do aspecto lúdico, explicitado na expressão “no enovelar lento do tempo”, a arte ainda proporciona prazer. Não é vão recorrer a Wordsworth, que no Prefácio às *Baladas Líricas* escreveu: “publicado como uma experiência, que espero tenha sido útil para confirmar até que ponto, ao se adaptar uma seleção da verdadeira linguagem humana num estado de vívida sensação à métrica, pode-se sentir exatamente o tipo e a quantidade de prazer a que um poeta pode racionalmente almejar”. (in LOBO: 1987, p. 169). Shelley afirma que “a poesia é sempre acompanhada de prazer” (Ibidem, p. 225) e ele mesmo volta a dizer que “a produção e a garantia de prazer, no seu sentido mais elevado, constituem a verdadeira utilidade. Aqueles que produzem e preservam este prazer são poetas ou filósofos poéticos” (Ibidem, p. 238). Autran Dourado propõe a discussão de outros aspectos concernentes às funções da arte. Em Vovó Tomé, solidifica uma função catártica da arte, pois “Atribuem a sua proeza e sua mestria no ofício ao sofrimento, que é uma das vias para se atingir o absoluto e a glória.” (in MORICONI: 2000, p. 513). Segundo a trama do conto, a personagem em questão passou por uma série de conflitos familiares:

Acredito com os outros que o móvel inicial que levou vovô Tomé à nobre ocupação de pica-pau tenha sido o sofrimento. O suicídio de tio Zózimo, a loucura mansa de tia Margarida, um desastre econômico de papai que o obrigou a vender a Fazenda do Carapina para que não lhe tomassem a casa. Mas muito antes da terrível morte do tio Zózimo ele já se ocupava em fazer a canivete um ou outro objeto de alguma serventia. A gratuidade mesmo de magníficos caracóis ele só viria a atingir depois da morte por enforcamento de tio Zózimo (Ibidem. p. 514).

De acordo com Hegel, “é muito freqüente o caso de artistas que, feridos de uma desgraça, conseguem diminuir, enfraquecer o seu sentimento exteriorizando-o numa obra de arte.” (1996: p. 36). O próprio filósofo complementa: “a simples representação implica já um determinado grau de purificação, de catarse.” (Ibidem. p. 37).

Dourado vai, passo a passo, tecendo um cabedal de justificativas ou fins para a arte, atribuindo a ela um caráter sublime, inclusive a missão, pouco provável, de pacificar o mundo: “Bê é um artista do nada, por isso é um homem feliz, disse. (...) Às vezes fico imaginando o povo todo do mundo picando pauzinho. Seria a paz e a união dos homens.” (in MORICONI, 2000, p. 516).

Outro ponto de discussão é uma certa categorização dos artistas conforme a função atribuída a seu ofício. Assim, ele os classifica em três categorias:

A primeira categoria quase se podia, se não fosse o nenhum pagamento, considerar uma corporação de operários, que faziam de sua técnica e imaginação um ofício. Se

vendiam o produto, não eram bem vistos pelos autênticos carapinas do nada, os sublimes; podiam começar a receber encomendas como qualquer trabalhador, o que se considerava degradante.

(...)

A segunda categoria, os marceneiros da nobre arte. Era exatamente aquela, sem metáfora ou imagem, de que falou o sábio e intemporal rifoneiro Donga Novais - os que literalmente enfeitavam cabo de colher de pau. Às vezes se dava o caso de que a colher ficava tão bem-feitinha e artística, com delicado e sutil rendilhado, labiríntica barafunda, de quase absoluta nenhuma serventia, que a peça passava de mão em mão por toda a parentela, vizinhos e mesmo estranhos. Os elogios que recebiam valiam por uma paga ao artista, que acabava por consentir (queriam) que a mulher ou a filha colocasse a colher na parede, para nunca ser usada.

(...)

E agora se apresenta a pura, a sublime, a extraordinária terceira categoria. Só aos seus membros, peripatética academia, se podia aplicar estes qualificativos: divinos e luminosos, aristocráticos artífices do absurdo. Eram como poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada. A terceira categoria era o último estágio para se atingir a sabedoria e a salvação. (in MORICONI, 2000, pp. 512-513).

Além disso, a relação entre artista e a sociedade vem à tona. O uso da arte para autopromoção, sua venda, ou mesmo o seu uso para fins não sublimes é condenado pelo autor, assim como os teóricos mais idealistas. No conto, o caso do coronel Sigismundo exemplifica bem a questão:

Ele se deu ao máximo, como nos tempos de casa-grande e senzala, de oferecer não uma colher de pau, mas palmatória de manopla por ele rendilhada, verdadeiro instrumento de suplício, ao major Américo, diretor e dono do Colégio Divino Espírito Santo, de terrível e acrescentada memória, capaz de desasnar a própria alimária. O velho major da Guarda Nacional recuou, os tempos agora eram outros. O gesto de ofertar e a utilidade do produto desqualificavam muito o coronel Sigismundo. Podia-se argumentar em seu favor que uma colher de pau finamente trabalhada para remexer panela, o bom dela, após o trabalho do artista, era não servir para coisa nenhuma, puro deleite. (Ibidem. p. 513).

Nem sempre a sociedade compreende ou aceita o desprendimento do artista, alheio ao pragmatismo e, sobretudo, ao imediatismo materialista de seu tempo. Aveso a questões de ordem econômica, deixa a cargo de outros a administração dos negócios, das heranças e até mesmo de seu sustento. Por vezes, vive alheio às ambições terrenas para poder dizer com Altino Caixeta: “(...) como Horácio, eis meu tesouro: / eu ergui um pedestal mais duradouro/ do que o bronze de todas as estátuas” (1980, p. 110). Proveitosa reflexão nos propicia o poema:

Vigília da Escritura

Meus irmãos escreveram
fazendas e fazendas.
Eu escrevi os meus versos.

Meus irmãos escreveram
fazendas e fazendas e fazendas.
Eu escrevi os meus versos.

Meus irmãos ficaram
com as escrituras das fazendas.

Eu fiquei com as escrituras
de meus versos. (CASTRO: 1980, p. 249).

De construção anafórica, recurso insistente e intrigante na poética altiniana, o poema de caráter metalingüístico revela a relação do poeta com a família e, por extensão, com a sociedade de seu tempo. Uma sociedade que vê no poeta o vagabundo, o sonhador e até mesmo o louco. Daí a necessidade do poeta em se justificar, para a família e para a sociedade, através da noção de propriedade e de trabalho. A idéia de escritura tanto nos remete ao ato de gravar/registrar, quanto ao de lavrar um documento de posse. No poema, a relação versos/fazendas coloca-os no mesmo pedestal e fica o poeta – ser inútil – no mesmo plano daqueles que se preocupam com a materialidade – seres úteis à sociedade, eliminando, assim, o descompasso que há entre o papel do homem na sociedade e a imagem que ela cria do poeta e julga-o conforme esta imagem.

Por isso, no conto, Vovô Tomé não quer inicialmente ser visto como um artista:

No armazém, depois de uma conversa breve e formal com seu Bernardino, vovô perguntou se ele podia nos arranjar um caixote vazio. Seu Bernardino se espantou com o pedido, vovô ainda não era da confraria. Quer que eu mande levar, perguntou seu Bernardino. Se me fizessem a bondade... Eu tive um ímpeto, disse pode deixar que eu levo. Seu Bernardino olhou pra min, olhou para vovô Tomé, e disse como ficamos, seu Tomé? Mande levar, disse vovô. (in MORICONI: 2000, p. 515).

Todas estas questões propostas por Autran Dourado põem-nos em estado de reflexão diante da arte e suas relações com ela mesma, com o artista e com a sociedade. Mostra-nos ainda que sempre, desde os pensadores mais antigos até os mais atuais – poetas ou poetas filósofos têm discutido profundamente o assunto. E, assim, metáfora a metáfora, alegoria a alegoria, personagem a personagem, o contista vai-nos permitindo discutir a importância da arte para os homens; vai permitindo que ela, enfim, tenha um fim para a sociedade: que cada um vá, por ela, buscar o seu nada, mesmo que seja de outra ordem.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães editores, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da Rosa*: com fissão da flor. Brasília: Horizonte Editora, 1980.

DOURADO, Autran. *Poética do romance*: matéria de carpintaria. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*: O belo nas artes. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Curso de estética*: O sistema das Artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOBO, Luíza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.

MORICONE, Ítalo. (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Conversa com escritores mineiros: Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SOUZA, Eudoro de. "Introdução". Ver Aristóteles.

WELLEK, René & AUSTIN, Warren. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

Ópera dos mortos: o desdobramento do espaço social através da linguagem

Cristiane Barnabé Segalla

Mestranda em Teoria literária e Literatura comparada pela USP
e-mail: conexaocris@uol.com.br

Resumo Este artigo propõe uma reflexão sobre as construções textuais de *Ópera dos mortos* de Autran Dourado, conciliando a análise estética e sociológica, tendo em vista as relações sociais e econômicas representadas na narrativa. O estudo foi construído a partir da análise das relações estabelecidas entre o povo da cidade com Rosalina, levando-se em consideração os valores da sociedade patriarcal do final do século XIX e início do século XX, período dos fatos narrativos. Através da recorrência, tão presente na construção textual, são enfatizadas as relações sociais petrificadas e a posição de submissão à qual está submetida a figura feminina ao universo do patriarcalismo, que insiste em se conservar, não importando com as conseqüências geradas a partir disso

A partir dos anos trinta e quarenta, no século XX, surge uma nova geração de escritores brasileiros, procurando alternativas diversas daquelas criadas pelos modernistas da década de vinte, formando uma nova etapa no cenário da literatura nacional, ao enfatizar a síntese ideológica e estética na palavra escrita.

Nesse momento histórico, a complexidade do mundo torna-se presente na complexidade dos textos literários. Há, desse modo, um estilo antes de 22 e um outro após Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira; pois o novo cenário histórico passou a exigir novas experiências artísticas. Porém, a prosa modernista preparou o terreno para o “realismo bruto” de alguns escritores, devido à “descida” à linguagem oral e aos regionalismos. Além disso, o romance intimista também se beneficiou com o desrecalque psicológico que chega a partir do Modernismo. As décadas de 30 e de 40 são marcadas como a era do “romance brasileiro” a partir do desenvolvimento da ficção regionalista, com a intenção de representar a realidade do interior do país: seus tipos humanos, aliados aos problemas da sociedade (Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado) e da prosa cosmopolita (Geraldo Vieira. Cf. BOSI, 1994, pp. 383-388).

Dentre as novas tendências literárias, fazem parte aqueles escritores cujas obras apresentam o interesse pela análise psicológica das personagens, vasculhando o interior angustiado. Dessa forma, o espaço exterior passa para segundo plano e o foco da narrativa passa a ser o espaço mental das personagens e a introspecção, para uma abordagem dos conflitos produzidos entre os seres e o contexto social ao qual estão inseridos. Na prosa, seguindo essas tendências, destacam-se: Clarice Lispector, Osman Lins, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado, entre outros. Tal perspectiva conduz o leitor como testemunha da miséria cotidiana, da alienação e da opressão em que está imerso o mundo.

Nesse contexto, entre outros escritores, surge Autran Dourado. Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926, na cidade de Patos, Minas Gerais. Com apenas um mês de vida, sua família muda-se para Monte Santo, no mesmo estado. E é nessa cidade que é criado. Em 1954, muda-se para o Rio de Janeiro. Formou-se em direito,

em Belo Horizonte. Aos dezessete anos, tinha um livro de contos escrito. Godofredo Rangel, juiz e autor de *Falas Gloriosas*, leu a obra e aconselhou-o a guardá-la e a ler uma série de livros. Autran Dourado seguiu à risca as orientações do escritor. Foi assim que começou a ler, na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte, as obras de Stendhal, Flaubert, Henry James, Joyce, Thomas Mann, Proust, Tchecov. Além disso, Godofredo Rangel orientou-o a aprender francês e inglês. Autran Dourado tornou-se também leitor das tragédias gregas, influenciado por seu professor Artur Veloso que lhe despertou o gosto pela filosofia. Possui uma vasta produção literária, quer seja de contos, novelas, romances, quer de ensaios sobre a própria obra. Alguns de seus livros foram publicados no exterior e vários deles receberam prêmios. Em 1947, publica seu primeiro livro: *Teia*, financiado pela sua mãe. É a história de um rapaz pobre e órfão vivendo em uma pensão. Esse romance apresenta, de certa forma, a temática que vai estar sempre presente em suas obras:

A *Teia* prende as personagens no seu labirinto interior da solidão, isolamento, incapacidade de comunicação, e o primeiro ‘monstro’ a ser enfrentado é o Minotauro, ser disforme, anormal, ambíguo, que cada um constrói dentro de si mesmo, nas idas e voltas pelas ladeiras e veredas de uma vida quase nunca ‘pródiga’ (SENRA, 1983, p. 104).

Desse modo, todas as personagens e histórias criadas fundem-se e percorrem corredores em que um caminho sempre conduzirá a outro, pois todos eles estão interligados através das teias narrativas, formando assim “o risco do bordado”, a ser percorrido pelo leitor nas galerias do labirinto construído, o que demonstra a arquitetura elaborada das construções textuais. Autran Dourado afirma no jornal *Opinião*, em entrevista a Flavio Moreira da Costa: “Na verdade estou querendo fazer um livro só (...) meus livros são mais ou menos os mesmos” (COSTA, 1974).

A partir de *A barca dos homens* (1961), o autor torna-se mais conhecido e passa a assinar, então, não mais como Waldomiro de Freitas Autran Dourado, mas como Autran Dourado.

A inovação da obra do escritor analisado não está na diversidade de temas abordados, mas na habilidade criativa de lidar com a linguagem e no seu cuidadoso trabalho estético. Segundo Fábio Lucas, “A ficção de Autran Dourado (...) gira ao redor de um repertório limitado de problemas. A inovação, o desdobramento está na linguagem, na articulação narrativa” (LUCAS, 1983, p. 27).

O autor, assim como Guimarães Rosa, busca vigor literário no mundo arcaico, ainda presente na realidade contemporânea. *Ópera dos mortos*, oitavo livro de Autran Dourado, publicado pela primeira vez em 1967, apresenta uma linguagem moderna, reconstruindo, porém, um cenário social ultrapassado. Autran Dourado cria Duas Pontes e, na pequena cidade, o mundo vivenciado por ele, nos princípios de sua vida, é ali retratado. Do referente exterior está presente, em sua obra, a evocação das transformações pelas quais passou a economia de Minas Gerais: o período aurífero; a economia rural e urbano-industrial. Além disso, as relações sociais presentes no cenário mineiro também fazem parte da narrativa de Autran Dourado: a estrutura da sociedade patriarcal, o culto à imagem dos coronéis do passado; a situação da mulher rica e sem instrução, inserida em um espaço social e em um tempo histórico, criada especificamente para o casamento.

Do mesmo modo que José Lins do Rego registra em suas narrativas a decadência do patriarcalismo no Nordeste brasileiro, a partir das misérias humanas, o autor mineiro fixa em suas obras a decadência da sociedade patriarcal em Minas Gerais, através de personagens que se isolam em um universo fechado e totalmente limitado. Nesse sentido, o passado é revitalizado na construção do tecido verbal, para a compreensão das lesões do pretérito no presente.

Em *Ópera dos mortos*, a narrativa é ambientada em Minas Gerais, na cidade mí-

tica de Duas Pontes. Rosalina, última descendente da família Honório Cota, é filha de João Capistrano e neta de Lucas Procópio. No tempo presente da ação, os dois homens estão mortos. Eles eram muito diferentes e Rosalina assume as personalidades opostas do pai e do avô, em uma tentativa de perpetuação de um tempo remoto, cultivando o orgulho do seu núcleo familiar.

Quando Rosalina já é uma moça, seu pai resolve candidatar-se a uma vaga na Câmara da cidade, mas não assume a presidência por ter sido traído, sendo que a vitória das eleições é atribuída ao partido rival. A partir disso, isola-se no sobrado com sua esposa e filha, como uma forma de protesto. O leitor toma conhecimento desse fato, por meio dos monólogos dos diversos narradores que contam, resgatando da memória o passado, e cada um deles vai ser responsável por compor parte da história por meio de perspectivas diferentes.

Após a morte de seus pais, Rosalina mantém o estado de isolamento iniciado pela figura paterna e o sobrado consolida-se como uma espécie de santuário a ser preservado, como resgate do tempo remoto. Ela mora com Quiquina, a governanta muda, que tem como incumbência vender, na cidade, as flores de pano que Rosalina produz e, além disso, é ela quem funciona como um elo entre o sobrado e a vida na cidade. Assim, na obra, o leitor depara-se com a representação de um núcleo familiar imobilizado, no qual a inserção de um elemento externo, Juca Passarinho, irá desestabilizar o equilíbrio do isolamento em que vive a personagem central da narrativa.

Durante o dia, Rosalina representa o papel da patroa austera e, à noite, é a mulher, vivenciando todas as fantasias possíveis através do sexo e da bebida, ao tornar-se amante de Juca Passarinho, que passa a trabalhar no casarão.

As ações diurnas de Rosalina caracterizam-se pela reprodução de comportamentos, com o objetivo de deixar sempre vivo e presente na memória os seus antepassados, numa tentativa de afirmar a força deles, no curso de sua história pessoal, mesmo depois de mortos. Assim, a força do passado no tempo presente não tem apenas o sentido e o objetivo de apresentar a força do passado no presente de Rosalina, mas de recuperar o passado e de registrar os traumas da história mineira e, conseqüentemente, da brasileira.

Na narrativa, o culto e a reverência ao tempo pretérito irão gerar o fim trágico da personagem central, pois ao dissimular a engrenagem dos acontecimentos, fechar os olhos para as transformações, a personagem vive uma utopia que se desintegra; portanto recusar o movimento da cultura e da história só pode gerar o caos. De forma contraditória, enquanto a protagonista deseja conservar a tradição, a unidade final da obra parece mostrar que é preciso transformar.

A história narrada é música polifônica, construída a partir da presença de narradores distintos: o narrador coletivo (representando o povo de Duas Pontes); Quiquina (a empregada); Juca Passarinho (o forasteiro); Quincas Ciríaco (amigo de João Capistrano) e Rosalina (a personagem central). Muitas vezes narrativas gerando percepções diversas da mesma realidade. No entanto, todas elas deixarão perceber a valorização dos antepassados na conservação das tradições, o que está diretamente associado à manutenção de certas relações sociais.

Como ópera, o texto de Autran Dourado possibilita a orquestração de diversas artes: o cenário, teatro, canto e a poesia; tendo em vista a organização dos blocos narrativos do texto de Autran Dourado, eles podem ser divididos da seguinte forma: apresentação do cenário; a história dos dirigentes do espetáculo; os atores manipulados e presos a seus respectivos papéis, conduzidos pelos dirigentes; e a ação dramática, propriamente dita: quando há a libertação dos atores da condição de bonecos manipulados, apesar de essa libertação ser momentânea.

Na organização do teatro grego, há dois espaços relevantes: a cena e a orquestra. Da orquestra faz parte o coro, que apresenta a função de dirigir o olhar do espectador. Se em *Ópera dos mortos*, o narrador coletivo representa o povo da cidade de Duas Pontes, os seus comentários registram, portanto, uma espécie de visão unificada que todos da cidade têm da família Honório Cota. Dessa forma, pode-se afirmar que a função do narrador coletivo em *Ópera dos mortos* pode assemelhar-se à função do coro no teatro

grego; nesse sentido, é possível dizer-se que a intenção do narrador coletivo é justamente exaltar a relação de hierarquia social na pequena cidade.

A obra de Autran Dourado enfatiza a alienação do homem, preso a tradições, o que impede a transformação; por isso, suas narrativas estão atreladas a uma dimensão ideológica e política, na medida em que demonstram as contradições presentes na sociedade brasileira.

Assim, da decadência de uma estrutura de poder específica e própria das pequenas cidades, distanciadas dos centros urbanos, surge a decadência de personagens, como Rosalina, de *Ópera dos mortos* que vive a cultivar o tempo retrógrado.

A vida no sobrado, onde vive a personagem central, pode ser vista como a representação de uma determinada estrutura de poder, que quer se manter viva apesar das modificações pelas quais passa a sociedade. Se como pano de fundo da narrativa está o cenário mineiro, *Ópera dos mortos* registra o período de transição do patriarcalismo, próprio da economia rural, para um mundo em que se inicia o processo de urbanização, não cabendo mais as relações de poder baseadas no coronelismo.

Do mesmo modo que Biela, personagem da novela de Autran Dourado *Uma vida em segredo*, vive presa a lembranças da época em que morava na fazenda do Fundão; Rosalina também reproduz, no tempo presente, as imagens guardadas na memória de sua vida de menina. Enclausuradas em um mundo, que impede o surgimento do novo, as personagens solitárias se vêem divididas entre a conservação do pretérito e um presente que apresenta dificuldade em afirmar-se, porque não aceitam um modo de vida diferente de suas experiências. Como não conseguem adaptar-se às modificações, sem consciência da evolução do tempo, não há alternativas a elas a não ser a morte ou a loucura.

Nesse contexto, o sobrado de *Ópera dos mortos* protege a solidão de Rosalina, protege a guardiã do mundo patriarcal, que tenta tornar atual o mundo dos mortos, vendo, nessa medida, o contato com o povo da cidade como uma ameaça ao mundo em que ela vive. Assim, na narrativa, há dois caminhos que se entrecruzam: os que têm poder e os que se submetem a ele; há duas pontes interligadas: o passado e o presente.

A personagem central aprisionada no espaço dos mortos, ao vivenciar a tradição, a partir da reiteração de seu comportamento, não consegue se posicionar perante a própria solidão à qual está inserida e passa simplesmente a “viver” com os mortos. A inserção de Juca na história pessoal de Rosalina gera conflitos na personagem, que acaba dividindo-se em seres contraditórios e passa, assim, a vivenciar realidades diversas. Ela divide-se porque não consegue integrar o passado com as novas experiências.

No final da obra, o afastamento da personagem de Duas Pontes cria a impossibilidade do povo de integrá-la ao convívio da cidade e o universo vivenciado pela filha do coronel João Capistrano continua a fazer parte de uma esfera inatingível e continuará, portanto, desajustado às transformações sociais.

Se o sobrado de *Ópera dos mortos* simboliza um microcosmo das relações sociais e de uma estrutura de poder específica, as relações ali representadas se expandem para as relações de poder, exercidas na história brasileira, que insistem em se perpetuar. Desse modo, na narrativa há o desdobramento de um espaço social específico através da linguagem. Levando-se em consideração o registro da palavra como síntese ideológica, a obra de Autran Dourado parece querer afirmar o perigo que as relações sociais petrificadas estabelecem para a transformação: “narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 1983, p. 270).

A linguagem da narrativa, ao registrar a aventura de personagens solitárias e isoladas, revela a construção de um espaço literário capaz de prolongar o espaço social para além de Minas Gerais, pois as oposições presentes na construção textual podem ser vistas não apenas como as contradições de Rosalina, mas, também, como as contradições mineiras, e conseqüentemente, como as da sociedade brasileira. Portanto, a construção do espaço literário, através de um discurso marcado pela sensibilidade das

personagens e pelos conflitos expressos por elas, transpõe os limites regionais e sociais da sociedade mineira.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", em *Os pensadores*. 2 ed. São Paulo: Abril cultural, 1983.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

COSTA, Flávio Moreira. Entrevista do autor a Flávio Moreira Costa: "Autran Dourado: questões de vida e morte", em *Jornal Opinião*: 1/11/1974.

LUCAS, Fábio. "Autran Dourado", em *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983.

SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Literatura comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril educação, 1983.

***Ópera dos mortos:* simbologia trágica em Autran Dourado**

Deise Quintiliano Pereira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ/
École de Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

Resumo Este artigo propõe a leitura do romance de Autran Dourado, *Ópera dos mortos*, a partir da análise dos símbolos aos quais remete o “mais-dizer” textual, apontando para a pluralidade do signo revelada pela leitura semiológica dos símbolos e suas possíveis implicações com a construção do texto. Tal dialogismo opera a abertura narrativa a um novo universo de sentidos permeados por uma metalinguagem na qual o elemento trágico revela-se uma peça determinante que cobra seu preço.

Dentre as ilimitadas possibilidades de leitura que se abrem ao penetrarmos no universo ficcional do romance, o tratamento especial dispensado ao *símbolo* erige-se como um dado relevante ao analisarmos a *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, porque define a construção textual, doando-lhe novos sentidos.

A composição escritural da *Ópera* embasa-se em metalinguagens discutidas a partir de metáforas e símbolos, que se desdobram em vários níveis, ampliando o caráter de representação pela ficção, posto que, por intermédio deles, a narrativa veicula problemas universais, relacionando-se a questões inerentes à condição humana. Será justamente este universalizar-se pelo símbolo que buscaremos analisar nas reflexões que seguem.

Uma das possíveis acepções canônicas do *símbolo* o define como aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui uma coisa ou ainda como um “elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associada quer ao plano das idéias, quer ao plano real” (FERREIRA: s/d, p. 1301). Assim, na *Ópera*, a ambigüidade que permeia os símbolos abre o texto a uma pluralidade significativa, a qual o leitor, por suas vivências e experiências, é convidado a integrar.

A condição para a existência do *símbolo* é a de *não ser o que representa*, de modo que ele só será reconhecido em relação à estrutura de que faz parte (LEMAIRE: 1989, p. 100). Esta perspectiva reforça a leitura de que um discurso não pode ser interpretado senão mediante uma penetração no metafórico, no paradigmático, no ausente.

A presente proposta visa, então, enfatizar a função que alguns símbolos exercem na narrativa, bem como definir a que perspectivas sócio-histórico-míticas unem-se, concretizando uma proposta de leitura de *Ópera dos mortos* pertinente à da visão transformada da tragédia clássica.

O primeiro símbolo que nos é apresentado na *Ópera dos mortos*, merecendo, de nossa parte, uma atenção mais detida, é o *sobrado*.

Imerso na dialética que é peça fundamental para a compreensão da *Ópera*, o *sobrado* adquire múltiplas conotações e, como símbolo, deve ser decodificado num sentido *lato*.

Construído a partir de modelos de São João del Rei e de Ouro Preto, o *sobrado* é símbolo ao mesmo tempo histórico (marcando um determinado período da vida nacional, apogeu e decadência das oligarquias cafeeiras), metalingüístico (igualando a cons-

trução textual a uma construção arquitetônica), fantástico (fundindo imobilidade e modificação das ações internas da personagem central, Rosalina) e mítico (retornando às bases da tragédia grega, representa o espaço diegético onde serão estabelecidas as relações de sangue — *haima* — e onde os contratos serão rompidos por Rosalina).

Enquanto símbolo capaz de dotar o texto de uma perspectiva histórica, o *sobrado* adquire um valor temporal:

Ali naquela casa de muitas janelas [...] vivia Rosalina. [...] Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo não comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida, mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida [...] (DOURADO: 1972, p. 1).

Quando abstrai o tempo e o espaço, determinados pelo dado sincrônico da história, entretanto, situa a narrativa numa visão mítica e conseqüentemente *atemporal*, suscetível de dotá-la de uma maior densidade significativa:

O senhor atente depois para o velho *sobrado* com a memória, com o coração — imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa. Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo (DOURADO: 1972, p. 2).

Da história do *sobrado* emerge a atmosfera na qual se desenvolve a ação romanesca, marcada por uma arquitetura envolvente e imóvel. O contraponto entre a história da casa e a história humana, construído num rigoroso equilíbrio, mantém, por outro lado, uma inusitada simetria: “Quem sabe aquelas mudanças no corpo do *sobrado* não estariam também se processando na alma de Rosalina...” (DOURADO: 1972, p. 86).

Tal leitura explicita a relação intrínseca que se desenvolve entre a protagonista e o *sobrado*, comprovando a pertinência de uma análise que vincule o papel textual daquela às transformações deste.

A construção arquitetônica do *sobrado* — digna representante do barroco mineiro — é igualmente simbólica:

Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no *barroco* e nas suas mudanças, na feição do *sobrado* [...] o senhor querendo, pode voltar o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho se move como o *barroco* se move (DOURADO: 1972, p. 2-7).

Dentre as características para as quais aponta o barroco, na sua generalidade e complexidade, podemos ressaltar o frescor, a liberdade, a espontaneidade, o atrevimento, a heterodoxia, o movimento no plano e no volume. Todavia, sabe-se que as fronteiras que delimitarão o romanismo, o maneirismo e o pré-barroco enlaçam e tecem todo um emaranhado de discursos arquitetônicos, que muitas vezes não é fácil desembaraçar. Esta simbologia remete, por sua vez, ao próprio discurso narrativo da *Ópera*, articulado por feixes de teias dos quais resulta sua força significativa.

Recorremos ainda à etimologia e à história semântica da palavra “barroco”, durante muito tempo obscuras, hoje já suficientemente estudadas, para fundamentar nossa leitura. A expressão francesa “baroque” designa *perolas imperfeitamente redondas*. O *Dictionnaire de Trévoux*, em 1743, sanciona este emprego do vocábulo, definindo-o pelo irregular, estranho e desigual. A forma como as personagens da *Ópera* assumem

seu *papel actancial*, isto é, dentro das *estruturas narrativas*¹, definem-se, igualmente, de modo estranho, diferenciado e até misterioso, conforme nos revelam outros símbolos que analisaremos posteriormente.

O *sobrado* é o espaço silencioso que une três tempos existenciais e a onisciência que tal fato lhe confere faz dele um ser *espreitador*, sempre a espera de que a decadência ocupe seu espaço e de que o desfecho trágico — já definido num *a priori* — dê competência do percurso narrativo: “Não oh tempo, pare suas engrenagens e areias, deixe a casa como é [...] esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, do desastre, do destino” (DOURADO: 1972, p. 2).

A simbologia dos *silêncios* constitui-se noutro elemento fundamental que ganha profundidade na *Ópera dos mortos*, em função da estrutura trágica que subjaz a toda a narrativa. Em função desta *tragicidade* é que verificaremos que a aludida simbologia reflete-se por intermédio de um sinal — *marca de incomunicabilidade*. Em Juca Passarinho, este traço revela-se por uma *belida*:

Juca Passarinho tinha um olho branco, quando queria ver melhor se virava. O olho branco lhe dava aflição, ela (Rosalina) não sabia nunca se ele estava mesmo vendo. [...] Ele lavou a cara no tanque. Fechou o olho bom, tentou ver com o olho da *belida*. [...] Viu apenas a claridade leitosa de sempre, a névoa branca. O *olho inútil*. Queria ter *outro olho*, queria ser outro (DOURADO: 1972, p. 81-142).

Em Quiquina, esta marca é dada pela mudez: “Quando Quiquina estava nervosa e confusa, era duro entender os sinais. Só ela (Rosalina) entendia o que Quiquina queria dizer na sua *mudez*, na sua *semáfora patética*” (DOURADO: 1972, p. 134).

Se o *sobrado* simboliza o espaço do “*não-dito*”, as personagens que por ele transitam devem receber este sinal de incomunicabilidade. Assim, todas as informações do meio externo devem ser *purificadas* para não macular este espaço *puro do trágico* — bem como aquelas aí recebidas não devem transgredir a barreira do silêncio que se impõe na ultrapassagem do binômio sobrado/mundo exterior.

Juca Passarinho é uma personagem alheia ao código trágico estabelecido. Ele é apresentado como *um caçador sem munição*: “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 para dentro, na sua substância” (DOURADO: 1972, p. 54), e este fato vai contrastá-lo com as demais personagens que possuem um papel e uma função definidos na narrativa.

Ele viaja sem destino e sente-se atraído pelo *sobrado* — indício que introduz a fatalidade na Ópera. É através dele que o mito de Édipo é reeditado na obra de Autran Dourado — como no mito de referência, também seus pais são adotivos. É ele quem tem a premonição da tragédia que vai devorá-lo — tanto a *Ópera* quanto a versão original do mito iniciam-se a partir de um presságio, porém enquanto Édipo tenta fugir do espaço trágico, Juca Passarinho vai ao encontro da tragédia. Assim como a marca trágica de Édipo é dada pelos *seus pés inchados*, a de Juca Passarinho representa-se por *um olho semicego*.

Portador de uma *belida* em uma das vistas, vê sua compreensão do absoluto relativizada, o que dificulta o seu relato dos fatos. Sua fidelidade a Rosalina, que impede que ele transgrida a lei do silêncio, imposta pelo trágico, é muito mais fruto dessa deficiência (porque não lhe possibilita assimilar o *sobrado* e Rosalina em todos os seus aspectos) do que uma opção consciente de não transgredir uma ordem que “não é a sua”.

¹ A este respeito consultar a obra de Greimas, constante na bibliografia final.

Por já se encontrar inserida neste contexto, Quiquina receberá a sua marca dada pela *mudez* apenas como ratificação de sua incapacidade de modificar os fatos apresentados pela trama textual. Sua presença muda na porta do *sobrado*, espreitando o ato sexual de Rosalina e Juca Passarinho — ruptura com o mundo dos mortos — representada pelo *leitmotiv* “e Quiquina no vão da porta”, atualiza a presença-ausente dos antepassados que desejam fazer cumprir a sua lei, simbolizando ainda o *oráculo* e a *esfinge* gregos — também ela, tudo sabe, tudo vê. Apesar dos poderes de juiz que seu olhar lhe confere, ela não é senhor, mas escrava.

Elemento importantíssimo para estrutura narrativa são os *relógios do sobrado*. Historicamente, eles assumem a representatividade de três gerações: a de Lucas Procópio, a de João Capistrano e a de Rosalina. Como o *sobrado*, contudo, estão intimamente associados às ações das personagens:

Mas ela (Rosalina) não podia mexer nos relógios, não devia nunca mexer naqueles relógios. Os relógios eram um quebranto, parado eles batiam como de noite naquele coração penado no meio da casa... (DOURADO: 1972, p. 164).

A simbologia dos relógios cresce em complexidade, como uma ponte entre gerações, não apenas marcando o distanciamento entre Rosalina e o *mundo dos vivos*, bem como a prendendo ao *mundo dos seus*, que encontra aqui clara conexão com o *mundo dos mortos*.

Não existia uma ou duas Rosalinas mas uma infinidade de Rosalinas, nenhuma parada como aquele pêndulo do relógio parado, que só no fim do tempo, na morte a gente ia saber, tudo somando, juntando, fundindo [...] ninguém entra duas vezes no mesmo rio (DOURADO: 1972, p. 166).

Os relógios parados representam as mortes de seus antepassados, como o pêndulo marcando eternamente 3h., hora da morte de D. Genu, e o relógio comemorativo da independência, parado às 2h. por Rosalina, quando da morte de João Capistrano. Os relógios parados são simbólicos a dois níveis: o da tentativa de eternizar a vida pela representação da morte — fato que encontra respaldo no caráter atemporal do mito, introduzido neste momento na narrativa — e o da definição actancial da própria personagem Rosalina, posto que, se esses voltarem a bater, Rosalina retoma o espaço da vida abandonando os “seus”. A presença muda dos relógios representa, então, o tempo que enclausura Rosalina.

O tempo parado, sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia naquela casa. D. Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas (DOURADO: 1972, p. 96).

Rosalina encontra-se em estado de *suspensão marginalizada* — espécie de *époché* mítica; entretanto, os laivos de independência e liberdade que caracterizam Rosalina *noturna* serão fonte de revolta que desperta a protagonista para o desejo de transgressão para com os valores preestabelecidos, que se articulam na estrutura profunda da *Ópera* e só se desvelam a partir da função simbólica dos relógios.

O relógio-armário parado três horas. Nas três horas quando mamãe morreu. Tudo começou com eles, malditos relógios [...] ali estava sufocada pelo tempo, vencida pelo mundo. Os relógios na sua linguagem muda, ela (Rosalina) também uma vez falou por eles [...] relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados. Como amea-

çasse destruí-los, como quisesse destruir as horas antigas por eles marcadas uma a uma, indiferentes, juntando-as detrás dos ponteiros, no fundo abissal do tempo (DOURADO: 1972, p. 135).

Voltar-se contra os relógios é voltar-se contra os antepassados por estes simbolizados/eternizados. Para Rosalina, fazer funcionar os relógios significaria dizer um “não” à tragédia, abraçando a chance de ser feliz para sempre. No momento em que ela não o faz, limita a liberação de sua revolta a fluxos de consciência e a agressões a Juca Passarinho e assim a tragédia “é”.

A morte de Rosalina determina a parada do último instrumento capaz de marcar o tempo: a pêndula. Todo *sobrado*, que até então permanecia num estado de suspensão espacial — provocado pelo seu afastamento do mundo dos vivos — passa agora a emergir num estado de suspensão temporal, pois existirá em forma de eterno presente, atemporal e abstrato. Este fato une características míticas às históricas, garantindo, através do relato narrativo, a sobrevivência e perpetuação da história de Rosalina.

Portadoras de uma simbologia enigmática são *as voçorocas*. Enquadram-se na representação do *presságio* que é sustentado em toda *Ópera dos mortos*, por estar numa conexão direta com o dado mítico. As *voçorocas* definem-se como a própria estrutura do trágico que, envolvendo as personagens centrais, é o elemento pronto a assustar as crianças, devorar os curiosos e tragar os rebeldes. Elas constituem-se no fator “extraordinário”, criando uma certa magia no seu aparecimento e simbolizando, por outro lado, a própria decadência, pois suas goelas de gengivas vermelhas parecem acabar comendo as ruas, as casas, engolindo tudo.

As bocas das voçorocas ali estavam pra comer tudo, terra e gente. Um dia acabavam comendo o cemitério, de pura esganação, os ossos sem carne dos defuntos velhos, dos tempos de de-primeiro (DOURADO: 1972, p. 80).

Igualmente simbólica é *a morte do filho(a) de Rosalina*. A criança é fruto de uma relação *sagrada* (associação de Rosalina diurna a uma santa) e *profana* (Juca Passarinho a todo momento se aproxima da figura de um iconoclasta). Numa visão de ordem social, a criança existe na mediação de uma classe definida e marcada pelo trágico — a de Rosalina — conseqüentemente interdita; e de outra classe marginal, sem papel estabelecido na narrativa — a de Juca Passarinho.

O nascimento de um filho na conjunção dessas duas classes cria uma interseção estruturalmente impossível, donde se podem observar as características *amorfas* que lhe são atribuídas, pois seu papel actancial — dentro da estrutura narrativa — não é definido de acordo com os moldes já configurados.

Quando foi de noite ela (Rosalina) veio. Trazia um embrulho debaixo do braço, como uma trouxa de roupa. Ele (Juca Passarinho) de longe, com os olhos, sentiu o embrulho úmido, feito manchado de terra. Era um embrulho comprido, costurado a barbante: pra ele não abrir. Num instante viu o que era. O embrulho mais parecia um pernil, um rolo de mortadela costurado num saco (DOURADO: 1972, p. 194-195).

Ao engravidar, Rosalina reverencia a vida e só lhe resta a morte como último recurso para afastá-la de uma possível marginalização da estrutura trágica da narrativa. Com a morte da criança, fecha-se a última fresta de luz, pára o último sopro de vida e a tragédia reassume lentamente o seu percurso.

A insistência da *figura da flor* é sugestiva e simbólica, à medida que representa a idéia de pureza originária da qual Rosalina não deveria se afastar. Contudo, como que

compondo uma anunciação, verificamos em determinadas passagens a frustração de Rosalina em face do casamento: “na cidade eram aquelas flores de laranjeira, dava até nojo. Quiquina, vê se não traz mais pedido de flor de laranjeira, é tão enjoado, pedia”. (DOURADO: 1972, p. 32).

A *simbologia da flor* só será realmente sugestiva se analisada na perspectiva da própria vida, como uma sempre viva: “uma sempre viva no açude, a flor ficou boiando toda à vida. As batidas da pêndula se espriavam dentro dela como pedra no açude. A flor” (DOURADO: 1972, p. 35).

Nesta conexão, (Rosa)Lina é suas próprias flores e as flores a definem. Quando toma atitudes que vivificam o seu “ser” Rosa, reafirma a vida e revela-se *Rosaviva*:

Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva! (DOURADO: 1972, p. 124).

Os momentos de conjunção carnal em que Rosalina se entregava a Juca Passarinho, rompendo com o contrato silencioso de interdição, imposto pelos antepassados e atualizado pelos relógios, são também definidos pela rica simbologia da flor.

Ele (Juca Passarinho) fechou os olhos para sentir, para sentir, pensou ele. De olhos fechados, melhor. *Era como uma flor se abrindo dentro do corpo*, no meio da noite, na escuridão do corpo. *Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam* (DOURADO: 1972, p. 123).

O *vinho* utilizado na *Ópera* é também simbólico, com o significado histórico que adquiriu através dos tempos e que já fora acentuado por Rabelais, no século XVI, aquele de liberar a censura e pregar a autenticidade e libertação das forças instintivas/ primitivas que habitam em cada ser.

E se o *vinho* acabasse de repente, ele se perguntou. *Aquela felicidade só era possível com o vinho*. Se o *vinho* acabasse ele estava perdido, a comunicação partida. Ela o deixava: ele sozinho na sala, sozinho no mundo (DOURADO: 1972, p. 121).

Rosalina tenta uma *disjunção com o mesmo* (os antepassados) por intermédio de uma *conjunção com o outro* (Juca Passarinho), e tal procedimento só se viabiliza à medida que ela liberta as impulsões dionísias que são sobrepujadas a todo momento por forças apolíneas, míticas e históricas. Desta luta, emerge a fragmentação de várias Rosalinas, das quais se destaca nitidamente “aquele corpo misterioso que podia devorá-lo como goelas noturnas das voçorocas!” (DOURADO: 1972, p. 162).

Rosalina só se entregava a Juca Passarinho em estado de embriaguez e o *vinho* era o elemento unificador do seu papel actancial, determinado pelos antepassados e marcado pelo trágico, aos seus desejos mais íntimos de mulher.

Pela própria natureza da narrativa, marcada pela fatalidade, as forças de *Thanatos* se sobrepõem às de *Eros* e o instinto de morte une-se ao impulso de destruição para provar que na *Ópera* encontramos personagens fortes e marcantes que, porém, se ajoelham diante da densidade da trama e das situações criadas.

Destarte, o *simbólico*, na materialidade textual da *Ópera*, possibilita uma compreensão metafórica — e por isso mais ampla — de alguns significados para os quais a vasta rede de significantes aponta. Estes significantes subjazem à estrutura narrativa, podendo ser desvelados através de uma leitura que traga à luz o vigor dos símbolos, sedimentados sob os escombros do falar cotidiano.

O *símbolo* é atemporal. A palavra, enquanto símbolo, relaciona-se intimamente ao conjunto de nossas aspirações e comportamentos, estabelecendo um elo indissolúvel entre linguagem e ser (QUILLIGAN: 1979, p. 98). É por este viés que podemos depreender a estruturação que fundamenta a *Ópera*, articulada a partir de uma visão transformada do trágico e operada pela mediação histórica e mítica que dá um sentido universal ao fato particular.

Romance da angústia, do silêncio e da morte, da vida, do destino e da fatalidade, a *Ópera dos mortos* processa sua construção pela destruição de suas personagens. Tece suas teias textuais qual um tecido (sentido barthesiano), mas utiliza esta mesma teia na asfixia das personagens que cria dentro de uma visão trágica do homem e do mundo. Não deixa arestas, mas possibilita a criação de janelas em toda a sua extensão, pois suas perspectivas de leitura são como a própria *Ópera*: ilimitadas e atemporais.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

DOURADO, Autran. *A Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

GREIMAS, Algirdas. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970. (Trad. Vozes).

_____. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. (Trad. Cultrix).

HISTÓRIA GERAL DA ARTE. Arquitetura IV. O Barroco europeu. Madrid: Carroggio, S. A de Ediciones, 1996.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1989.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. São Paulo: Círculo do Livro: s/d.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Subterrâneos do texto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

QUILLIGAN, M. *The Language of allegory*. Ithaca/ London: Cornell University/ Andrew W. Mellon Foundation, 1979.

Carapinas e caracóis

Edson Santos de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais/ Coltec

Resumo O objetivo deste artigo é fazer uma leitura de *Violetas e caracóis*, de Autran Dourado, comparando dois blocos da obra – “Os Mínimos Carapinas do Nada” e o texto que dá título ao livro. Nessa comparação, pretende-se estudar, na primeira narrativa, a contenção da escrita e a sua relação com o silêncio a partir da noção de letra em Lacan. Na narrativa *Violetas e Caracóis*, procura-se explorar a encenação ficcional da histeria, relacionando-a com o Barroco e entendendo-a não apenas como categoria psicanalítica, mas como um *estilo de ser* da cultura brasileira.

“Escrevo com régua e compasso”, frase que passou a ser uma espécie de marca registrada de Autran Dourado. Mas a escrita autraniana parece ir além dos intertextos míticos ou dos diálogos com o modelo trágico grego, ferramentas que, diga-se de passagem, foram fundamentais para que a crítica brasileira fizesse, nas décadas de setenta e oitenta, uma leitura mais vertical de sua obra.

Em “Os mínimos carapinas do nada”, encontramos uma escrita-carpintaria extremamente refinada, apresentando o escritor como espelho do carapina. O vocábulo “carapina”, de origem tupi (Kara pina), lembra o trabalho do artesão, atividade manual, humilde, marginal, que supõe um esforço a mais, uma vez que as ferramentas desse ofício nem sempre são tão afiadas. Para o carapina-escritor, fazer um objeto artístico sem uma ferramenta adequada supõe desgaste do corpo, empenho da paciência, do olhar, do tato, da mão que recorta com dificuldade. Trata-se de uma atividade que se assemelha a um sacerdócio e não supõe remuneração como a atividade pedagógica e lucrativa dos sofistas, criticada por alguns filósofos gregos. Não haveria, na fala do Dr. Viriato, uma ironia do autor implícita àqueles escritores que fazem concessões ao gosto mediano a fim de faturar no mercado editorial? O trecho que segue parece apontar para essa direção:

“Porque havia três categorias de livres oficiais que se dedicavam à nobre arte de desbastar e trabalhar a madeira com o simples canivete e um ou outro instrumento auxiliar feito as latinhas que faziam as vezes do compasso. Três, porque não se podia considerar como cultores da Idéia, do sublime e do nada, os carpinteiros e marceneiros, que se utilizavam da madeira e de instrumentos mais eficientes como o formão, o cepilho, as brocas, e tudo sabiam de sua arte, ofício e meio de vida. São os nossos sofistas, dizia o dr. Viriato, que pensavam ser possível ensinar a aretê e recebiam pelo seu trabalho e tinham as mãos calosas.” (DOURADO: 1987, p. 52).

O ofício de carapina, na obra de Autran, continua a metáfora do ato de escrever enquanto atividade de carpintaria, termo já utilizado pelo autor e que serve de suporte para ilustrar nesse livro o processo da escrita, tarefa que supõe paciência e dedicação, mas também ócio. A idéia que a sociedade burguesa faz do ato de escrever, visto como atividade sem valor, passatempo de pessoas sonhadoras, que não têm o que fazer, se insinua ironicamente no texto. Os carapinas do nada são velhos, à margem da produção capitalista: “Quem não tem o que fazer, faz colher de pau e enfeita o cabo, vinha por sua vez o proverbial, memorioso, eterno, pantemporal noveleiro Donga Novais, uma das poucas pessoas a não se entregar inteiramente ao vício e paixão da cidade” (p. 51).

O ofício de escrever e o fazer do carapina se aproximam na narrativa, através de uma bela metáfora, quando Donga Novais, respondendo ao Dr. Viriato, afirma que a palavra “deve ser invenção de índio, que enfeitava caprichosamente as suas flechas que, partidas do arco, não voltavam mais.” (p. 52). Essa frase, além da referência à beleza estética, nos leva a ver a escrita como algo que escapa ao controle de quem a cria. O escritor não é dono de seu texto e muitas vezes ele pode ser surpreendido por um leitor que o ultrapassa. A concepção de escrita que tem Dr. Viriato é míope. Preso à visão clássica de escritor, enquanto homem de estilo que enfeita as frases, o médico é incapaz de perceber a imagem da flecha e do arco a que alude Donga Novais, o qual também não tem consciência da profundidade da imagem que criou. Para Dr. Viriato, a escrita deve ser produzida a partir do acréscimo, bordada, seguindo um estilo que lembra não só a cultura grega, mas também o Barroco.

Com uma sutil ironia, o sujeito da enunciação apresenta uma classificação de três tipos de oficiais. A idéia grega de escrever como ato quase sagrado, que não admite remuneração, é tematizada, principalmente na primeira categoria dos livres oficiais de Duas Pontes. A ela também se filiam aqueles artistas preocupados apenas com o imediato. Na segunda categoria se enquadram os artesãos preocupados com o rendilhado do estilo e com a vaidade em ver seus nomes escritos no produto criado. Finalmente, na terceira se agrupam aqueles artistas tidos como “poetas puros”. E é nessa categoria que o autor implícito, aliando-se ao leitor, estabelece um distanciamento irônico com relação àqueles artistas que se julgam os donos “da sabedoria e da salvação”:

“E agora se apresenta a pura, a sublime, a extraordinária terceira categoria. Só aos seus membros, peripatética academia, se podia aplicar estes qualificativos: divinos e luminosos, aristocráticos artífices do absurdo. Eram como poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada. A terceira categoria era o último estágio para se atingir a sabedoria e a salvação” (Idem, p. 54).

Essa última categoria é ironizada pelo sujeito da enunciação, principalmente quando o ato de escrever acaba sendo uma forma de ressaltar o narcisismo do escritor, mas é exatamente essa última classificação que parece estar sintonizada com a escrita contemporânea.

“Escreve-se para se chegar ao nada”, essa frase é do próprio Autran Dourado em uma de suas entrevistas e que poderia ser confirmada por Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Raduan Nassar, Clarice Lispector, João Gilberto Noll e outros. A escrita do nada tem relação com a noção lacaniana de letra, suporte do significante, elemento que estabelece uma transição entre o Simbólico e o Real. Esse modo de escrever corresponderia à tentativa de levar a linguagem aos limites da significação, chegando àquele ponto em que a palavra se cola à coisa, estágio em que o significado (escrever para dizer algo) se torna secundário. Trata-se de uma escrita mínima, texto lacunar que muitas vezes deságua no silêncio, silêncio entendido aqui como possibilidades de significados sempre precários.

Os carapinas de Duas Pontes estão à margem da ordem social, como estão os loucos. Exatamente por serem marginalizados, não se encaixam em padronizações. Os objetos fabricados por eles vão diminuindo, perdendo seus contornos da mesma forma que as palavras, na mão do escritor, vão se esvaziando em sua referencialidade. Os carapinas do nada produzem objetos sem uma utilidade prática. Vão solapando a madeira buscando o mínimo. Da mesma forma, o ato de escrever é um gesto de negação:

“A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é” (BLANCHOT: 1997, p. 311).

Em “Os mínimos carapinas do nada” encontramos como tema a escrita que se instaura como falta, escrita que insiste em preencher precariamente um vazio. Trata-se de um dos traços da Literatura Contemporânea, que tenta um dizer incessante em torno do irrepresentável. Da mesma forma que a madeira dos carapinas é sempre recortada em direção ao nada, a folha em branco mimetiza uma falta que é sempre preenchida provisoriamente pelo escritor através de seu texto que escava o Real, desestabilizando o leitor e desafiando-o a sair de sua posição passiva e a entrar na materialidade do significante.

Nesse livro de Autran Dourado, os contos têm uma estrutura de caracol, como já apontou Carmen Chaves McClendon (McCLENDON, 1990, p. 1). A cidade é a mesma e várias personagens não só dessa obra, mas de outras, são retomadas. Biela, Conrado e Constança, Donga Novais e outros são evocados aumentando assim a rede textual. Cada narrativa não se fecha em seu universo mas se estende, como em uma espiral, a outras num processo intertextual e inacabado de leitura.

Acompanhando a metáfora do caracol, apontada pela pesquisadora acima citada, podemos perceber que no nível do microtexto, vamos encontrar, em “Os mínimos carapinas do nada”, a fabricação de minúsculos caracóis. Nesse sentido, essa narrativa, tematizando o processo de redução da escrita e dialogando com os demais textos, seria o núcleo do caracol, que vai se expandindo em outros blocos, aumentando a espiral da obra. Convém ainda ressaltar que o caracol nos remete à concha, à voluta, tão freqüente na arquitetura barroca, espelhando o conflito do homem do século XVII, oscilando entre o desejo e a espiritualidade. Desse modo, a escrita encaracolada de Autran, que se considerava um frustrado arquiteto (nesse caso, o texto não é reflexo do biográfico, mas é a vida que se torna escritura), dialoga com o Barroco não apenas no nível do significado, mas principalmente do significante. A construção de caracóis mínimos pelos personagens funciona como uma precisa metáfora do ato de escrever enquanto forma de contornar o que não se representa e que não cessa de significar.

Nessa rede de textos que se remetem, podemos destacar a narrativa “Violetas e caracóis”, que dá título ao livro publicado em 1987. Vários temas desse bloco se cruzam com “Os mínimos carapinas do nada”. A proposta barroca, típica da Contra-Reforma, de cansar o corpo para aplacar o desejo é uma delas. Luisinha cultiva violetas e depois caracóis. A metáfora é evidente. A fragilidade da protagonista, em sua histeria, dialoga com a solidão dos caracóis, metaforizados principalmente nos dois médicos, Dr. Alcebíades e Dr. Viriato. Já em “Os mínimos carapinas do nada”, os personagens vão recorrendo caracóis de madeira buscando o silêncio. Enquanto no segundo texto há uma obsessão pela busca da perfeição artística com o intuito de se atingir o nada, no primeiro a histeria ocupa papel importante. Luisinha Porto encena situações típicas de uma histérica, que não sabe lidar com seu desejo e quer preencher todas as faltas. Comportamentos estudados por Freud, como o da “conversão” e o “dar a ver” são recriados ficcionalmente e apropriados, num plano irônico, pelo autor. No final da narrativa, ao encontrar-se com Dr. Viriato, Luisinha faz uma encenação típica de uma histérica: adia o gozo, a fim de continuar usufruindo infinitamente do desejo.

Se em “Os mínimos carapinas do nada” existe uma escrita que se aproxima do poético, principalmente quando se percebe nos carapinas uma obsessão pela redução, pela busca da materialidade do significante, em *Violetas e caracóis* há uma narrativa que parece estar mais sintonizada com a histeria, que pode ser percebida não apenas no nível psicanalítico, mas também no plano social.

Dr. Viriato é uma caricatura do psicanalista ou mesmo do intelectual brasileiro europeizado, desatualizado. Como um caracol, ele se sente isolado e desadaptado da realidade social em que vive. Dizendo-se íntimo de Freud, ainda acredita no tratamento à base da hipnose. Já Luisinha, enquanto histérica, não dá conta de seu desejo, balançando assim os valores morais (muitas vezes hipócritas) da sociedade brasileira.

A histeria pode ser lida, nesse texto, através de um olhar mais amplo, não se limitando apenas ao enfoque irônico. É possível arriscar aqui, baseado em Joel Birman, uma hipótese: a cultura brasileira tem muito de histérica na medida em que dá excessiva importância ao gozo. No caso do Brasil, recebemos grande influência do cristianismo

européu, da tradição africana, mas também do paganismo grego. A diversidade cultural levou alguns pesquisadores a ver a nossa cultura como essencialmente barroca. Desse modo, se há uma intensa erotização, por outro lado existe também uma contenção do desejo, herdado da tradição cristã, formando assim uma cultura em constante espiral, num processo de sístole e diástole, sempre se recriando e se reterritorializando. Com relação à histerização da nossa cultura, afirma Birman (1999):

(...) Pensamos que no Brasil a erotização ainda está presente no cenário social e nas construções culturais. Nesse sentido, podemos formular a idéia de que a histeria, assim como a histerização, ainda é um *estilo de ser* no país. A histerização, porém, é igualmente um modo de padecer da dor da feminilidade e, por isso mesmo, uma maneira de construir novas formas de sublimação (BIRMAN: 1999, p.216)

A escrita desse grande carapina do texto, que é Autran Dourado, continua nos fascinando. Literatura de espirais, labirintos e volutas que se manifestam não apenas no tema, mas na própria estrutura da narrativa e da frase. Se em “Os mínimos carapinas do nada”, o escritor mineiro nos ensina que escrever é cortar a madeira-palavra e ter a serenidade de reconhecer os limites da representação, fugindo da escrita representativa e se aproximando da letra, em *Violetas e caracóis* ele parece nos convidar a ler o modo de ser brasileiro numa perspectiva histórica e barroca, apontando para os caracóis da erotização e da contenção do desejo. Nesse entrelugar da falta e do excesso é que se inscrevem diferenças significativas entre a cultura brasileira e outras culturas que com ela se encaracolaram.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DOURADO, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

MCCLENDON, Carmen Chaves. <http://www.Cervantesvirtual.com/serviet/SirveObras>. *Violetas e caracóis e a interpretação da loucura*. Hispania: [Publicaciones periódicas]. Volume 78, Number 1, March 1990.

Sob o signo do silêncio

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Doutoranda em Literatura e Vida Social pela UNESP/ Campus de Assis

Resumo Este texto tem por objetivo apresentar uma possibilidade de leitura do conto “As voltas do filho pródigo”, de Autran Dourado, pelo enfoque do leitor. Opta-se por este recorte metodológico, uma vez que o conto, pelas características construtivas que apresenta, bem como pelo trabalho estético, revela-se dotado de uma linguagem plurissignificativa, situada em um gênero contemporâneo, marcado pelas relações entre textos diversos. Assim, seu significado não se deixa apreender facilmente. Ainda, pelos inúmeros discursos que evoca, acolhe e estabelece, o conto possui sentidos diversos que lhe permitem diferentes leituras. Ele produz então sobre o leitor o efeito poético que se define, segundo Eco (1985, p. 13), como a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca se esgotar completamente.

O conto “As voltas do filho pródigo” (in BOSI: 2005, p. 199-215) trata justamente das ‘voltas de um filho’, um homem solteiro, caixeiro viajante, que se caracteriza por pertencer a uma tradicional e típica família patriarcal cristã, a qual reside em uma região rural, situada nas cercanias de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, Duas Pontes.

Esse filho pródigo, Zózimo, ausenta-se da casa do pai por motivos de trabalho, mas retorna em intervalos de tempo relativamente iguais. Entretanto, seu retorno ocorre somente quando ele está doente, ‘anuviado’. Sua partida, por sua vez, acontece quando ele já se encontra “desanuviado” (p. 201), curado, são.

A iminente chegada de Zózimo, a sua estada, bem como sua partida, são determinantes dos comportamentos apresentados pelos membros de sua família. Assim, o anúncio de sua chegada, jamais pronunciado por sua família, mas deduzido pela presença de uma carta que, por sua vez, conota o desequilíbrio de Zózimo, angustia a família antes que ele volte. A constatação pela família de que esse sujeito retorna realmente ‘adoecido’, desequilibrado, faz com que todos sofram. A partida de Zózimo, já então ‘saudável’, equilibrado, permite que a família seja aliviada apenas temporariamente de suas dores, pois ela sabe que outras ‘voltas’ acontecerão.

Neste texto, elegeu-se como aporte, para a análise do conto “As voltas do filho pródigo”, a teoria semiótica de Greimas (in REIS: 1992, p. 323-438), porque esta propõe um roteiro metodológico de análise textual, dotado de capacidade operatória, o qual possibilita reconhecer mecanismos de construção do sentido no interior do próprio discurso e também fora dele, por meio de suas relações dialógicas com outros textos.

Para a consecução do objetivo de apresentar uma possibilidade de leitura do conto de Autran Dourado, no âmbito da teoria greimasiana, optou-se por dividir o objeto de análise em quatro níveis de abstração complementares: nível fundamental, narrativo e discursivo, que dizem respeito ao plano de conteúdo, e nível da manifestação, no qual se detectam efeitos estilísticos da expressão. Esta divisão justifica-se pela necessidade da criação de um percurso gerativo de sentido. Para que essa construção do sentido se efetive, buscou-se realizar duas caminhadas interpretativas, uma semântica pelo interior do texto, e outra dialógica pelo seu exterior.

Constrói-se neste texto a hipótese de que os conteúdos presentes nos três níveis do percurso gerativo de sentido completam-se e constituem um todo que culmina e se confirma no nível da manifestação. Neste nível, pode-se observar a união de um plano

de conteúdo com um plano de expressão. O plano de expressão, por sua vez, não apenas veicula um conteúdo, mas recria-o, agrega-lhe novos sentidos, desautomatizando assim a linguagem, produzindo efeitos de sentido que permitem ao leitor implícito ampliar seu horizonte de expectativas.

Norteia a análise do conto a concepção, em consonância com Regina Zilberman (1984, p. 133-4), de que um texto, por ser uma unidade concomitantemente composicional e dialógica, é portador de um fenômeno literário, que circula do plano ficcional ao ideológico a partir de sua estrutura, independentemente da sociedade que o produz ou o reflete. Para tanto, procurou-se analisar, no nível das estruturas discursivas, a construção do narrador, enquanto ente ficcional, capaz de exercer um poder sobre a atuação da personagem e das disposições do leitor implícito. Este fato revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – da personagem ao leitor implícito, que embora seja uma projeção do texto, ocupa um lugar que vem a ser preenchido por um indivíduo real: o leitor empírico.

No nível das estruturas fundamentais, a oposição semântica sobre a qual se constrói o texto pode ser expressa pelos pares antitéticos: *volta* e *partida*; *desvio* e *normalidade*; *desequilíbrio* e *equilíbrio*. Esses pares semânticos constroem o tema maior do texto, o da *insanidade*, que se configura na narrativa como descontrole emocional, tentativa de suicídio, agressividade, animalização, alienação, distorção do comportamento e momento de crise.

O elemento discursivo (figura) que permite identificar a *insanidade* nesses modos distintos de manifestação é a *nuvem*. Zózimo volta ‘anuviado’, insano, incapaz de enxergar com clareza, porque envolto em brumas e desequilibrado, seu corpo está disjunto de seu espírito. Quando sai da crise fica ‘desanuviado’, enxerga com clareza, adquire a razão, o equilíbrio, porque seu corpo entrou em comunhão com seu espírito.

A sintaxe do nível fundamental abrange duas operações: a afirmação da volta, a negação da volta e a afirmação da partida. A figura *volta*, por sua vez, avulta na narrativa de forma paradoxal em sua significação e desdobrada em duas instâncias de significação.

A primeira volta de Zózimo, um ente querido, que deveria representar alegria para a família, é disfórica, conota a volta da tristeza, da depressão, da dor, do desespero e da angústia, porque a família sabe que ele vem em desequilíbrio, com ódio de tudo e de todos. Assim, é uma volta negada pela família, porque quem retorna não vem por inteiro, vem disjunto em sua constituição composta por corpo e espírito. Essa volta retrata apenas a chegada do corpo, constituindo-se em *não-volta*. Diante dela, a família comporta-se como se Zózimo ainda não tivesse chegado, não comunica a ninguém o seu retorno, sua estada é mantida em segredo. O sujeito que chega está em disjunção com a razão e, por consequência, também com sua família. A família, por sua vez, o mantém em segredo, disjunto de todos e da sociedade.

A segunda volta, que ocorre após o término de sua crise, representada pela conjunção entre corpo e espírito, é eufórica, finalmente aceita, mas ela se configura pela *não-volta*, pela dissimulação da volta verdadeira, a primeira. Essa volta dissimulada é aceita porque o sujeito está em harmonia com a família, isto ocorre porque ele entrou em conjunção com a razão e assim pode ficar junto de todos e da sociedade. Finalmente, afirma-se a partida, esta se configura como eufórica, positiva, porque representa o encontro do equilíbrio desejável e solicitado pelo mercado de trabalho para que o indivíduo possa ser inserido nele.

A figura *partida*, por sua vez, desdobra-se e também é paradoxal. Assim, a partida da casa do pai, representada pelo retorno de Zózimo ao seu emprego, é considerada eufórica. No nível do discurso, ela representa o tema da *normalidade*. Mas há também a partida almejada por Zózimo, representada pelo tema do *desvio*, pelo desejo do personagem de partir definitivamente. Essa partida é considerada disfórica, negativa, pela sua família, porque representa a morte.

A afirmação da volta ocorre pela reincidência da figura *carta*, que se ‘amiúda’ na proporção da chegada de Zózimo. A negação da volta ocorre pela constatação do comportamento divergente do sujeito que retorna. Esta negação aparece representada nas

figuras do *não-dizer*, do *silêncio da casa*, dos *choros reprimidos*, da *gagueira*, da *histeria*, dos *silêncios enclausurados*. Justifica-se então o título deste artigo, tanto pelas performances realizadas pelas personagens, quanto pelo emprego da linguagem que nega a si mesma. O narrador, ao apresentar na diegese o ‘nãodizer’ para o leitor, nega a enunciação, enquanto já a enuncia, instaurando assim um discurso paradoxal, irônico, que conota o silêncio. A afirmação da partida ocorre por meio das figuras *trem* e *mala*.

A figura *carta*, por sua vez, aparece desdobrada em sua significação. Há dois tipos de cartas: as de longe e as de perto. As de longe eram queimadas por vovó Naninha, pois ‘infernizavam’ a sua vida. Elas se amiudavam à medida que se aproximava o dia da volta de Zózimo. As de perto (de Duas Pontes), que ficavam sobre o criado-mudo, retratavam o ato de se despedir para sempre, eram trágicas, terríveis, “definitivas e derradeiras” (p. 199), pois anunciavam a decisão final, a tentativa de suicídio.

Pode-se perceber então que as cartas remetem sempre ao ‘anúncio’, quando vêm de longe, elas trazem o estado de espírito de Zózimo, revelam as suas ofensas para com a família, são disfóricas, negativas para a família, representando que o sujeito está em desequilíbrio; quando vêm de perto, do criado-mudo, anunciam a despedida final, a decisão tomada pelo sujeito, seu desejo de cometer suicídio, de exercer o livre-arbítrio. Assim, as cartas, elementos concretos, passam por um processo de simbolização, veiculam sempre um mesmo conteúdo: insanidade. A simbolização pode ser percebida no texto quando as cartas do criado-mudo não precisam ser lidas, por simplesmente existirem, elas significam. A contaminação do silêncio na narrativa expressa-se até mesmo na eleição do autor de um móvel que, destinado a aparar as cartas terríveis de Zózimo, é composto em sua denominação pelo vocábulo *mudo*.

No nível narrativo, os termos abstratos do nível fundamental são assumidos pelo mesmo sujeito Zózimo. Esse sujeito concentra em si elementos paradoxais, seu comportamento é marcado por dois termos antitéticos: *o desvio* e *a normalidade*. Quando em conjunção com o desvio, o sujeito retorna à casa do pai, mas com sua presença alterada, com sua obsessão pela morte, ele impõe a dor, o silêncio, o constrangimento, provocando choros. Assim, o termo *desvio* possui valor disfórico e negativo. Neste momento o que define esse sujeito é um enunciado de estado, ele está em conjunção com a insanidade, ele se define pelo ódio por todos da família, da cidade e do mundo, pela falta de higiene, pelos gritos raivosos. Somente quando entra em conjunção com a normalidade, o sujeito, já situado na casa do pai, recuperado de sua insanidade, assume valores eufóricos como a alegria, a higiene, o prazer no convívio familiar, a lucidez, o amor pelos entes familiares.

As mudanças de estado do sujeito Zózimo são apresentadas ao leitor gradativamente, seguindo as fases da seqüência narrativa. Esse leitor implícito recebe informações permeadas pelo ‘nãodizer’. Desse modo, a narrativa prende sua atenção, durante o desenvolvimento das peripécias. Produzindo o suspense, por meio de lacunas, ela o conduz até o surpreendente desenlace final. O papel do leitor implícito aparece também duplicado na narrativa, pois a diegese, ao mesmo tempo em que o convoca a realizar um exercício hermenêutico de inserção em busca de um viés interpretativo, o repele ao lhe negar acesso às informações. Há ainda um afastamento voluntário realizado por esse leitor, pois gerado pela desconfiança acerca dos fatos narrados.

Entre as pistas que avultam na narrativa, fica pressuposto que o protagonista, em momento anterior ao da enunciação, já tentara cometer suicídio. Para executar sua performance, entrara em conjunção com objetos-modais, como objetos cortantes e perfurantes, vidros de remédio, arma de fogo. De posse desses objetos-modais, o sujeito realizara a performance de cortar os pulsos e de se ferir, figurada na *sanguieira*. Tentara envenenar-se como fica pressuposto na figura da ocultação dos vidros de remédio. Dera um tiro no ouvido, performance figurativizada no formato de uma de suas orelhas. O sujeito utilizara-se desses objetos para atingir um objeto-valor, um fim último, a morte.

Pode-se deduzir que a morte é a concretude do desejo do sujeito Zózimo. Ela representa para ele o poder de realizar o livre-arbítrio. Entretanto, Zózimo não entra em conjunção com a morte em suas tentativas, por isso sempre ‘volta’ a ela. O conto enca-

minha-se para um clímax, Zózimo volta em crise e por isso ansioso por morrer. Suas tentativas iniciais, entretanto, são frustradas pela família. Somente quando o protagonista inverte seus procedimentos, surpreende a família, realiza uma volta em equilíbrio, consegue atingir seu objeto de desejo, a comunhão com a morte.

A família, por sua vez, realiza um percurso narrativo diverso, manipula Zózimo por meio do não-discurso, do silêncio, ela não afirma a sua insanidade, a omite, a atenua, mas sofre por causa dela. Nos momentos de crise de Zózimo, a família realiza a performance da omissão de objetos “perigosos”. Mesmo as tentativas de suicídio cometidas por Zózimo jamais são verbalizadas. Quando Zózimo sai de sua crise, a família festeja a sua companhia, omite o que ele fez durante o período dos dias “ruins”. Entretanto, a família permanece em estado de alerta, mesmo nos momentos em que Zózimo está equilibrado, a simples menção pelo protagonista da palavra *carta*, faz com que se agucem os sentidos.

A família está manipulada pelos ideais cristãos, assim aceita a doença de Zózimo como sina, desejo de Deus, mas rejeita o pecaminoso suicídio. Dessa forma, a família partilha de dores e sofrimentos que acredita lhe caberem. Assim, não pode e não quer permitir que Zózimo cometa suicídio. Ela realiza performances que lhe impedem de exercer o livre-arbítrio.

No nível superficial ou discursivo, as estruturas narrativas analisadas são projetadas no discurso por um narrador que projeta um personagem, Zózimo, em um tempo passado e em um espaço, o do retorno à casa do pai.

O narrador, inicialmente, parece prestar-se apenas a relatar a história de Zózimo como alguém que não participa dela, ou seja, de forma objetiva. Entretanto, durante o seu narrar, ele relativiza seu nível em relação à história, o de extradiegético, e seu estatuto de heterodiegético, assumindo graças à opção pelo discurso indireto livre uma fusão de seu discurso com o de um jovem personagem, João, sobrinho de Zózimo. Ao realizar essa opção, seu discurso contamina-se pela subjetividade do discurso desse personagem. É por meio do fluxo de consciência desse personagem que o leitor implícito projeta-se na narrativa. Isto ocorre pela empatia que esse leitor sente por esse jovem que, embora desconheça a dor da existência, a presença e, gradativamente, a descobre, analisando o comportamento do tio.

O discurso do narrador permite que ele se afaste do discurso ideológico ou judicativo. Assim, esse narrador não apresenta comentários didáticos ou transmite uma moral. Como os narradores de grandes obras, não impõe às personagens uma única visão de mundo, não as veste de um discurso monológico que culmina unívoco como coro ao das camadas dominantes. As personagens realizam suas próprias deduções, discordam entre si e julgam de forma diferente um mesmo evento, aproximando, desse modo, o conto do discurso polifônico.

O personagem João, por sua vez, realiza seu próprio percurso na narrativa. Toda passagem de tempo na narrativa está situada em relação ao seu fluxo de memória. Ele relembra a convivência com o Tio Zózimo durante duas etapas de sua curta existência; a infância tenra, quando era denominado por “frango d’água”, e a idade de ‘ir para o colégio’. João caracteriza-se por ser ótimo observador, curioso, admirador do tio. A princípio, ele está em disjunção com um determinado saber, por isso busca compreender o porquê dos comportamentos díspares do seu tio Zózimo. Para atingir seu objetivo, percebe que deve buscar informações em pessoas fora do círculo familiar, pois neste só encontra o silêncio. Ele realiza performances que lhe conferem o sancionamento do saber. A figuração de seu saber avulta no texto na competência que adquire de definir em crescente gradação o comportamento do tio. O ápice da revelação advém da resposta de um membro de fora da família, culminando na epifania de João. Mas, uma vez em conjunção com esse saber, João percebe que o poder adquirido, objeto-valor, não pode impedir que Zózimo deixe de realizar a sua performance de tentativa de suicídio.

A descrição no texto das emoções de João é diametralmente oposta a de Zózimo. Assim, quando o tio está “anuviado”, João está em estado de alerta, lúcido, atento. Quando o tio, por sua vez, está lúcido, realiza a performance de narrar histórias fascinantes, das quais fora testemunha. Seus relatos conduzem o menino a um universo

mágico, repleto de “brumas”. Inserido nesse contexto, João se sente nas nuvens, com o olhar “anuviado”. Como ele, o leitor implícito deixa-se levar para um universo mágico de sonhos. Essa transposição torna o texto atraente para esse leitor, embora não o anestesie, não lhe permita o escapismo, porque o leitor sabe que este estado é provisório. Assim, o conto mantém em suspenso, em estado de alerta, personagens e leitor. Sinalizando que não há saída para o desfecho final, há apenas pequenas pausas que suspendem a tensão máxima, embora não a elimine.

A focalização, como todos os elementos do conto, é mutável. Ela problematiza os personagens e os eventos diegéticos, obrigando o leitor a um árduo esforço em busca da apreensão do sentido. O narrador, ao não elucidar detalhadamente os fatos, ainda ao descrevê-los como suscetíveis de várias interpretações, ao fundir seu discurso ao do personagem João, sinaliza para o leitor que há dúvidas e equívocos que permanecem, há silêncios que ninguém revela. Dessa forma, o narrador comunica ao leitor que há várias interpretações, cabe a este leitor buscar a sua.

De acordo com Anatol Rosenfeld (2000, p. 43), há dois tipos de prazer ofertados por uma obra a um leitor: o prazer do conhecimento e o prazer estético. Na ficção em geral e também na de cunho trivial, o raio de intenção se dirige à camada imaginária, sem passar diretamente às realidades empíricas possivelmente representadas. Porém, boa parte dos leitores põe o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. Entretanto, o que ocorre após a leitura do conto, não é um prazer imediato associado à aquisição de conhecimentos pragmáticos, antes um prazer de descoberta da existência de um jogo, do qual se participou, embora as regras fossem inversas. O prazer estético da comunicação efetiva-se no preencher lacunas, no movimento de inserção e afastamento, de mergulho e retorno. O conto de Autran Dourado conduz o leitor a recriar em sua atividade interpretativa os movimentos realizados pelos personagens, motivados por aqueles realizados por Zózimo. O conto, então, se duplica para o leitor em sua realização pela leitura.

O discurso do narrador na narrativa é ulterior, todos os fatos já aconteceram quando são narrados. Embora esse tempo passado não apareça marcado cronologicamente, o tempo histórico fica pressuposto pela menção feita pelos personagens ao progresso e aos homens mais ricos do mundo. Entre eles, toma-se como exemplo Matarazzo, conotando que os eventos transcorrem entre as décadas de 50 e 60, auge da fortuna dessa família associada à industrialização.

A exploração espacial ocorre por meio das figuras *partida e volta, longe e próximo, fundo e raso*. A organização espacial do texto está representada pela casa do pai e pela cidade. A casa do pai situa-se nas proximidades de Duas Pontes. Ela fica geograficamente situada à margem da sociedade, representada pela cidade. Embora a família seja socialmente integrada a essa sociedade, a sua posição geográfica lhe permite realizar a performance do exílio, do afastamento com o objetivo de ocultar o filho ‘doente’, mantendo-no distante do convívio social.

No nível da manifestação, a depressão do protagonista é sugerida no nível discursivo por meio de antíteses, metonímias, lítotes. O ritmo dos eventos na diegese segue o das performances do protagonista, esse ritmo se configura por meio da gradação. Assim, quando o protagonista está disjunto de sua razão, suas ações são lentas, agressivas, repetitivas e limitadoras das performances dos personagens do seu círculo familiar. Suas performances são animalizadas. Ao retomar gradativamente à sanidade, as ações de Zózimo são descritas como também graduais – a rede começa a balançar mais ligeiro, surge um assobio indistinto, um fiapo de assobio. O protagonista começa a tirar uma toada qualquer, o assobio vai aumentando de tom, até que ele assobie uma música quase alegre. Finalmente, ele se encaminha assobiando para o quarto de banho. As comparações aparecem na narrativa para expressar a visão do personagem João a respeito de seu tio – “por causa de que tinha comparado mentalmente aquele corpo na rede com um bacorinho” (p. 203).

Por se tratar de um conto de atmosfera, os personagens que aparecem no nível narrativo não são o cerne da narrativa. A eles, não é dado o poder do discurso direto. Eles não dizem, e quando o fazem, negam esse dizer, tanto no plano do enunciado, quanto na configuração discursiva do narrador:

João custou a descobrir que não devia pronunciar o nome de Zózimo. Mesmo na presença de tio Alfredo, com quem ele conversava mais, tinha mais liberdade. Uma vez, sentindo a aproximação no ar, perguntou: tio Alfredo, por onde é que será que tio Zózimo anda. Tio Alfredo ficou um momento calado, depois falou, ao contrário dos outros que se calavam sempre. Falou meu filho, não me pergunte, que eu não sei. Não quero nem pensar nele. Um espinho atravessado (p. 200).

Os discursos de segundo nível dos personagens, retratados pelo indireto livre, são fundidos com o de primeiro nível do narrador, criando o efeito de sentido de que pensam em voz alta. Ainda, de que não assumem seu próprio discurso, conotando novamente a instauração do silêncio. Pode-se observar no discurso do personagem Alfredo o recurso da lítotes, pois mesmo respondendo à pergunta de João, ação afirmada pelo narrador como “falou, ao contrário dos outros”, sua enunciação se apresenta como negação dessa ação, “meu filho, não me pergunte”. Por meio desse recurso, o conto produz em seu leitor implícito uma atmosfera, um clima de suspense e de fatos interditos que envolvem a narrativa. Há no conto a abolição do personagem como agente condutor da ação e do relato, assim como corporificador dos demais elementos que se aglutinam e realizam a tensão dramática. A psiquê dos personagens é desdobrada, isto é, há o estado de espírito na ausência de Zózimo, no “miúdo da existência”, quando “as coisas eram mansamente boas e sãs” (p. 213). E, na presença, quando tudo era dor e sofrimento. Mesmo na tranquilidade, os personagens temem a chegada do protagonista. Assim, o conto consegue manter o leitor implícito em uma constante e crescente expectativa orientada para o clímax.

No nível fônico, há a aliteração como elemento constituinte dos nomes dos personagens: Zózimo, Seu Zizinho do correio, vovó Naninha. Esse emprego conota pelo uso do diminutivo, as relações afetivas entre os personagens e os moradores da região, no caso, o carteiro. A presença nesses nomes de sílabas dobradas, de sons similares, conota o próprio desdobramento ambivalente que caracteriza as suas performances e seu estado de espírito.

A escolha lexical para definir Zózimo também assegura atmosfera e tensão. Com descrições gradativas, o narrador mantém o leitor em suspense, envolto por Zózimo, “aquele mistério” (p. 199), pelo seu nome que não era dito, pelo “panema terrível” (p. 200), pelo “espinho atravessado” (p. 200), pela “dor funda no peito que a gente quer esquecer, com medo de que seja tumor maligno” (p. 200). Esse protagonista é gradativamente descrito em seus dias ruins, quando o seu lado perverso estava exposto e era capaz de ferir ao pai “cada vez mais fundo”. Zózimo é descrito como um bicho ferido de morte que busca a sua toca, corpo na rede como o de um bacorinho no fundo de um saco, envolto em brumas, olhos anuviados, um poço de mistério, tudo nele interdito.

As descrições do protagonista assinalam um percurso vertical na narrativa, levando o leitor a se projetar mentalmente em profundezas, em fundos de poços escuros. No nível narrativo, as performances de Zózimo, em seu momento de crise, revelam-se como um exílio vertical, em si mesmo, nos subterrâneos de seu inconsciente. O seu exílio obriga seu irmão a realizar outro; sair da casa do pai e ir para a fazenda de um conhecido. A configuração espacial dá-se no interno e no externo do protagonista que determina as relações internas entre os familiares e externas dessa família com os moradores da cidade de Duas Pontes. Aliás, duplicada em seu nome, essa cidade não tem uma ponte, mas duas, assim como é duplicado o comportamento de seus habitantes e o da família. Os habitantes da cidade fingem que Zózimo ainda não retornou, aceitando esse retorno somente quando a própria família o anuncia.

Os “dias ruins” (p. 203) cessam ao término de um mês. Iniciam-se, então, os dias bons. Neles, o lado generoso de Zózimo aparece, sendo descrito como “um menino alegre que passou por um grande perigo, um cometa mostrando a sua mercadoria” (p. 206), um brincalhão de ditos alegres que enche de presentes e de luz o casarão de Seu Tomé Fonseca. A casa se enche de conversadeira alegre, de gente amiga, das “risadas gostosas e quentes” (p. 205) de Zózimo. Para João, todos “viviam horas boas demais” (p. 205), pareciam de circo, de “um circo com todas as luzes acesas” (p. 205), com palavrado bonito. Nesse período, Zózimo fala do progresso e das transformações sociais, suas descrições sinalizam um percurso horizontal de larguezas, de amplitude dos espaços. A casa do pai, passa a ser denominada pelo narrador de o casarão de Seu Tomé Fonseca, conotando um patriarca que assume o seu papel de chefe da família, que resgata seu nome, sua identidade. Esse nome, por sua vez também é desdobrado, conotando, ao mesmo tempo, proximidade e intimidade pelo dono do casarão que acolhe a todos, e afastamento, provocado pela presença de uma autoridade, “Seu Tomé”, que requer respeito.

Pelo recurso morfológico, o nome Zózimo, remete a só, a sozinho, aquele que, disjunto da razão, se encontra perdido em devaneios, em brumas, sendo ignorado por todos e negado pela própria família.

No plano das escolhas lexicais, pode-se observar o universo cristão representado nas promessas, na missa, na referência à parábola do filho pródigo e na história bíblica de dois irmãos inimigos: Caim e Abel. Ainda, nesse plano revela-se a cor local, o universo rural mineiro da culinária caseira, das frutas do mato, do arrear cavalos e rumar para a ‘Fazenda do Carapina’, da rede na varanda, dos “bacorinhos”, das expressões regionais: o “panema terrível”, “desanuviado”, “anuviado”. Esse universo descrito é capaz de seduzir o leitor, de produzir nele, por meio da sinestesia, sensações imaginárias de cheiros, cores e sabores.

Ainda, no plano das relações dialógicas, embora o próprio título do conto “as voltas do filho pródigo” remeta o leitor à parábola bíblica homônima, pode-se notar o viés parodístico, pois há várias voltas no conto, enquanto na parábola, apenas uma. Nessa parábola, o filho retorna dotado de um saber, de uma espiritualidade, vem amadurecido, “estava morto e agora está vivo”. Já no conto de Autran, o filho volta justamente porque entrou em disjunção com seu espírito, vem anuviado, perdido em si, morto para a vida, porque alienado dela. Suas voltas configuram-se como um período de recolhimento, marcado pelas figuras *fundo do saco, um bacorinho, os olhos fundos no prato*. Conotando o momento em que o ser se perde em suas próprias profundezas. Justifica-se então o emprego por João da afirmação de que “tio Zózimo não era o trivial dos mortais” (p. 219), pois com ele tudo se dava ao contrário.

Para a família, as emoções em momentos de crise revelam-se sob a forma da culpa. Como não enxergar nessa culpa o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, em que as personagens se sentem impotentes diante de um comportamento divergente de um membro da família? O conto de Autran Dourado retrata o universo cristão da culpa, da sina, do destino, da vontade de Deus.

Como já se havia detectado no nível fundamental, a volta, no patamar discursivo do texto, expõe o fenômeno da loucura como algo que não tem conceituação fixa ou definida, pois ela pode se manifestar sob diversas formas como doença mental, disjunção do corpo com o espírito, morte em vida, descontrole emocional, ódio de tudo e de todos. Em um nível ainda mais abstrato, este texto revela que a loucura faculta ao ser humano a possibilidade da conjunção com a morte em vida, com o desejo da partida definitiva, a que todo ser está fadado, embora a negue e pretenda por ilusão protelar. A loucura, ainda, quando revelada expressa as fraquezas, sonhos, ilusões e verdades dos homens. A morte faculta o dom da certeza da partida que João constata com a afirmação: “Quando o enterro de tio Zózimo saiu, tinha-se a certeza de que aquela era a sua última partida, ele não voltaria mais” (p. 215).

O conto de Autran Dourado sanciona o seu leitor com a única conclusão possível: a busca do homem só finda com a morte, sua única certeza, embora sempre silenciada.

Referências bibliográficas

BORDINI, Maria da Glória & AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996 (2 vols.).

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem, in: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 9-49.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor, in: ____ & MAGALHÃES, L. Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984, p. 61-134.

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. Recordava 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, conscientemente 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 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.

A polifônica engrenagem de *Ópera dos mortos*

Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo

Doutor em Literaturas em Língua Portuguesa pela Unesp/
Campus de São José do Rio Preto-SP

Resumo O romance *Ópera dos mortos* (1999), de Autran Dourado, organiza-se por um enredo de tal modo finamente arquitetado que, efetivamente, evoca-nos, como enuncia em seu título, a realização de uma ópera. Sua enunciação, polifonicamente, representa-nos uma história cujos acontecimentos e situações são, não apenas vivenciados, mas também focalizados por suas personagens que, como se fizessem parte de um dos coros operísticos, agregam suas vozes à do narrador, numa perspectiva mais polêmica que contratual, no entretecimento do fio narrativo.

Em *Ópera dos mortos* (1999), Autran Dourado opera uma extraordinária arquitetura narrativa em que o narrador, na condição de guia turístico, coletiviza o processo de enunciação, compartilhando-o com as personagens cujas focalizações dão maior relevo à trágica e mitificada trajetória dos Honório Cota, uma nobre família pioneira de uma pequena cidade. Nessa estrutura arditamente polifônica, além de recorrer a intrincado jogo de anacronias e anisocronias na organização do tempo da diegese, o narrador, em nível hipodiegético, instaura, dentro da diegese maior, outras histórias que, alegorizantemente, vão entrelaçando-se com aquela na compleição das significações. De certo modo, é como se realmente estivéssemos diante de uma ópera que, neste romance, a nosso ver, polissemicamente, expande seu sentido impregnado de tragédia.

Em suas considerações sobre a tragédia, afirma Salvatore D'Onofrio:

No mesmo século V a. C, durante o período hegemônico de Atenas, a famosa tríade de dramaturgos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – aperfeiçoou forma e conteúdo da tragédia primitiva. A estrutura da tragédia grega do período clássico ficou assim constituída, em suas linhas gerais: *prólogo* – parte inicial da tragédia (...), ocasião em que se anunciava o tema e o assunto que se desenvolveria no palco; *párodo*: é a parte lírica da tragédia na qual o coro declama ou canta enquanto executa os movimentos coreográficos; *episódios* – geralmente em número de três, eram conjuntos de ações ou núcleos narrativos, representados pelos atores; *estásimos* – evoluções do coro após cada episódio; *êxodo* – a parte final, o desfecho, cantada pelo coro. (D'ONOFRIO: 1995, p. 150).

Ora, ressaltada sua singularidade em estrutura romanesca, é o que se pode detectar na estrutura de *Ópera dos mortos*. No primeiro capítulo, uma espécie de prólogo (e de certo modo muito também um párodo) o narrador, um guia turístico de uma pequena cidade, se dispõe a relatar, por solicitação de um turista, o drama vivido pela mais nobre das famílias dali, os Honório Cota: “... chegue até o tempo do coronel Honó-

rio (...) de quem o senhor tanto quer saber, de quem já conhece a fama, de ouvido...” (DOURADO: 1999, p. 11-12).

Conhecedor de toda a história que passa a relatar, da qual participou como um filho do lugar, seu discurso se realiza de forma homodiegética, com o que se situa a si e aos demais moradores como o grande coro dessa ópera. A narrativa representa o tenso relacionamento entre os moradores e a família Honório Cota. A caracterização disso se evidencia no uso da forma pronominal de que se utiliza.

O narrador se situa e se individualiza como um guia no atendimento a um turista e, nesse caso, usa a forma verbal na primeira pessoa do singular (“Vejo que o senhor está muito interessado no sobrado, digo como casa”. DOURADO: 1999, p. 16). Mas, situando-se como uma espécie de porta-voz da população de que faz parte e com a qual vivenciou todos os acontecimentos que vai narrar, o seu discurso se compõe, mais tarde, com o uso da popular forma pronominal “a gente” e, por vezes, na primeira pessoa do plural, incluindo-se assim como um dos moradores daquela cidade, os quais situa igualmente na condição do grande coro dessa “Ópera dos mortos”. Lemos, por exemplo, à página 100:

Tínhamos de explicar tudo aos viajantes novos, gente de pouco tato e pouco entendimento. Que ela era muda mas não era surda, não careciam de gritar; era muda mas não era pancada, tinha até muito siso; não era um desses tipos populares de cidade pequena, mas santo de nossa particular devoção. A cidade lutava por sua cria com muito zelo e brío. A gente tinha o nosso orgulho. (DOURADO: 1999).

Nesse primeiro capítulo, portanto, como o próprio título (“O Sobrado”) denomina, o narrador põe-se a relatar a origem do “palco” da ópera que então vai enunciar, ou seja, como se dera a construção daquele imponente e chamativo sobrado, que inicialmente era apenas uma casa (“na época apenas a parte de baixo”, p. 13) mandada construir por Lucas Procópio, típico proprietário desbravador, rude e mandante, tido como muito mau e a quem o povoado reverenciava por temor, porém com enrustido ódio.

O filho de Lucas Procópio, o coronel João Capistrano Honório Cota, personalidade oposta à do pai, razão por que era muito querido pelo lugar, decide construir o sobrado de forma sóbria, mas de impressão suntuosa, sem que para isso a casa inicial fosse mutilada. O sobrado passaria a significar, segundo o coronel, a junção entre ele e seu pai: “Não derrubo obra de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero.” (DOURADO: 1999, p. 14).

Era, pois, a projeção e elevação dos Honório Cota que, tendo ao seu lado a igreja (o poder econômico e o poder religioso emparelhados), impunha-se soberanamente àquela gente: “A casa fica no Largo do Carmo, onde se plantou a Igreja. A Igreja do Carmo foi a primeira construção de pedra e alvenaria da cidade. Depois é que Lucas Procópio mandou construir a sua casa (na época apenas a parte de baixo), tentando fazer parelha com a igreja.” (DOURADO: 1999, p. 13). O sobrado, no presente da narrativa, está em ruína:

As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida (...); vidros quebrados nas vidraças (...); nos peitorais das sacadas de ferro rendilhado formando flores estilizadas, setas volutas, esses e gregas, faltam muitas das pinhas de cristal facetado cor-de-vinho que arrematavam nas cantoneiras a leveza daqueles balcões (DOURADO: 1999, p. 11).

Todavia, tivera seu momento de grandeza incomparável e fora orgulho daquela gente, como se pode observar na eufórica descrição do narrador:

E a casa rebocada e pronta, pintada de branco, as janelas azuis, vieram os enfeites feito aquelas pinhas de cristal colorido. E vieram os móveis, as cadeiras austríacas, os dunquerque, os consolos de mármore, que afastavam para os cantos mais recuados da casa os velhos móveis de cabiúna e vinhático do falecido Lucas Procópio. (DOURADO: 1999, p. 27).

Caracteriza-se, assim, um elemento de fundamental importância na estrutura da história que se passará a contar, o sobrado, palco e símbolo de seus proprietários-personagens, com seu momento de grandeza e de decadência até atingir aquela ruína que, no presente da narrativa, figura como um monumento, cujo passado tem posição de destaque na história daquele lugar.

A partir do segundo capítulo, a enunciação passa à efetiva representação narrativa da história, cujo espaço primordial dos acontecimentos será o sobrado anteriormente caracterizado. O relato, que até então se fazia marcadamente no presente do indicativo, uma vez que centrado no presente em que o guia-narrador e seu interlocutor percorrem o casarão, passa a ser feito no pretérito do indicativo. No primeiro capítulo se lê:

Vejo que o senhor não está muito interessado no sobrado, digo como casa. (...) Já sei, quer saber tudo por inteiro, de vez. (...) Quer saber de Lucas Procópio, de João Capistrano Honório Cota, de Rosalina. De tudo que aconteceu. O senhor talvez esteja querendo sair por aí, deixar o guia seu criado de lado, bisbilhotar feito fez o mestre no risco do sobrado, pra compor uma história. (DOURADO: 1999, p. 16).

E no capítulo seguinte, certamente ante a perceptível impaciência de seu interlocutor, o narrador passa à história:

Quando o coronel João Capistrano Honório Cota mandou erguer o sobrado, tinha pouco mais de trinta anos. Mas já era homem sério de velho, reservado, cumpridor. Cuidava muito dos trajes, da sua aparência medida. (...) Ninguém diz, diziam os mais velhos, que ali vai um filho de Lucas Procópio. Aquele tinha parte com o demo, quem vê este ar sério, respeitador, de homem de palavra. O Lucas Procópio devia de ver. Pra ser macho não carece abusar, desmandar. (DOURADO: 1999, p. 19-20).

Como enuncia o título: “A Gente Honório Cota”, o discurso irá situar a nobre família, caracterizando, conseqüentemente, também a própria cidade, a gente do lugar em que os Honório Cota imperaram. E nesse ponto, podemos considerar que, em termos de realização dessa ópera, terão início e serão narrativamente sumarizados os dois primeiros episódios, ou seja, o domínio Lucas Procópio e o domínio João Capistrano.

Numa relação sutilmente dialética, o propósito maior é estabelecer a diversa personalidade entre o pai e o filho, contudo sem que deixem de ter uma certa relação de proximidade, própria do sangue comum que lhes corre na veia. A configuração do sobrado é o exemplo mais cabal desta inter-relação: “A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele.” “(...) eu não quero um sobrado que fique assim feito uma casa em riba da outra. Eu quero uma casa só, inteira, eu e ele juntos pra sempre”. (DOURADO: 1999, p. 14-15). É justamente a soberba herdada do pai pelo coronel João Capistrano, um senhor admirado e honrado por sua sisudez, respeito e consideração pelos outros, que vai desencadear a tragédia sobre aquele sobrado.

O coronel delibera entrar na política, galgar altos cargos. Era apenas o que lhe faltava para oficialmente ser reconhecido como chefe do lugar. Inexperiente, ingênuo, desconhecedor desse jogo em que a “sujeira” é a regra, conforme lhe disse depois Quincas Ciríaco (“Política é assim mesmo, João – mão na bosta. Você não conhece, é homem

bom, marinheiro de primeira viagem”. DOURADO: 1999, p. 36), o coronel, sozinho, confiante apenas no poder do seu “partido pessoal”, foi logrado. Embora tivesse ganhado as eleições, não foi declarado o vencedor. Faltou-lhe, nesse particular, a experiência e matreirice de Lucas Procópio. Não obstante a manobra tenha sido uma ação dos políticos, a represália de João Capistrano recaiu sobre toda a cidade. Fechou-se para o povo que só sabia admirá-lo, no dizer do narrador. O sobrado rompeu relações com o povoado. O coronel confinou-se com sua mulher e a filha Rosalina, a única que vingara de uma série de gravidezes mal sucedidas de dona Genu.

Na morte da mulher, às três horas da tarde, ele parou o relógio-armário, relíquia sem igual, que, como os demais móveis do casarão, encantou a cidade. Era o tempo que começava a parar para os Honório Cota. João Capistrano sinalizava que se reduziriam nos três: Lucas Procópio, ele e Rosalina, que, como se verá, tornar-se-á a síntese de ambos. Será ela uma espécie de terceiro e definitivo pavimento daquele casarão: a linhagem Honório Cota. A cota nobiliárquica atinge o seu final e se findaria na “perfeição”: a tríade, numa sutil alegoria que leva à lembrança a mística cristã.

Quando o pai morre, é a vez de Rosalina proceder do mesmo modo. Segue o mesmo ritual, numa demonstração clara de que levaria adiante a decisão do pai. Desce a escadaria e pendura o relógio de ouro, um “Pateck Philip”, do pai. O tempo tornava a parar mais um Honório Cota. Restou ela, e o seu tempo que ia sendo marcado pelo último relógio em funcionamento no casarão, que era, não por acaso, uma pêndula, cujo trabalho dava-se em oscilante movimento. Dupla atuação, duplo modo de ser, como será o de Rosalina, última cota daquela linhagem. Rosalina sustém o conflito deflagrado pelo pai contra a cidade, embora tivessem a esperança de que ela reconsiderasse: “Tudo foi de novo igualzinho relógio de repetição. A casa se encheu de gente, ia-se de novo prestar reverência, dar os pêsames, abrir o coração solidário para Rosalina, a ver se ela aceitava.” (DOURADO: 1999, p. 41).

Podemos dizer que a partir do terceiro capítulo, a narrativa passa a representar o terceiro, mais destacado e denso episódio dessa ópera. Agora o casarão, além de símbolo, passa a tornar-se também o grande palco dos acontecimentos. Segue seu destino mais cerrado ainda, abrigando em seu interior, como se fosse um útero, Rosalina, a última flor daquela nobreza, aliás, como expressa o título do capítulo, a “Flor de Seda”. As atenções da cidade são agora para Rosalina. Será a personagem central dessa ópera. Suas ações e atitudes estarão sempre revelando uma mulher ambígua, múltipla e surpreendente não apenas aos moradores e à própria Quiquina, sua inseparável ama, única remanescente da criadagem e que com ela convive no casarão, mas também a si mesma.

Desta forma igualmente a considerará, contudo, numa dimensão mais aprofundada, Juca Passarinho, a outra personagem principal que, a partir de então, com ela contracenará esse drama entremeado de lirismo e tragédia rumando para uma fatalidade inevitável. Para ele, Rosalina é visonha, um guará, pássaro negaceador:

Dona Rosalina, me perdoe a comparação, mas a senhora às vezes parece um guará, disse ele um dia. Um guará? disse ela não entendendo o que ele queria dizer. A senhora não conhece, nunca com certeza viu um guará? E como ela disse que não, não conhecia, é um bicho assim mudador, a gente nunca sabe direito onde é que ele está, fujão, nos ares”. (DOURADO: 1999, p. 203).

A reiteração desse aspecto da personalidade de Rosalina funciona como uma forma capaz de ir marcando um elemento essencial no romance, estabelecido na simbologia do três que subjaz em toda a sua estrutura. Rosalina é a síntese, cuja tese e antítese são, respectivamente o avô, Lucas Procópio, e o pai, João Capistrano. Ela sendo este, publicamente sobranceira, superior e fechada à cidade. À noite, resguardada no interior do casarão, é Lucas Procópio, em seus devaneios regados a vinho madeira e licor, sendo-o também na “promíscua” e “inferiorizada” relação sexual com Juca Passarinho.

Para a cidade, no entanto, Rosalina continua a determinação do pai, isolamento, sobrado fechado, recolhimento total. Apenas Quiquina sai para a cidade a vender flores artificiais que Rosalina fabricava e cumprindo demais afazeres essenciais à sobrevivência. No casarão entra somente Emanuel, antigo companheiro de infância, filho de Quincas Ciríaco, recatado, prudente tal como o pai. E, a exemplo do que este fora com João Capistrano, Emanuel responsabilizava-se por tudo que dissesse respeito a Rosalina. Esta, por levar adiante a decisão do pai, renunciara à realização do amor que tinha por Emanuel, vivendo-o apenas no seu interior, em sonhos e fantasias, como, por exemplo, nos seus relacionamentos sexuais com seu caseiro, Juca Passarinho: “Os olhos em fogo, os lábios molhados, a boca sequiosa. A respiração apressada, as palavras confusas que ela dizia. Parecia falar com outro não com ele, ele não sabia com quem ela falava. Às vezes acreditava ouvir distintamente o nome de Emanuel.” (DOURADO: 1999, p. 197).

Em sua obra a respeito dos romances de Dostoievski, afirma Bakhtin (1997, p. 4):

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (grifos do autor).

Ressalvadas as devidas peculiaridades, é justamente esse o procedimento enunciativo assumido pelo narrador, acentuadamente a partir desse terceiro capítulo, fazendo com que a narrativa vá tecendo-se pelo monólogo interior das personagens centrais, que vão, assim, vivendo e revelando a profundidade desse drama. O discurso construtor dessa ópera atua, portanto, numa acentuada polifonia articulada por um narrador que recorre a várias vozes ancilares em focalização interna predominantemente, bem como, bem modestamente, à onisciência, quando assume uma dicção em terceira pessoa ao intervalar-se “nas narrativas” dos extensivos monólogos interiores das personagens.

Dáí justificar-se o complexo recuso narrativo aos níveis intradieético e hipodiegéticos, na tessitura dessa polifonia, com as histórias narradas por Juca Passarinho e Rosalina e nas narrativas feitas, por sua vez, pelas personagens dessas histórias: as caçadas e outras histórias contadas por Zé do Major de quando morava com o major Lindolfo; seus amores também desencontrados e transtornantes com Esmeralda, com Toninha; a história da morte do filho de major Lindolfo, o menino Valdemar; a história contada por dona Vivinha (uma espécie de alusão a Édipo Rei), segundo a qual, um homem, por força do destino, acabara, sem o saber, casando-se com a filha e por isso se matando. Estes níveis narrativos são utilizados como alegorizações e tematicamente interligam-se à história maior habilmente trançada pelo narrador em nível extradiegético situado.

Outra questão trabalhada nessa polifonia operística é a relativa ao tempo. Numa composição de equilibrada sincronia, se o tempo da história segue em forma cronológica, desde o pioneirismo de Lucas Procópio à trágica loucura de Rosalina, diferentemente ocorre com o tempo do discurso. Com o propósito de recalcar fatos e significações pelo presente da narrativa expostos, o narrador vale-se do recurso da analepse, como se viu nas histórias principalmente relativas à caracterização de Lucas Procópio e nas de Juca Passarinho que jogam como reduplicadoras, indiciando premonitoriamente a tragédia vindoura.

Mas visando também a indiciar fatos e situações que à frente registrará, numa evidente demonstração de pleno domínio da história, o narrador vale-se do recurso da

prolepse. Tome-se como um dos muitos exemplos o seguinte: ainda no primeiro capítulo, empregando os parênteses – recurso de que se utiliza para indicar esses cortes abruptos na seqüência do discurso – o narrador antecipa uma atuação de Rosalina que no tempo da história situa-se a partir do início do terceiro capítulo. À página 13 (primeiro capítulo) tem-se: “(Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras (...) os burricos peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios...)”. À página 43, início do capítulo três: “Rosalina afastou a cortina e chegou na janela (...) O burrinho junto do cruzeiro, a terra vermelha”. Esse procedimento narrativo, concorre para a estrutura polifônica com a qual se costura o romance.

José Feliciano, ou Juca Passarinho, ou ainda Zé do Major (eis a simetria do três), como é denominado em função dos vários momentos de sua existência, irá transformar a rotina daquele casarão, parece estar vindo para cumprir uma predestinação da qual não tem como escapar. A história vai assim deixando entrever a presença do místico, do mistério e do encantatório, como se forças sobrenaturais do destino fossem inscrevendo as fatalidades de que não podem fugir os homens: elementos componentes da ópera na representação dos grandes dramas vividos pelo ser humano. E no caso presente, a relevância, para a cidade, da mitificação dos Honório Cota.

Rosalina convive com seus fantasmas que no casarão parecem rondar. Tome-se como exemplo:

Os relógios eram um quebranto, parados eles batiam como de noite aquele coração penado no meio da casa, as janelas abertas, a noite silenciosa de estrelas lá fora, o vento assobiando nos cantos do largo, agitando as cortinas, as portas batendo, tinha sempre uma porta que batia no mundo da noite, ela já dormindo, mergulhada no sono. (DOURADO: 1999, p. 54).

Desse modo também podem ser vistas as premonições de Juca Passarinho, as quais vão indiciando o trágico acontecimento desencadeador do desfecho da obra. À espera de alguma carona para a cidade, ele sonha que seu padrinho major Lindolfo manda-lhe “chumbo Paula-sousa”. A grande má impressão que lhe causou as voçorocas e o mau agouro provocado pelo redemoinho: “Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal pra ele? (...) Não adianta fugir. Deus é forte. O que for, soará”. (DOURADO: 1999, p. 81).

É de se considerar também que nesse sentido figuram as marcas: de Quiquina, a mudez a servir de proteção e garantia àquele mundo fechado e secreto; de Juca Passarinho, a belida do olho esquerdo a perscrutar o sobrado, infiltrando-se. Ambos como se predestinados a cumprirem seus destinos na evolução daquela “ópera dos mortos”.

A presença de Juca Passarinho reequilibrará o sobrado: será o terceiro. Faltava um homem para sua manutenção e preservação. Contudo, do ponto de vista das significações da história, sua presença aguçará e fará atuar com maior contundência o lado Lucas Procópio de Rosalina, precipitando as ações cujo efeito será a consumação do desaparecimento da nobre família agonizante desde a fraude eleitoral contra João Capistrano. Isto posto, o sobrado tornar-se-á então um monumento de cuja memória se orgulha a cidade.

Com a atuação de Juca Passarinho, têm início as grandes ações que evoluirão para a tragédia propriamente. A engrenagem põe a rolar os seus dentes (procedimento ilustrado no título do quinto capítulo: “Os Dentes da Engrenagem”). A sua intromissão nas entranhas do sobrado vai dando-se passo a passo. Rosalina, visonha, guará, ora cedendo, ora coibindo, ou seja, ora Lucas Procópio, ora João Capistrano, estabelece uma nova ordem no sobrado.

Inicialmente, há um conjunto de ações que circunscrevem a aproximação entre ela e Juca Passarinho no plano, digamos, erótico-amoroso. Desenha-se inclusive nesse transcurso a tensão provocada pela disputa do objeto amoroso entre Juca Passarinho e

Quiquina. Claro que a questão se coloca aqui num plano mais sutil de “possuidor” em defesa (Quiquina) e conquistador na busca (Juca Passarinho). Mas a porção Lucas Procópio faz com que Rosalina “traia” Quiquina, entregando-se a Juca Passarinho. Não menos significativa quanto ao estabelecimento dessa relação erótico-amorosa é o título do capítulo que a inscreve: “O Vento após a Calmaria”.

Neste capítulo, acentua-se o recurso ao jogo temporal na tessitura da obra empregado pelo narrador, uma de suas principais técnicas de composição em que largamente recorre às anacronias e anisocronias. A cena transcorre a partir de dez horas da noite, portanto, num tempo que comporta o resto da noite e parte da madrugada. A esse acontecimento (a exemplo de outros, sobretudo nos longos monólogos de Juca Passarinho, Rosalina e Quiquina), num processo de alongamento, o discurso dispensa todo um capítulo. Mais adiante, ao apresentar Juca Passarinho impacientemente esperando nova oportunidade, que só ocorrerá noites depois, já agora num processo de sumarização (que, no conjunto arquitetônico dessa técnica narrativa, também é amplamente empregado), o discurso esgota-se rapidamente em algumas páginas.

À medida que o tempo avança, no entanto, a relação amorosa vai amenizando e mecanizando-se, enquanto uma outra crescentemente se estabelece. É uma relação amorosa-maternal (novamente se tem aqui uma espécie de sutil jogo do complexo de Édipo). Tal procedimento se acentua entre eles principalmente a partir da gravidez de Rosalina. Sirva-se de exemplo:

Juca Passarinho agora reparava que Rosalina (...) ia aos poucos ganhando uma suavidade tão grande, um jeito assim tão manso (os olhos boiavam no brilho doce da paz, os gestos cada vez mais lentos e arredondados, como se ela estivesse sob o efeito de um soporífero ou de noite, lúcida e insone), tão mansa e maternal, (...) ou então um desejo ainda mais escondido, impossível, de deitar a cabeça no seu colo e pedir um cafuné pra ela (ridículo, ele não era uma criança, se amenizava)... (DOURADO: 1999, p. 210-211).

Os indícios de recomposições vistos no sobrado, após a chegada de Juca Passarinho, põem a cidade na esperança de que, por meio dele, possa ser restabelecido o seu relacionamento com o casarão. Para os moradores, de certo modo, Juca Passarinho não deixa de ser um deles, já que era de origem simples, passa a habitar o sobrado e com eles também convive. Seria a ponte possível que Quiquina se furtara a ser. Todavia, Juca Passarinho, quando tratavam do sobrado, como ela, desconversava, conquanto fosse um exímio “língua-nos-dentes”.

O fato é que o sobrado (Rosalina), a exemplo do que fizera com os moradores da cidade, ia subjugando-o, apoderando-se dele a ponto de, ao final, transformá-lo, ameaçando mesmo “devorá-lo”. Tanto o sobrado, personificado em Rosalina, quanto as voçorocas são elementos da decomposição, da consumição, enfim, da vida de José Feliciano (feliz); são a prisão de Juca (Passarinho); a destruição e morte para o Zé do Major (espiritoso, inventivo), que também é um sendo três. Rosalina parecia uma sereia de que se encantara José Feliciano (mais precisamente Zé do Major que já havia sido encantado por Esmeralda) que se prendera por completo às delícias dos prazeres carnavais à noite e à afetividade e ternura que lhe passavam a presença e a fala de Rosalina durante o dia:

... E chegava a achar que de dia sim era feliz, de noite era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras, de que ele não podia se afastar, sentindo aqueles encontros noturnos como um vício, uma pena feliz: condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida (até quando, meu Deus?), jamais dali poderia se afastar, até que um fato violento qualquer (ele agoniava, aziago) pusesse fim a todo o sonho manso, a todo pesadelo... (DOURADO, p. 207).

Esse exemplo confirma igualmente as premonições de coisas ruins que Juca Passarinho ia tendo, tanto na trágica história do pai que casa com a filha e por isso corta a carótida, contada por dona Vivinha, no sonho que não mais o abandona, em que o major Lindolfo está a atirar-lhe nos peitos, por supor que ele tivesse desvirginado Esmeralda, quanto na impressionante visão que lhe causaram as voçorocas e o mau agouro do redemoinho no Largo: “Ele também devia ter passado correndo pelo sobrado, continuado viagem, nunca ter entrado naquela voçoroca. Bem que o dia andava cheio de coisas aziagas no ar. O sonho, as voçorocas e o redemoinho no Largo; um aviso pra ele.” (DOURADO: 1999, p. 236).

Juca Passarinho, de certo modo, havia ousado cometer um “sacrilégio”: invadir e mesmo devassar os “sagrados” mistérios do sobrado, por isso a “maldição” de que se vira envolvido e que teria, certamente, terríveis conseqüências contra ele, se a cidade viesse a tudo saber, pois o casarão era, conforme o narrador vai representando, uma espécie de fetiche, coisa sagrada para a cidade. Ele, Juca Passarinho, que com ela convivera e conhecera um pouco da história bem o sabia. Tanto assim que delibera ir embora na madrugada ainda, sem que fosse visto.

E o terceiro e último episódio dessa ópera dos mortos se efetiva com as ações representadas no oitavo e nono capítulos, respectivamente denominados “A Semente no Corpo, na Terra” e “Cantiga de Rosalina”. No primeiro, estamos diante do clímax da história. A gravidez, o parto e o filho natimorto consolidam a tragédia: Rosalina enlouquece. O clã, como prognosticara o coronel João Capistrano, ao parar o relógio-armário às três horas, por ocasião da morte de dona Genu, se findaria com o terceiro, o tempo dos Honório Cota se fixaria no três, previsão que vai sendo indiciada ao longo da história com a obsessiva reiteração desse número, como vimos apontando: Rosalina, ao morrer João Honório, pendura, ao lado do relógio-armário, o relógio de ouro do pai, “aquele mesmo que a gente babava de ver ele tirando do bolso do colete branco, tão bonito e raro, Pateck Philip dos bons, legítimo.” (DOURADO, 1999, p. 42). Depois, perante a loucura de sua pupila, percebendo o fim de tudo aquilo, foi a vez de Quiquina parar o último relógio do sobrado funcionando: a pêndula (Rosalina), “o guará”, que oscilava para lá (João Capistrano) e para cá (Lucas Procópio).

O parto reproduzindo os da mãe, ou seja, o filho não vingado, encaminha para o desfecho da tragédia que vinha sendo indiciado ao longo da narrativa: “Cantiga de Rosalina” (nono e último capítulo). É um final próprio à ópera, cuja grandiosa repercussão se afigura adequada para o fim de “homens superiores”. Pela terceira e última vez, a escada do casarão se serve para que, novamente numa atitude de condescendência, um Honório Cota desça até a população, que, novamente numa atitude de reverência, lhe fora prestar as condolências.

A liberdade que lhe imprime a loucura libera a fantasia vivida por Rosalina agrihoadada pela honra à memória do pai: desce a escadaria do casarão “casada” com Emanuel e, de braço dado com ele, vai para a sua “eterna lua-de-mel”. A loucura é a sua única saída honrosa depois de tudo que lhe acontecera.

Consumado o drama, está desfeita a polifonia discursiva, o narrador volta a assenhorear-se do discurso inteiramente, como o fizera nos dois primeiros. Nestes, no presente da narrativa, atua ainda como um descritor/informante que apenas quer situar os caracteres dos originadores do sobrado que se tornara um monumento fundamentalmente em razão da tragédia de que fora o grande palco. E assim o faz, como nesse último, num discurso puramente monológico de guia-narrador porta-voz da gente daquele lugar.

Em conclusão, podemos reafirmar que *Ópera dos mortos* é um romance polifônico, sua narrativa se faz não só pela voz de um sujeito da enunciação, mas também por outras vozes que no enunciado são os principais atores das ações desenvolvidas. Toma a ópera lírica com sua tragicidade como modelo e a reescreve desconstruindo-a, pois nela a simbologia da tradicional perfeição atribuída ao número três se transfigura. João Capistrano, sendo o dois, não é a continuidade do um, Lucas Procópio, embora afirmasse assim querer. Rosalina acaba não sendo apenas o dois, o pai, conquanto tivesse sido esse o seu propósito. Além disso, sendo a terceira na ordem do clã, é a grande pro-

tagonista da obra e Lucas Procópio, o primeiro, não é mais que um deuteragonista. E mais, ironicamente, a suposta perfeição pretendida por João Honório acaba acontecendo, porque a história torna-se um mito que a cidade cultiva e ostenta.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 2 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 2: Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos & M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini, Milton Aruda, Neide Sette e Celecence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

O Risco do Bordado entrecortado pela linha da fantasia e dos desejos

Guadalupe Estrelita dos Santos Menta

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus de Cornélio Procopio.

Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina

e-mail: guadalupe@cp.cefetpr.br

Resumo O presente artigo traz um breve comentário a respeito da obra *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado, um livro que contém sete novelas que se completam e se fundem. O sete é um número cabalístico, segundo Dourado (1973), que se ajusta ao caráter místico da obra, tendo o título uma relação com um provérbio mineiro: “Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado”, isto é, as motivações do comportamento humano, que o autor não revela, mas sugere. O despertar da puberdade, a descoberta da morte, a fuga do cotidiano, a periodicidade da loucura, a incompreensão dos seres, os abismos do sexo, a multiplicidade da pessoa humana são os episódios focalizados, respectivamente, em *O Risco do Bordado*. Serão analisadas duas novelas: *Viagem à Casa da Ponte* e *O Salto do Touro*, sob um prisma psicológico, com ênfase nas fantasias e frustrações provenientes do sexo enredado nas imposições socioculturais.

1. Introdução

Sendo a finalidade da obra de arte a procura de um conhecimento mais completo do Homem, da natureza humana, o elemento erótico é muito importante na literatura, pois a sexualidade é, além de tudo, uma necessidade inerente a todos os animais. O erotismo, em uma obra, pode ser determinante de todo comportamento de uma pessoa ou personagem. Portanto, a carga erótica presente em um texto literário depende do temperamento de seu escritor, de sua temática específica e da época em que é escrito.

No presente trabalho, pretende-se analisar o erotismo na obra de Autran Dourado, demonstrando o amor e o sexo na adolescência e suas manifestações no comportamento do jovem. Nos blocos escolhidos será enfocado o lado erótico, mas como toda obra de arte, o autor oferece sempre algo mais: uma reflexão mais profunda de preocupação moral.

Os textos que seguem demonstram o erotismo dissimulado e lírico, como representação da vida. O escritor, ao dar literariedade às suas provocações existenciais, procura transformar a realidade, mostrando as máscaras da face social.

Parafraseando Durigan (1985) e Coutinho (1980), o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada. Na linguagem e na vida erótica de todos os dias, os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de toda espécie de animais. Segundo os autores, a imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de representação, pois o erotismo não imita a sexualidade, é a sua “metáfora”, sendo o texto erótico a representação textual dessa metáfora. Interesses humanos pelas práticas e representações sexuais, assim como espaços cuidadosamente reservados pelas sociedades para que se realizem: a cama dos pais, a esquina, os modernos motéis, os textos de bancas de revistas, os textos que circularam e circulam secretamente de mão em mão, a literatura, as representações plásticas, proibidas no passado, permitidas quando

no museu, as representações visuais, os modernos videocassetes, etc, segundo os autores, não raras as vezes foram estimulados no sentido de obter e principalmente divulgar um saber sobre o sexo, que cientificamente camuflasse uma realidade emergente e delimitasse o espaço reservado às representações. Esse procedimento se tornou necessário porque mudanças históricas provocaram o surgimento de um quadro social com expectativas e valores diferentes, cujo controle não podia mais se realizar como no passado. O estímulo ao saber comprometido e ideologicamente descaracterizado desempenhou, nesse sentido, um papel decisivo no controle não institucionalizado das representações sexuais. De acordo com Durigan (1985), os artigos, fotos e informações eróticas, competentemente gerenciados, tornaram-se um excelente negócio. Concorreram para que algumas editoras fossem aceitas como potências econômicas mundialmente reconhecidas; outras, como empresas muito bem sucedidas no ramo. Não há o que lamentar, como certas atitudes apocalípticas, mas reconhecer e explicitar a competente criação, a exploração elegante e a manutenção programada de um interesse “natural”, que, bem administrado, vem proporcionando aos gerentes os retornos previstos, tanto financeiros como políticos.

2. Bordando o lírico e o trágico num só risco

Autran Dourado, em *Uma Poética de Romance* (1973), livro que revela o sabor de seu estilo e o diálogo com sua própria arte, deixa a descoberto a nova dimensão do texto contemporâneo, o que resulta necessariamente do trabalho paciente: manipulação rigorosa da palavra, da construção metódica, da estrutura, da consciente fusão do jogo e do sério, que devem revelar a nova imagem do mundo que se está forjando. A liberdade de criação se tornou um elemento-chave da construção da obra, mas que dificultou a comunicação com leitores e analistas, por falta de mediadores previamente conhecidos. A palavra torna-se opaca: deixa de ser um veículo seguro ao leitor que deve ter uma leitura criativa e dinâmica.

No processo criador, segundo Dourado (1973), fundem-se dois elementos: lucidez e paixão. Em *O Risco do Bordado*, o autor diz que se percebem várias possibilidades de leitura, passando por problemas de opções de linguagem, de técnicas e de novas concepções de composição. Sua ficção pode ser projetada também em um nível simbólico, rico para análises.

O Risco do Bordado, de Autran Dourado, é escrito em sete blocos narrativos que, segundo o autor, são desenovelados pouco a pouco, mas que se completam. Nos dois blocos escolhidos para análise: *Viagem à Casa da Ponte* e *O Salto do Touro*, percebe-se uma nítida relação temática. A presença do elemento erótico é relevante em ambos, desvendando os mistérios do comportamento humano regido por seus desejos e impulsos sexuais, bem como as conseqüências das frustrações e experiências nesse plano.

Em *Viagem à Casa da Ponte* (DOURADO: 1978, p. 13), é retratado o adolescente descobrindo sua sexualidade, suas fantasias eróticas, como também seus medos e limites com relação ao sexo, transformado em tabu pela sociedade repressora. “Foi Zito quem contou como era por dentro a Casa da Ponte. Não podia acreditar, não acreditava se não fosse Zito. Um menino daquela idade entrar na Casa da Ponte! Se fosse Tuim por exemplo, João tinha dado uma boa gargalhada.” Observa-se também o emprego do fluxo da consciência – a fala de João inserida no discurso do narrador, em 3ª pessoa, com os verbos no Pretérito Imperfeito do Indicativo.

O autor faz uma apresentação do espaço, envolto em mistério e fantasias, com uma atmosfera de medo e terror, retrata o casarão como sombrio e de vida noturna, como os grandes ambientes de filme de terror. É demonstrado o medo do adolescente frente às suas próprias fantasias.

A Casa da Ponte, o mundo fechado, o reino proibido. O casarão prenhe, as muitas janelas de dia sempre cerradas, o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase toda a noite - luzes vermelhas e azuladas – o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola de muitas cores a insônia do menino.” (...) “Não podia dormir, o coração miúdo se enchia de sobressaltos. (Op. cit., p. 13).

Sem dúvida uma das nossas funções fisiológicas a sofrer mais influências do meio ambiente é a sexual. Segundo Tiba (1985), a nossa psique sexual interage com o nosso habitat cultural. Somente o conhecimento da verdadeira funcionalidade dos órgãos genitais e o desprendimento das influências ambientais liberam a sexualidade individual. Principalmente os jovens têm problemas, às vezes, por darem maior crédito ao que ouviram falar do que àquilo que realmente estejam sentindo. Fala-se e fantasia-se qualquer coisa, verdadeira ou falsamente, mas a sensação raramente erra: é difícil sentir errado; fácil é interpretar erradamente o sentimento. Assim, os tabus sexuais tornam-se muito fortes para os jovens, a ponto de interferir no seu comportamento sexual. A idéia de pecado, tabu e repressão é expressa no seguinte fragmento: “O que é que você está fazendo aí, podiam perguntar e ele estaria perdido, descoberto” (DOURADO: 1978, p. 13).

O autor retrata a presença da sensualidade, o enfoque no balanço do corpo feminino, bem como seus detalhes, expondo a visão machista da sociedade: “João as seguia de uma certa distância, acompanhava os passos bamboleantes, os quadris cheios remexendo provocadores, via os olhares que os homens lançavam para elas, os ditos quando elas se aproximavam, as chacotas, os risos.” (DOURADO: 1978, p. 14).

A referência ao mito (ninfas – idéia de liberdade e encanto), como um misto entre infância e adolescência, a ingenuidade envolta em uma carga erotizante. “Na Casa da Ponte é que elas realmente viviam, viviam uma vida mítica. Eram como ninfas: de noite à luz de candeias volantes, saíam a cantar pelos bosques.” (Op. cit., p. 14)

Observa-se uma referência ao nome como sugestão, induzindo à carga erótica e aguçando a fantasia e os desejos sexuais, uma simbologia num mundo de fantasia do menino ao transformar-se em homem: “Teresinha Virado, talvez porque a mais nova, talvez por causa dos cabelos sedosos, talvez pelas sugestões escondidas no nome, tinha o condão de movimentar a máquina dos sonhos.” (Op. cit., p. 14).

Percebe-se, através do seguinte fragmento, a importância para o adolescente em fase de puberdade de ter companhias de meninos mais velhos para se autoafirmarem, o que revela a insegurança de uma fase de grandes mudanças e expectativas: “Pouco mais velho do que ele, aos quinze anos Zito já tinha assumido encargo na vida. (...) Tuim por exemplo, com Tuim não tinha graça nenhuma. João logo se entediava, com Zito é que era gostoso.” (Op. cit., p. 15).

De acordo com Tiba (1985), através de informações verbais e não-verbais acrescentadas à sua própria característica, a criança vai recebendo modelos sociais e sexuais tanto masculinos quanto femininos. Estes vão futuramente formar a sua cultura sexual, que irá interagir quando solicitada. Chamada de educação masculinizante que reforça e estimula estereótipos “machistas”, implicando e explicitando a idéia de que o homem, em relação à mulher, deve ser mais corajoso, inteligente, racional, poderoso, competitivo, agressivo e menos emotivo. Nada é mais importante para o jovem quanto a sua primeira relação heterossexual, não só do ponto de vista sexual como também por uma série de outras questões envolvidas: espera ansiosa, auto-afirmação, auto-imagem, sucesso obrigatório, diversos temores, etc. A adolescência é um período de sua vida em que o “machismo” impera: as irmãs são intocáveis, a mãe não deve saber de sua experiência sexual, mas não reprime seus impulsos perante qualquer garota ou mulher. As que se interessam por ele lhe são indiferentes, por serem “crianças”. Assim, geralmente os rapazes acabam procurando prostitutas, que não reivindicam nenhum compromisso afetivo: “Estive lá na Casa da Ponte, foi só o que disse Zito. Não podia ter escutado mal, ouviu claramente. Zito tinha aberto a porteira do mundo.” (DOURADO: 1978, p. 16).

Através do conhecimento sexual, o adolescente se sente livre e dono de si. “Via-se triste no futuro, inteiramente abandonado, sem ninguém, nenhum amigo verdadeiro na vida.” (Op. cit., p. 17).

O adolescente é inseguro e carente, sente necessidade de viver em grupo, como é demonstrado no seguinte fragmento: “Zito virava homem feito, podia ter até quem sabe alguma intimidade com elas. João é que ficaria para sempre menino, sozinho, abandonado.” (Op. cit., p. 18).

A paixão adolescente, a paixão por uma prostituta, em que esta é idealizada e há confusão entre sexo e amor, pode chegar ao limiar da loucura, como se observa no seguinte fragmento: “Machucado, quase chorando, não queria nem pensar. Não, de jeito nenhum Zito falou com ela, nunca tocou num fio de cabelo de Terezinha Virado. Os homens podiam fazer tudo com ela, Zito é que não.” (Op. cit., p. 18).

A discriminação social, um dos focos da obra de Autran Dourado, recebe atenção no fragmento que se segue. Os marginalizados socialmente e economicamente não são permitidos em locais “bem freqüentados”: “Ele não quer que elas venham aqui na loja, por causa das outras freguesas.” (Op. cit., p. 19).

Este excerto é impregnado de poesia e metáforas para refletir o interior do personagem, bem como seu desejo sexual e a sensualidade envolta no ambiente:

As águas paradas, escuras, que dormiam no fundo do peito do menino se agitaram ligeiras, espalhando-se em grandes círculos, quando o silêncio de ansiedade e espera se partiu, Zito dizendo Terezinha Virado estava com um roupão de cetim com ramagens. E as ondas que corriam eram agora lentas, quentes, irreais, desmaiadas: as pancadas lentas e desmaiadas e quentes dos sinos dos sonhos. (Op. cit., p. 20-21).

A sensação do pecado pela repressão social, que leva o jovem a optar pela fuga da família, é um tema inquietante no cotidiano, fortemente relevante para a compreensão da fase da adolescência.

João ficou zanzando pela cidade, embrulhando o tempo, fugia de encontrar algum conhecido. Não queria falar com ninguém. Chegava em casa quando a janta já na mesa. temia falar de frente com a mãe, ela podia ver: a alma pecaminosa, à flor da pele, boiava negra como manchas de óleo ou gasolina. (DOURADO: 1978, p. 22).

Pela repressão sexual, os homens tratam suas esposas com um respeito dissimulado e procuram profissionais do sexo para satisfazerem suas fantasias: “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.” (Op. cit., p. 26).

A descoberta dos sentidos – o instinto presente no ser humano: “O nariz, os olhos, os ouvidos abertos, a pele porosa, todo ele se escancarava às sensações novas.” (Op. cit., p. 30).

O cheiro como elemento sensorial que aguça a sexualidade, principalmente masculina: “Só o cheiro diferente (mas o cheiro de cada lugar é diferente), um cheiro nunca antes sentido ou imaginado, um cheiro que assinalaria para sempre dentro dele aquele lugar, aquela hora, aquela espera.” (Op. cit., p. 31)

Em *O Salto do Touro*, é nítida a transformação da mulher, tia Margarida, envolta pela educação rígida e apagada pela mesmice do cotidiano, que ao entrar em contato com uma situação fortemente carregada de erotismo e, ao se descobrir sensual e atraente, sente-se pecadora, sacrificando-se em praça pública para “salvar sua alma”.

Os cabelos mais pretos porque molhados, ainda pingando água do banho, o roupão solto sobre os ombros, os seios que eram duas verrumas de dor, o ventre tumida-

mente branco: a nudez que o menino vislumbrara de supetão, o cimento de suas mais fundas lembranças, o chão mesmo do poço. (Op. cit., p. 158).

A sensualidade presente nesta descrição sobre a lembrança do menino, e o medo com relação ao desejo sexual são nítidas manifestações da fase adolescente: “E de repente, quase no desmaio da dor, aqueles dois roupões se abriam, as duas mulheres se fundiam numa só. Num só medo, num só remorso, numa só dor. Era a mãe no roupão de ramagens de Teresinha Virado, a Casa da Ponte.” (DOURADO: 1978, p. 169).

Neste fragmento, o medo e a repressão da família e da sociedade fazem com que o menino sofra momentos alucinatorios, colocando no lugar da mulher desejada e pecadora, a figura materna. Pode-se também fazer uma referência ao Complexo de Édipo, freqüente na fase adolescente.

A referência ao desejo sexual é fortemente nítida neste trecho: “Não se afastou, deixou que ela o encontrasse. E como ela o encontrou, ele se aproxima mais. Deixa que os pés, as pernas, as coxas se encostem. Os dois corpos se fundiam num só quentume, no mesmo cheiro e calor.” (Op. cit., p. 170).

Segundo Tiba (1985), a atividade sexual é uma manifestação física que envolve uma parte corporal e outra psicoafetiva. A primeira é regida por leis genéticas, contando com o desenvolvimento natural dos órgãos sexuais e de sua fisiologia. As influências culturais, religiosas, familiares, as características de personalidade e o sentimento envolvido com a pessoa complementar fazem parte da psicoafetiva. O autor ainda salienta que a adolescência é o período de crescimento que se inicia fisicamente com a puberdade e termina quando atinge a maioridade. Com o crescimento, novas funções sexuais surgem, a mente se desenvolve, o ambiente se modifica, a qualidade das sensações afetivas e sexuais se transforma – tudo isso provoca no jovem uma série de crises que vão tendo de ser superadas uma a uma, com maior ou menor dificuldade, sem o quê o desenvolvimento natural é dificultado. No período pubertário, o autor salienta que a criança transforma-se, em pouco tempo, num adolescente, superando uma série de modificações que ocorre dentro de si e nos seus relacionamentos. Nesse mesmo período, os pais, embora notem mudanças significativas no corpo físico, não o fazem quanto à estrutura psíquica dos filhos: ser pais de crianças é bem diferente de ser pais de adolescentes.

Este fragmento faz referência à mudança sofrida pelo adolescente, da puberdade à fase adulta: “E cada dia, cada mês, uma nova marca (um pêlo, uma espinha, um fio de barba) ia assinalando a mudança que dentro dele se processava velozmente (a velocidade do trem, etc). O nariz grosso, o queixo pesado, o inchume dos lábios, o buço...” (DOURADO: 1978, p. 173).

Nessa fase, segundo Tiba (1985), devido às grandes mudanças físicas e hormonais, os rapazes se tornam mais agressivos, mais fortes e adquirem maior impulso sexual e capacidade reprodutiva, devido ao aumento de produção da testosterona. Nas moças, o estrogênio está mais voltado à vida sexual e a progesterona, à reprodutiva. As diferenças de comportamento entre rapazes e moças, verificadas nesse período, têm muito a ver com a cultura e o padrão de conduta sexual vigentes.

Nos fragmentos analisados, verificou-se uma grande preocupação em levar o leitor a refletir sobre a adolescência e suas provações. É a literatura fugindo da função lúdica, chamando o leitor a um passeio sobre os tortuosos caminhos do desenvolvimento humano.

3. Conclusão

Duas únicas tônicas prestam-se a uma diferenciação entre as várias obras de Dourado: a estrutura externa e a criatividade estilística. Mais persistentes são as similaridades que as entrelaçam: uma ‘cor local’ eventualmente densa em que, ou frente à qual, as personagens de ordinário atormentadas de Dourado lutam consigo (e em si) mesmas, ora com sucesso, o mais das vezes não, para tornar as suas vidas suportáveis. Tal contexto pode variar do melodrama à tragédia no sentido clássico, mas é sempre

introspectivo, sempre pessoal ao ponto do intimismo, sempre defensivo raiando à paranóia. O negativismo é freqüentemente confundido com fatalidade, o *pathos* com o medo, e o sexo com o amor. Há pouco espírito coletivo; ao invés disso, a impressão é de uma alienação universal em que todas as figuras centrais preferem entreter o tempo remoendo os próprios pensamentos.

Para Autran Dourado, em *O Risco do Bordado*, o que conta é o passado. O presente é igual a tudo o que já aconteceu em seus livros. Seu passado é um passado especial, trágico por sua decadência, de que a velha Minas Gerais, com sua sociedade em fase de estagnação, é o tema central. As casas antigas, os jovens que não têm esperança, os adultos conformados, a rotina dominante, os vícios que surgem do peso do tédio. Há também a presença básica de um “eu” que reduz o mundo às suas obsessões, personagens angustiados enfrentando situações limites. É tudo definitivo, misterioso e profundo.

Nos blocos analisados de *O Risco do Bordado*, enfocou-se o lado erótico, por vezes ingênuo e dissimuladamente lírico; a descoberta da sexualidade na fase adolescente e suas conseqüências no comportamento humano, bem como suas frustrações com relação à sociedade repressora em que vivemos.

4. Referências bibliográficas

COUTINHO, Edilberto. *Erotismo no conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DOURADO, Autran. *O Risco do Bordado*. 7 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: DIFEL, 1978.

_____. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985 (Série Princípios).

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1991 (Série Princípios).

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro/ Brasília: Civilização Brasileira/ Pró-Memória Instituto Nacional do Livro, 1982.

TIBA, Içami. *Sexo e Adolescência*. São Paulo: Ática, 1985 (Série Princípios).

Para Autran Dourado: o risco do bordado na ópera de uma cidade mineira

Heitor Megale

Professor Titular de Filologia e Língua Portuguesa da USP
e-mail: megale@usp.br

Resumo Este texto é uma narrativa-depoimento de duas obras de Autran Dourado, *O risco do Bordado* e *Ópera dos mortos*. Uma cidadezinha qualquer é o cenário de um narrador que exhibe o risco de seu bordado, ao mesmo tempo em que apresenta os atores da ópera em meio aos quais adquire um perfil e plasma sua personalidade. O modo de associar os dois textos de Autran Dourado é uma tentativa de mostrar como a leitura de sua obra ensina a perceber, a analisar e a mostrar a riqueza humana que transborda em pessoas simples de cidades mineiras. *O risco do Bordado*, romance de formação e *Ópera dos mortos*, romance de gerações, são obras que, de certa forma, se sobrepõem nesta narrativa inspirada principalmente em João e em Juca Passarinho. Por inevitável, há o contágio de outras personagens douradianas, como por exemplo, um Donga Novais, de seu novelário.

Chegar a uma cidade do interior mineiro é como abrir um livro de Autran Dourado. Ninguém nas ruas, ou uma pessoa aqui, outra ali, nenhum burburinho, como se a cidade tivesse parado no tempo. Como dizia o poeta, também mineiro:

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham (Andrade: 1930).

A principal entrada da cidade é pela antiga rua da estação do ramo sul-mineiro da Mogiana, só que agora é o asfalto que leva para o centro, depois de, num cruzamento em y, deixar a estrada à direita, para continuar a subir a rua que, lá adiante, vai dar na praça. A estação está aqui, irretocável, há anos, desde que correu o último trem; a pintura muito descorada é a mesma daqueles tempos do piuiii... piuiii... a máquina soltando aquela fumaceira, piuiii... piuiii... A plataforma também está lá, só que para nenhum passageiro, sua utilidade e serventia limitando-se a quem mora na estação. Um cachorro dorme estirado sobre o piso de cimento rústico. Sim, há quem more lá, como se fora sempre sua casa, e nunca tivesse sido uma estação de trem. E os trilhos quase inteiramente cobertos pela terra, mesmo porque ali ao lado da estação uma rua atravessa os quatro. Apesar de alguma falha provocada pelo descascado do tempo, ainda se lê nome da cidade naquelas letras grandes e grossas de tinta preta sobre a pintura desbotada da parede do lado que dá para o asfalto. Vê-se daí, lá no alto, a torre da igreja.

Um zumbido continuado de carro de boi traz a lembrança do tempo em que se pegava a rabeira para a longa subida, naquele tempo da terra batida. Rápido, com o

apoio das mãos, pulava-se para cair sentado na beirada trazeira do tabuleiro, de modo a ficar com uma das mãos segurando o fueiro. Se não havia esteira trançada cercado o quadro da mesa, era mais fácil agarrar-se ao fueiro, o primeiro de qualquer um dos lados. Daí era pegar o ritmo balangando as penas. O candeeiro segue lá na frente e o carreiro acaba de entrar numa venda. O carro passa a venda e o carreiro de volta sorri, com a aguilhada na mão direita, enquanto esfrega a esquerda limpando a boca e o queixo; já vai retomando o comando das juntas porque carro vazio precisa mais de comando do que carro cheio e pesado. Diz que está indo pegar carreto de tijolos na olaria. Vai ser muito bom. O passeio vai ser demorado de mais da conta, a olaria fica do outro lado. Vai atravessar a cidade, por uma rua do lado esquerdo, pelo menos até lá para trás da igreja. Correndo tudo bem, vai dar para saltar na volta, mas a aventura melhor há de ser a de ajudar o candeeiro a carregar o carro. Se mais um pegar rabeira, fica mais divertido e na volta o carro carregado canta mais, remói o canto, solta uivos rinchando. Na subida, então, é música dolente.

Só que não se pode ser pego em rabeira de carro de boi. Sai daí, moleque! Coisa mais perigosa, se ocê cai daí, como é que fica? Não, não ia acontecer. Era muito cedo. O pai não tinha saído de casa ainda. E lá em cima, o carro pegava a rua do lado, onde nunca tem ninguém andando por uma hora dessas. Quem vem lá? Não precisa vir correndo, não. O Toninho, filho do sapateiro era da nossa turma, ele é muito legal. Firma as mãos na beirada, dá o salto e está agarrado no fueiro do outro lado. Pois é, que bom, deu sorte, logo cedo na rabeira de um carro de boi. Sabe para onde nós vamos? Ora, vamos para a olaria. Diz que tem um carreto de tijolo. Eba! Quando chegar lá já abriu a feclaria, vamos ganhar biju quentinho. É bom mesmo antes de começar a puxar os tijolos. E o carro vai cortando as ruas nos cruzamentos. Já passou uns três e ninguém para incomodar a gente.

Passou a travessa que dá na frente da igreja, agora o carro vira à direita, depois à esquerda e sobe. É hora de olhar para trás, ver se não tem mesmo ninguém procurando a gente. Não, não tem ninguém. Do lado esquerdo, as casas fechadas, um comércio querendo abrir muito devagar. Do lado direito é chão de terra, não tem casa nenhuma, uma fileira de sibipirunas muito altas e esgalhadas que só vendo. Para dentro, continua o chão de terra, com umas pedras para se andar, em caso de chuva. Vai ver que era para ser jardim, mas só há uns bancos de cimento. Uns estão de costas para as sibipirunas do lado de cá e outros, para as do lado de lá. São bancos daqueles que os comerciantes espalharam fazendo propaganda de suas lojas, o do armazém de secos e molhados, o do salão do Aristides, o da casa Caponi, o da Casa Silva, essas duas de tecido e de armariño, o do Cinema São Pedro, onde a gente ia ver o Zorro e o Gordo e o Magro na matinê de domingo. Passava a semana inteira esperando para saber como é que o Zorro ia escapar da armadilha que tinha terminado o episódio no domingo passado. O banco da Farmácia do povo, da Farmácia São José, da Farmácia Nossa Senhora Aparecida, o do Minas Hotel, o do Restaurante Senzala, enfim, os bancos de cimento para os namorados, e para os velhos. Não tinha jardim, não. Jardim, só na praça, onde também havia desses bancos, onde não entra mais carro de boi, lá não é terra batida, é puro pedregulho. Acho que é porque carro de boi acaba cavando sulcos no pedregulho e então estraga o leito da rua. As sibipirunas desse lado davam para outra rua, paralela àquela que o carro de boi subia. Dessa, lá na frente, mas ainda antes do cemitério, virando à direita, ia-se para o buracão, assim chamado porque as voçorocas cavaram um imenso buraco. Morava muita gente no buracão. Foi feita terraplanagem em volta dele, até um campo de futebol havia lá. A erosão deu trégua. As casas foram se esparramando entre ruas estreitas, cercadas de muita grama, dizem que para segurar a terra. Tinha jogo de futebol que ajuntava muita gente lá.

Acabou a sibipirunada, não tem mais banco nenhum. Ainda mais um tanto de subida muito irregular com regos profundos deixados por erosão, e lá na frente, à direita fica o cemitério. É uma subida e tanto. Quando tem enterro, são quatro ou seis homens puxando o caixão no muque. Escorre suor pelo rosto e a camisa fica molhadinha. Acabada a subida, ainda tem os degraus até o portão que o coveiro vai abrindo para entrar tanta gente. Estão terminando alguma reza, enquanto atravessam o portão. As

letras de ferro no alto do portão dizem: “Fui o que és, serás o que eu sou”. Tem defunto que foi tanta coisa que muita gente não é, mas acaba tudo em pó, todos o mesmo pó, essa é a verdade, dizia minha vó. No enterro dela, não quis ir, não, acho que não ia agüentar a dor de ver o caixão descendo os sete palmos e depois ser coberto de terra.

Era um 17 de fevereiro, um dia de semana, depois do almoço, eu estava no Grupo Escolar. Na saída, às 5 da tarde, era aquela correria, o Grupo ficava longe. E a gente vinha, eu e meu irmão conversando, brincando ou brigando. Nesse dia, na frente da Selaria, Seu Dario, chamou a gente com um gesto e um olhar e aquele palito sempre num canto da boca. Entrei e achei que não ia me dizer coisa boa porque estava muito sério. Olhei para ele, aqueles olhos por trás dos óculos e o ar de bondade, desta vez triste que só vendo. Só falou: Sua vó. Não foi preciso mais nada. Saí com a pastinha segurada com as duas mãos para trás. Não conseguia correr, nem ir de pressa. Quando virei a esquina, vi gente na porta da casa. Corriam baixinho conversas, com sibilantes entrecortadas por soluços. Fui entrando, sem dar atenção a nenhum sinal nem a chamado. Não podia imaginar como seria, mas estava lá minha vó no chão sobre um lençol branco, toda de preto, um terço entre as mãos cruzadas no peito, magra, muito magra ela era, e aquele rosto encovado, com os olhos fechados. Pus a pasta no chão e fiquei olhando, olhando. Ajoelhei, fui dar-lhe um beijo, minhas lágrimas rolaram sobre suas faces. Abracei com as mãos o rosto dela, queria que ela olhasse para mim que me dissesse alguma coisa. Levantei olhando, olhando e fui para dentro e para fora de casa. Fui parar perto do pessegueiro. Quando vi que minha mãe vinha, virei para o pessegueiro, e fiquei ali, de pé, chorando, chorando. Não quis saber de ninguém, de ouvir ninguém, de ver ninguém. Quando voltei, ela já estava dentro do caixão, iam começar a colocar umas flores. Alguém me passou uma que eu coloquei sobre seu peito. Sentei num canto e fiquei, fiquei lá. Nunca mais se apaga da memória para o resto da vida aquele toque dos sinos, aquele toque fúnebre, lento e triste, muito triste. O primeiro toque fúnebre que ecoa por toda a minha vida.

Nunca pude entender como era possível existir enterro que parecesse uma festa, com banda de música. Ouvi contar de um desses, não me lembro de quem era. Será que ninguém se entristecia com aquela morte? Morte é definitivo, nunca mais. Acabou a história e morreu a vitória. E uma vida pode assim acabar em festa?

Passou a entrada do cemitério e ainda falta um tanto para a olaria ainda lá na frente à esquerda. Antes, porém, a feclaria. O carreiro viu a gente ir correndo para lá, mas não disse nada. Seu Nelson era muito bom. Só de ver a gente, já vinha com um tanto em cima de um pedaço de papel. Nem embrulhava porque sabia que a gente comia na hora. Obrigado, seu Nelson. Ceis vão puxar tijolo, meninos? E voltamos para o carro. Agora é mesmo só estrada de terra, barranco à direita e mato à esquerda. Já se vê o forno da olaria. Entrando lá, já estão os bois dando suas voltas para misturar a argila, dos lados, aquelas fileiras de tijolo secando para depois ir para o forno e o tanto que já passou pelo forno empilhado em cubos de diferentes tamanhos que é para já se saber quantos são na hora de carregar. Carregador que fica contando na hora pode embaralhar as contas até sem querer.

O carreiro ia lá dentro acertar as coisas e nós dois mais algum empregado da olaria carregamos o carro. Dois milheiros, dois milheiros e meio ou três milheiros, não, acho que desta vez foi um milheiro e meio. Lá dentro do carro um empregado empilhava direitinho sobre as tábuas de forro lá na frente. Perto do cabeçalho só ele sabia como deixar os tijolos sem risco de caírem. Quando ia chegando para o meio da mesa ficava mais fácil, as fileiras eram todas iguais e os tijolos iam trançando para impedir perda de algum pelo caminho. Nas fileiras das beiradas os tijolos ficavam quatro perpendiculares à cheda, seguidos de quatro deitados cruzados os de cima sobre os de baixo, depois outros quatro perpendiculares, outros deitados cruzados, e assim até perto do último fueiro de cada lado. Entre essas fileiras dobradas o espaço se enchia com todos na vertical de comprido, que é o jeito mais fácil de carregar e de descarregar. Tudo bem feito assim, nem precisava o carro ter esteira presa aos fueiros. Não caía tijolo por mais baque que desse o carro pelos buracos da rua. Também, se não estão assim ordenados, conforme os buracos, não há esteira que segure. Tinha rua com mais buraco do que na es-

trada de terra. Dessa vez o carroto não era tanto que não deixasse uma beiradinha para a gente continuar na rabeira. Um de cada lado que é para segurar cada um no seu fueiro.

Começava o caminho de volta. Tijolo pesa. E fazia o carro ringir.

A alegria do carreiro
É ver o carro cantar.
Sai da frente, ó candeeiro,
Deixa esse carro rodar. (Souza, 1958).

E o velho carro de boi, agora com mais de meia carga de tijolo, vagaroso, mas seguro, ia cantando, ia deixando barranco à esquerda, mato à direita. Tinha hora que chiava agudo, muito fino e muito alto e logo em seguida, engrossava o ranger fazendo um volteio para preparar outro agudo, tudo em ritmo muito lento, muito lento. Tijolo é pesado. Não parece, mas são muitas fileiras ordenadas umas sobre as outras. Para conservação do eixo, o carreiro untava as cantadeiras, no atrito entre as cavas do eixo, o chumaço e os cocões com gordura de porco para não deixar a madeira queimar, ao mesmo tempo em que suaviza o chiado. Banha de porco é melhor do que untos fabricados ou azeite comprado. De longe, pelo canto, já se sabia que o carro do Torquato vinha chegando. Também já se sabia se cheio ou com meia carga. Carro sem carga não canta ou canta muito pouco, só quase um chiado na hora de sair de algum buraco mais fundo e muito comprido.

A feclaria ficou para trás, agora é só descida, mas é descida suave. As sibipirunas frondosas à esquerda e na calçada da direita já se vê uma ou outra pessoa. Uma mulher sai da quitanda com verdura e alguma fruta. A farmácia da esquina já está aberta. Mas o carro de boi pega a direita de volta para aquela rua que vai dar lá embaixo, a meio caminho da estação. Os tijolos vão para uma construção numa rua lá na frente à direita, ainda antes da estação. Vai ter lá uma subida boa para o carro cantar ainda mais. O Toninho vai continuar. Eu vou ficando por aqui. Vou ver se entro pelo portão da horta, nos fundos, sem que reparem a poeira dos tijolos, porque lá dentro bato a camisa e passo uma água na cara.

Pronto, estou já dentro, agora é tomar café e pegar da vassoura para varrer a farmácia que já está aberta. Deve estar lá o Seu Jéferson. Ele não vai perceber nada. Farmácia bem varridinha, ainda varro a calçada em frente e vou espanar as prateleiras. Tudo guardado no lugar certo, é hora de lavar aquele tanto de vidro que está alinhado do lado da pia. De frente para a pia, o sol bate em cheio na cara. O sabão, a bucha e os vidros, um por um, primeiros os pequenos, depois os médios e por fim, os grandes. Tem vidro de 350 ml., meio litro e um ou outro litro para alguma água medicinal. Lá pelas tantas, entra gritando o irmão mais velho. Praticamente o dono da farmácia, embora o sócio seja o Seu Jéferson. Veio da rua, atendeu algum freguês e passou a cortina gritando. Onde já se viu? Ninguém para me avisar que tinha injeção para aplicar logo cedo? Não estou sabendo de nada, mas deve ter a ver comigo, porque logo cedo eu estava andando de rabeira em carro de boi. Um vidro grande, ensaboado nas mãos escapa e vai ao chão com o coque que levei por trás na cabeça. E aí vem mais coque, ponta pé e murro e tapas e mais tapas. O jeito é fugir para o quintal. Vem cá juntar esses cacos. Não quero que alguém se corte. Da próxima vez trate de ser o primeiro a chegar que é sua obrigação abrir a farmácia às 8 horas em ponto. Só falta essa, eu ainda ter que abrir a farmácia e sair para atender freguês, aí é que não tem ninguém mesmo para cuidar disso aqui. Ainda tem que me explicar o que andou fazendo, seu moleque.

Está bom, lá fui eu, chorando de raiva, mas de muita raiva mesmo, juntar os cacos do vidro que ele derrubou das minhas mãos. Fazer o quê?

E aí se foi a manhã. Ainda deu para dar uma olhada nas lições do Grupo. Ontem à noite tinha deixado tudo acabado. Repassei a conjugação do verbo “bater”, a operação de divisão por dezenas, não deu para entrar na das centenas. Almoço e vamos para o Grupo. Meu irmão e eu, logo ele fica para trás sei lá para quê. A Terezinha passa e va-

mos juntos. A gente atravessa todo o jardim da praça por dentro. Na esquina perto do Grupo, ela entra na papelaria, compra alguma coisa e volta. Já dava o sinal. Fila e direto para a sala. Coisa boa a escola, pelo menos não tem ninguém aos berros no seu ouvido, ninguém te dá coque ou tapa. A professora ensina com gosto, ensina bem pra chuchu. Fica feliz com a gente aprendendo. Um declama “Minha terra tem palmeiras”, outro, “Ó que saudades que tenho da aurora da minha vida”. A gente não sabia o que era essa nossa idade, menos ainda o que podia ser romantismo, mas tinha belos poemas de memória. Outro dia, dois vão lá na frente fazer um diálogo contando o filme do Gordo e o Magro que viu no domingo na matinê. Aula de Aritmética, a classe é dividida em dois times que ficam em pé de cada lado e lá da ponta começa a batalha de tabuada, primeiro a de mais, depois, a de menos, daí a de vezes e por último a de dividir. No começo morria muita gente logo na primeira rodada, depois nem na última, se morria era só um ou outro, se por distração ou pressa, saía resposta dada sem pensar muito. A professora tirava e prova. Quem não morreu ia sentar feliz. Quem morreu continuava em pé que ela ia fazer uma pergunta de cada tabuada. Aí quem morria tinha que dar a tabuada em que caiu inteirinha de cor, antes de começar a aula do dia que ela marcava. Geografia, você recebia uma mapa mudo para fazer a divisão dos estados, para assinalar as capitais, as cidades mais populosas, ou as bacias hidrográficas, ou as cadeias de montanhas ou os planaltos, ou a selva e as matas. História, era possível acontecer uma batalha de datas, de nomes, de acontecimentos importantes, mas o que mais animava a gente era encenação. Encenar a inconfidência mineira, a proclamação da independência do Brasil, uma senzala, a abolição da escravatura, o governo de Wenceslau Brás, de Washington Luís, de Getúlio Vargas, o do Dutra não se representava porque ele ainda era presidente. Lá saíam os apelidos: o Silvério dos Reis, traidor, o Tiradentes gostava tanto que ficava com a corda no pescoço até voltar para casa. A Princesa Isabel era uma graça, muito bonita e inteligente. O Conde d’Eu sempre a seu lado, posudo, só ficava ali, não falava nada. Qualquer um ficaria orgulhoso ao lado daquela princesa. Castro Alves, o poeta. Ele declamava o “Navio negreiro” que era uma beleza de ouvir. José do Patrocínio era muito eloquente, todo o mundo gostava muito dele. Rui Barbosa então só vendo, mas era um pouco arrogante. O Getúlio não podia ser visto que todo o mundo não saísse gritando: “Trabalhadooores do Brasiil”, como ele imitava bem! Não escapava nem aquele ele bem líqüido; ele não falava “Brasiu” como toda a gente fala, mas “Brasiilll”. E todo o mundo ia repetindo pela rua. Tempo bom! Como era bom e alegre aquele tempo! Não volta mais. Era muita felicidade. Era muita alegria.

Tinha o tempo de empinar pipa, o tempo de chupar manga no pé, de armar arapuca, de jogar finca-finca, jogar bolinha de gude, tempo de soltar balão que era o mesmo de soltar foguete, de comer gudão doce até se lambuzar, e lá um dia aconteceu de sair de leilão com um cartucho de bala ou de bombom arrematado que tio João me deu, o mais bonito cartucho que nunca vi, rodeado inteirinho de papel de seda cortado fininho, parecia o cabelo cacheado da princesa Isabel. Arrepiava de alisar.

Tinha o mês de Maria, todos os dias com coroação. Você queria ver o dia em que ela ia coroar Nossa Senhora, mas era só no dia 31, até lá acabava vendo outras meninas coroadas a santa. O sino toca alegre, a igreja se enche com o canto: “Ave, ave, ave Maria!” Falando nisso, tinha aula de Catecismo domingo, depois da missa, preparando para a primeira comunhão. Vinham as crianças das capelas, era muito bom conhecer e brincar com elas. Era um tal de tomar lição um do outro e a catequista muito atenta para não perder nenhuma resposta. A gente não entendia tudo o que saía repetindo, como é que o corpo de Deus pode estar naquela hóstia branca pequena. O padre quebra a hóstia no meio e não sai sangue de Jesus. Sangue nenhum.

Numa outra manhã, meio sem ter combinado nada, estávamos em pé logo cedo três, um irmão logo acima de mim e o caçula. Era o tempo em que dava cada toró, até granizo chovia, mas aquela era uma bela manhã de sol. Não me lembro quem começou, mas um pegou um enxadão, eu, uma enxada e ou outro, uma pá. Lá começamos a fazer os regos que era para a chuva não alagar os canteiros de alface, couve, tomate e algum outro não sei do quê. Os regos seguiam o desnível para que a água da chuva ficasse bem distribuída. Tudo terminava nas manilhas que passavam por baixo do muro. A gente

estava admirando a obra de engenharia, quando surge do nada nosso pai, que vem arancando com raiva as ferramentas de cada um. Daí a pouco, com chicote desses de andar a cavalo e lept, lept, lept, que cada um ficou com vergões, sem entender muito a razão, mas enfim, já passava das 8 e a farmácia fechada e nós três lambuzados de terra, barro e agora chorando de raiva. Vão tomar banho e se aprontar que cada um sabe muito bem o que tem que fazer. Quero ver quem vai ser o último a chegar na farmácia!

Isso tudo porque tinha o sábado de aleluia, o dia em que todos tinham de ficar em fila para apanhar. Ordem de idade, sem discriminar menina de menino, cada um dava a mão direita que ele segurava com a esquerda e lá vinham as cintadas ou chicotadas, conforme o que tivesse à mão na hora. O primeiro apanhava, mas todos já choravam. E quem mais chorava apanhava mais. Éramos os judas que ele malhava religiosamente, um por um. A malhação mais demorada que podia existir. Acho que nunca alguém de nós, pela vida afora, soube de mais alguma malhação de judas em série.

As pequenas farmácias, em Minas, eram os centros da discussão da política, da literatura, e onde se aprendia a cultivar Minas, a ser mineiro, a se tornar cidadão sensível, equilibrado e de olhos abertos para uma sociedade profundamente desigual, mas generosa e terna, escreveu uma vez Aluísio Pimenta. É possível que esses profissionais da farmácia fossem, eventualmente, os únicos formados no lugar, ou, em lugares que contassem com a presença de um médico, é fácil prever que, inevitavelmente, esses dois exerciam alguma liderança cultural, científica propriamente dita, e, em conseqüência, política, ou pelo menos, influência sobre as lideranças na política local e regional. Faz tal comentário, ao relatar o que lhe contou Carlos Drummond de Andrade, ao tempo em que ele, Aluísio Pimenta (1998), era Ministro de Estado da Cultura. Drummond, que também se forma em Farmácia, embora nunca tenha exercido a profissão, contou a Pimenta que, em Itabira, muito jovem, freqüentava as pequenas farmácias, ponto de encontro de pessoas com interesse particular por Cultura, Literatura e Política. A aproximação é evidente em relação à Farmácia São José, essa mesma do vidro quebrado naquela manhã da aventura dos regos no quintal.

A cidade tinha seu Donga Novais, só que esse não dizia versos sibilosos. Era o Antônio Vermeio, um homem estranho, avermelhado como diz a alcunha. Contam que dormia em pé perto do cinema, andava enrolado em cobertor e contava casos que ninguém acreditava muito que fossem verdadeiros. Diz que tinha conhecido o Capitão Virgulino, imaginem. Tinha ido para a Bahia e entrado para o cangaço. Então contava histórias de estarrecer, assaltos a engenhos, perseguição de soldado amarelo, tiroteio que sempre acabava com muitas mortes, mas dizia, ainda há quem se lembre, que cangaceiro é muito honesto, tudo o que faz é sempre justiça, só tira de rico para dar para pobre. Ninguém sabe direito como acabou o Antônio Vermeio, nem é muito conhecida sua origem. Lendas misturam seu nome com famílias que preferem ignorá-lo.

Isso mesmo acontece também com o festeiro Geraldão. Acho que esse festeiro é um de quem contam que o enterro foi com banda de música. Um solteirão de talento para a culinária, mas não tenho a menor lembrança de ter provado o que quer que fosse de suas festas. Não devia ser apenas fama, devia cozinhar muito bem e fazer melhor ainda seus doces. Deve ser porque as festas eram sempre para adultos. Criança naquele tempo não abria boca, existia só para fazer o que os adultos mandassem. Nem ficava em sala da casa com visitas. Não sentava à mesa, comia na cozinha mesmo.

Pai João, esse gostava da criançada. Não podia encontrar a gente que chamava para contar alguma história. Falava do saci pererê, da mula sem cabeça, do bezerro erroso, de assombração e das rezas que fazia. Era um negro velho, atarracado, pernas grossas e pés muito largos, só muito mais tarde vim a saber que sua doença era elefantíase. Sempre descalço, roupa surrada, cabelo carapinha, um olhar muito sereno para aquela pobreza em que vivia. Agradecia muito qualquer esmola, Deus lhe pague, meu fio. Andava muito devagar. Ouvi dizer que morreu com mais de cem anos, uns 104, dizem.

Era uma alegria quando chegava à cidade um circo. Uma vez ou outra, veio um verdadeiro circo de cavalinho. Tinha fila para montar em cavalinho do carrossel. A música enquanto o carrossel girava alegrava a cavalgada. Uma vez veio um circo que repre-

sentou Canção de Bernadete, era a história dessa menina a quem Nossa Senhora apareceu em Lurdes, na França. Coitada da Bernadete, viu Nossa Senhora numa gruta, entrou para o convento e foi tratada como empregada das freiras, muito humilhada, lavava o chão, as privadas, a louça e vivia fazendo penitência. Acho que nas procissões, enquanto cantava

Louvando a Maria o povo fiel
A voz repetia de São Gabriel
Ave, ave, ave Maria.
Ave, ave, ave Maria.

todo o mundo ficava com a lembrança daquele teatro do circo. Mas o circo também tinha banda, tinha palhaços, mas o que mais arrancava palmas eram os malabaristas. As evoluções, as piruetas, os saltos provocavam suspiros na platéia, o respeitável público segurava instantaneamente a respiração até o alívio de ver que dera tudo certo. Karina, a trapezista de roupa colante nunca entrava sem assobios generalizados. Nessa hora, muito menino deixava cair o gudão doce ou o pirulito no chão. Menino, que é isso, não vê que teu gudão doce caiu? Não sabe segurar, não? Ficou bobo, hein? Tinha vergonha de dizer por que ele caiu. Ah! caiu, sabe que nem vi? De jeito nenhum que eu podia dizer que as coxas dela me deixaram atrapalhado. Aquele shortinho vermelho apertadinho e os movimentos dela abrindo as pernas, lançando-se no ar e agarrando o trapézio, quando juntava as pernas, para abrir de novo em novos volteios e malabarismos até ficar durinha de pé, muito iluminada, curvando-se repetidas vezes em agradecimento a tanto aplauso, assobios e gritos de admiração e de paixão. Todo mundo saía dali com a cabeça povoada de Karina.

Como está em *O Risco do bordado*:

Ah, meu Deus, como tudo passou tão depressa! Os anjos não tomam conta do tempo. Se a espera e a dor costumam tanto a passar, a felicidade acontece tão ligeiro que não dá nem tempo de reparar. (Dourado: 1976, p. 92).

Esse era o tempo do risco do bordado, tempo de formação, tempo de exposição a toda e qualquer influência que deixasse impressão e, felizmente a muitas e muitas outras pelas quais se passava batido, ainda que inconscientemente.

Ainda bem que, como escreveu outro romancista de enorme importância, também mineiro, "nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação". Só que logo na continuação imediata do mesmo conto rosiano, já não coincide a notícia de que quem ralhava no diário com a gente fosse nossa mãe, porque era ele mesmo, nosso pai, que não somente ralhava, como surrava de cinta e chicote.

Sou o décimo segundo dos catorze que viveram e conviveram, conforme as idades nos aproximavam, todos, até 12 de dezembro de 1985, quando partiu uma irmã, aos 55 anos de idade. Todos mineiros dos quatro costados, todos deixaram a cidade natal na metade do século, quando o Brasil começava a espreguiçar-se esticando seus músculos e favorecendo a migração interna, primeiro para o Norte do Paraná, depois para o Mato Grosso. Tinha dez anos quando me levaram, de charrete, numa tarde para aquela estação. E a charrete descia a rua de terra que me parecia mais comprida do que nunca depois se me revelou. Lá embaixo ficava a minúscula estação, que parecia imensa e já se ouvia o apito da maria-fumaça. Nessa primeira de uma das raras viagens de trem, segui pela Mogiana para Itajubá, com pernoite, depois para Cruzeiro, prosseguindo a viagem na manhã seguinte. Fui encontrar o mundo, como também dizia meu pai, certamente citando *O Ateneu*, de Raul Pompéia, que terá lido, sem nunca o revelar. "Coragem para

a luta”, costumava ele também dizer, complementando: “que a vida e luta renhida e viver é lutar”, sempre sem dar a mínima impressão de que estivesse repetindo os autores.

Herdei de meu pai três livros e uma plaina, nada mais, quanto a objetos ou bens materiais. Dos livros, dois compõem a edição da *Divina Comédia*, na tradução de Xavier Pinheiro, na edição de 1916. Ela traz o prefácio da primeira edição datado de abril de 1903 e vem com uma nota assinada pelo tradutor, em seus noventa e três anos, datada do Rio de Janeiro, de 12 de outubro de 1915, Typ. da Empr. Litter. e Typographica (Officinas movidas a electricidade), Porto, 178, Rua Elias Garcia, 184, e o outro é um exemplar dos *Lusíadas*, na edição escolar expurgada de Othoniel Mota, de 1917, que meu pai assinou com a letra provavelmente da época, sem data, a que mais tarde acrescentou, pouco abaixo de sua assinatura, já adulto, e só pode ser por lapso que a data da assinatura é 4-4-1915, com certeza expressando o desejo frustrado, como se vê, de recuperar o seu tempo de risco do bordado, quando lhe caiu nas mãos o volume.

A leitura de Autran Dourado, para além dos impressionantes cenários carregados de detalhes, é de tal forma reveladora do labirinto das relações interpessoais que, de modo profundamente enriquecedor, provoca nos jovens o aprendizado para o convívio humano e no adulto, contínua avaliação do que se passou e novo amadurecimento para renovada satisfação de viver.

O risco sobre o qual se borda a vida seriam as marcas que ficam da infância, junto às pessoas com quem se aprendeu a viver, ainda que sem saber que se estava aprendendo, um carreiro com quem se aprende um relacionamento rico do tempo de espera, do tempo de andar, do tempo do boi; um roceiro que ensina o cálculo das foçadas com que se desmata, ou dos movimentos com a enxada com que se capina, ambos de preferência da esquerda para a direita, em ritmo igual, sem sofreguidão; como o pai João que enche a imaginação com suas histórias de nunca se esquecer; o Tonho Vermeio, com suas mentiras por verdade; o Toninho, filho do sapateiro, da amizade de igual para igual; aquela professora que mais do que ensinar, mostra os caminhos da vida; os primos, mesmo quando chatos e superiores ou vaidosos de sua situação melhor; os avós, os primeiros a se perder, mas a memória mais forte que fica para o resto da vida; os pais, ainda quando excessivos, seja no afeto ou na repressão; os irmãos, com as diferenças que unem, mas às vezes separam; os adultos até mesmo quando incomodam tanto que se chega a pensar como seria tranqüila a vida sem a impertinência e rabugice de todos eles.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. Belo Horizonte; Edições Pindorama, 1930.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 3 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *O risco do bordado*. 6 ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

_____. *Novelário de Donga Novais*. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

PIMENTA, Aluísio. Carta aos tempos, in: *O Liberal*, ano XI, 349, de 13 de julho de 1998, Ouro Preto, Mariana e Itabirito.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio, in: *Primeiras histórias*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SOUZA, Bernardino José de. *Ciclo do carro de bois no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

Januário e o discurso do não-ser: uma leitura de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

Izabel Cristina Souza Jiménez

Professora Adjunta da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), *Campus* de Marechal Cândido Rondon. e-mail: ijgimenez@certto.com.br

Resumo O romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, pautado pela polifonia, apresenta diversas vozes históricas e sociais, a saber: a do mestiço bastardo, a da mulher, a do mazombo ilustrado, a do potentado e a do negro. No entanto, neste trabalho analisar-se-á somente o discurso do mestiço bastardo, ou seja, a personagem Januário. Os pressupostos teóricos para a leitura que aqui se propõe vêm da concepção bakhtiniana de dialogismo e suas variantes como pluriestilismo, plurilingüismo e plurivocalidade, discutidas na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1993), especificamente no capítulo “o discurso no romance”.

O plurilingüismo no romance

A realidade social manifesta-se no discurso, que é social e ideológico por natureza. E é o discurso que permite a análise sociológica e literária do romance, porque, conforme Bakhtin (1993), tanto o narrador quanto as personagens têm, cada qual, o seu discurso que se relaciona com outros discursos, constituindo assim um todo significativo que permeia a originalidade estética e revela a concretude de uma dada situação histórica

Na visão de Mikhail Bakhtin, são os diversos discursos, o do autor, o do narrador e os das personagens, que introduzem o plurilingüismo no romance. No discurso de cada um deles ressoam, ou são identificadas outras vozes sociais. Segundo Bakhtin, a dialogização entre esses discursos e línguas, por meio do qual o tema se movimenta, é o que singulariza o estilo do gênero romanesco.

Conforme declara o autor, “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais” (BAKHTIN: 1993, p. 74). E é por meio do plurilingüismo que o romance organiza e difunde seus temas, ou seja, é por intermédio das vozes do autor, do narrador, das personagens, dos gêneros e estilos que se inserem no texto, que o todo romanesco se estrutura. Desse modo,

introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN: 1993, p. 74).

Estes recursos permitem ao escritor fazer soar a sua própria voz e construir o seu estilo. Em virtude disso, há que se pensar na “pessoa que fala no romance” e nas linguagens e vozes que ressoam nesse discurso, pois o sujeito falante é um ser concreto, um homem que ocupa um lugar no mundo, interage com tudo e com todos que o envol-

vem, possuindo, portanto, uma consciência sócio-ideológica. E será pela palavra, como também pelas ações, que vão eclodir as dúvidas e convicções de quem fala, às quais está subjacente o contexto social que o circunscreve. O que se percebe, neste sentido, é que a linguagem do romance acampa os diversos discursos, ideologicamente situados, sejam eles religiosos, políticos ou outros, e representa-os criticamente.

A partir desse pressuposto, é importante salientar que o romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, é narrado a partir de três perspectivas diferentes, ou seja, são três personagens oriundos de universos sociais distintos – Januário, Malvina e Gaspar – que contam a mesma história. Desse modo, são três vozes sociais que se manifestam e incluem no seu discurso reflexões e críticas não somente acerca do tema, mas também sobre aspectos históricos e sociais do período que estão vivendo. Além desses personagens, há outros que, igualmente, expõem seus pontos de vista, como é o caso do escravo Isidoro. Para Bakhtin,

o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. (BAKHTIN: 1993, p. 135).

Assim, tem-se em *Os sinos da agonia* o discurso do mestiço-bastardo; da mulher fidalga e decadente; do mazombo ilustrado; do negro escravo; além do discurso do narrador. Esses discursos não traduzem, apenas, versões diferentes da história, distinguem-se, também, por incluir outras discussões que vão desde a situação social do homem nascido de relações extraconjugais – situado em um limbo social – visto que não é mais índio, mas também não está integralmente inserido no contexto social do branco e, conseqüentemente, não possui um lugar social definido, até a condição da mulher no contexto da família patriarcal, passando pela crítica à escravidão e por outros fatos históricos do Brasil colonial: a Inconfidência e o declínio do ciclo do ouro – a decadência da aristocracia – no contexto das Minas Gerais do século XVIII.

Embora todos os discursos citados estejam inseridos na obra, não de forma ostensiva, mas estrategicamente colocados nos enunciados das personagens e do narrador, neste trabalho a análise se restringirá ao discurso da personagem Januário.

O papel da memória

A memória é um aspecto marcante na obra de Autran Dourado como um todo, visto que é por meio da memória das personagens que as narrativas se constroem. Em *Os sinos da agonia*, especificamente, a ação se desenvolve em um único dia, mas os elementos que compõem a história são narrados a partir da revivescência das personagens. É na memória que cada uma delas, particularmente, Januário, Malvina, João Diogo, Gaspar e Isidoro – vai buscar o passado, para tentar entender o presente e a falta de perspectivas futuras. Neste sentido, a focalização do narrador mescla-se ao fluxo da consciência das personagens, deixando entrever diferentes níveis de consciência. Como o fluxo de consciência expressa os estados mentais das personagens, no caso de *Os sinos da agonia* este é um recurso por meio do qual Autran Dourado desvela os rastros que a memória preserva e que são fundamentais à estruturação da narrativa. É pelos vestígios do passado que cada personagem irá recompor sua história e a si mesma.

Segundo Ricoeur:

[...] o rastro indica *aquí*, portanto, no espaço, e *agora*, portanto no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa. Ora, tudo isso é a história. Dizer que ela é um conhecimento por rastros é apelar, em último recurso, para a *significância* de um passado findo que, no entanto, permanece

preservado em seus vestígios. (RICOEUR: 1997, t. 3, p. 20. Grifos do autor).

Os rastros são elementos constitutivos da memória. São esses rastros que vão indicar a formação da personalidade da personagem e contribuir para a visão que elas têm de si mesmas e da maneira como vêem o mundo. Será, portanto, a partir dos vestígios que ficaram marcados na memória e agora revividos, que as personagens contarão a sua versão da história.

Desse modo, é possível observar como há rastros na memória de Januário que advêm de sua metade indígena e, por extensão, apontam para aquilo que o índio significava na época: a “barbárie”. Uma das angústias de Januário é que sua metade indígena está em permanente conflito com sua metade branca. De acordo com a etnocêntrica ideologia colonial, muito marcante nos primeiros cronistas, como exemplifica o *Tratado da terra do Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo,

Não se pode numerar nem compreender a multidão de barbaro gentio que semeou a natureza por toda esta terra do Brasil; porque ninguém pode pelo sertão dentro caminhar seguro, nem passar por terra onde não acha povoações de índios armados contra todas as nações humanas, e assi como são muitos permitiu Deos que fossem contrários huns dos outros, e que houvesse entrelles grandes ódios e discordias, porque se assi não fosse os portuguezes não poderião viver na terra nem seria possível conquistar tamanho poder de gente. (GÂNDAVO apud RONCARI, 1995, p. 52).

A descendência indígena de Januário vem da “mãe mameluca, do mesmo bronze da sua cor” (DOURADO: 1988, p. 12)¹. Essa cor de bronze podia ser confundida com a cor negra, aspecto que levava Andresa a aconselhar Januário: “Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz. Você às vezes é meio escuro. Não deixa não, que é perigoso, podem te deitar ferro” (OSA, p. 12). Essa aproximação entre negro e índio não se dava apenas pelo tom da pele, mas, principalmente, pela discriminação e pela distinção do branco em relação aos negros e índios.

Januário possui, também, o sangue do branco, pelo lado paterno, mas isso não o livra da condição de excluído, pois se a descendência da mãe é legítima, a do pai é a da bastardia: “o pai, Tomás Matias Cardoso, homem rico, quase um potentado, morava com sua mulher Joana Vicência e mais quatro filhos brancos (não eram que nem ele, eram brancos de geração), casados” (OSA, p. 12). Há que se destacar que mesmo os filhos brancos puros, quando bastardos, eram, de certa forma, indivíduos de segunda categoria. Tome-se como exemplo, a personagem Eugênia, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que, já no século XIX, tem na sua condição de bastarda, uma mácula – a despeito de ela ser branca –, que determina o seu destino, evidenciando como sangue e posição social tinham grande importância, como é o caso de Januário.

São esses rastros, vozes guardadas na memória, que atuam na formação desta personagem e que vão desencadear nela o desejo de purificar o sangue², daí o fascínio que Malvina, branca e nobre, vai exercer sobre ele.

É, portanto, a partir das lembranças de Januário, de suas sensações e sentimentos, que se tem a primeira versão de uma história de paixão e crime, da qual Januário,

¹ As próximas referências à obra *Os sinos da agonia* (OSA) serão feitas no corpo do texto, entre parênteses, utilizando a sigla mencionada e o número da página.

² No Brasil colonial o critério da “limpeza de sangue”, característica social das mais excludentes da época, era também estendido aos mulatos, que não eram considerados “melhores” que o negro, por possuírem uma cota de sangue branco, ao contrário, neste sentido, considerava-se que a parte negra, ou índia do sangue, “sujava” a parte branca. Este aspecto fica evidente em alguns poemas de Gregório de Matos, como no exemplo: *Tomem de leite um cabaço, / lacem-lhe um golpe de tinta, / a brancura fica extinta, / todo o leite sujo, e baço: / assim sucede ao madraço. / que com a negra se tranca; / do branco o leite se arranca, / da negra a tinta se entorna, / o leite negro se torna, / e a tinta não se fez branca.* (MATOS apud RONCARI, 1995, p. 136).

Malvina e Gaspar são os protagonistas.

Januário e o discurso do não-ser

O discurso de Januário – como também o das demais personagens – é determinado por sua inserção na sociedade de Vila Rica da segunda metade do século XVIII. Filho de Andresa, uma mameluca, e de Tomás Matias Cardoso, homem branco e rico, a sua condição de mestiço e bastardo determina a sua visão de mundo. Ele é um homem intermediário, nem branco, nem índio, nem senhor, nem escravo. Essa condição fica patente já nas primeiras páginas do romance, explicitada pela distinção entre o personagem e seus irmãos legítimos:

A mãe teúda e manteúda, feito diziam. O pai, Tomás Matias Cardoso, homem rico, quase um potentado, morava com sua mulher Joana Vicência e mais quatro filhos brancos (não eram que nem ele, eram brancos de geração), casados. Os outros, cujo número não se sabia, gerados de pretas cativas (não eram que nem ele, carijó), pardos e mulatos, também eles na lei do cativo, porque só na morte, em testamento, o pai era capaz de filhar, reconhecer, alforriar (OSA, 12).

Neste fragmento pode-se verificar como o discurso de Januário especifica as diferenças raciais e sociais entre ele e seus irmãos, ou seja, há os irmãos legítimos, “brancos de geração”, e os irmãos de origem negra, “pardos e mulatos”. Aspecto que configura também a forma organizacional da família no Brasil colonial, pois se sabe que, além do casamento oficial, havia as uniões irregulares, aspectos que geravam sérios problemas sociais. Segundo Antonio Candido

a solução freqüentemente era achada na organização patriarcal da própria família, a qual apresentava uma estrutura dupla: um núcleo central, legalizado, composto de um casal branco e de seus filhos legítimos, e uma periferia nem sempre bem delineada, constituída de escravos e agregados, índios, negros, ou mestiços, na qual estavam incluídos as concubinas do chefe e seus filhos ilegítimos. (CANDIDO: 1951, p. 293).

Dessa forma, os irmãos brancos de Januário têm direito ao nome, aos bens, às terras. Seus irmãos negros não têm direito a nada, visto que, aos olhos da lei, independentemente do pai, eles são escravos. Ou seja, aqueles têm um espaço social definido, enquanto ele não possui essa identificação. No entanto, como revela a preocupação da mãe, em uma sociedade escravista, é preferível ser “carijó”, visto que se é livre, a ser negro e cativo. “Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz. Você às vezes é meio escuro. Não deixa não, que é perigoso, podem te deitar ferro” (OSA, p. 12). Januário corrobora a percepção da mãe quando aceita ser chamado de mameluco.

A citação acima permite depreender a penosa condição do negro, visto que os filhos brancos, oriundos do casamento, eram naturalmente legítimos, os filhos de união com índias ou mestiças, eram tolerados, embora não fossem oficialmente reconhecidos, enquanto filhos nascidos de negras eram cativos, como suas mães.

Ainda assim, era incômoda a posição ocupada por Januário e ele tomava por ofensa quando o chamavam de bugre e bastardo:

Bugre, diziam quando queriam ofendê-lo. E ele saltava como uma onça pintada, a fúria nos olhos, os dentes arreganhados, o punhal pronto para o revide. Mameluco ele ainda aceitava, tinha mesmo um certo orgulho, embora se soubesse desde cedo

bastardo. [...] (OSA, p. 15).

Aí se vê o conflito dessa fusão étnica, a palavra “bugre”, ou seja, índio, soava pejorativamente, discriminava, isto, porque, conforme, Gilberto Freyre (FREYRE: 2002, p. 189), essa denominação dada pelos portugueses aos indígenas brasileiros estava associada à prática da pederastia, constituindo, segundo o cristão medieval, um “pecado nefando”, característico de profunda heresia. Desse modo, bugre soava coisa pecaminosa, imunda. “Mameluco”, porém, soava de outra maneira, pois já havia no sangue índio uma mistura do sangue branco, aspecto que conotava uma certa ascensão, já que não era unicamente um ser primitivo, pertencia, ainda que pela metade, à categoria dos seres civilizados. Mas, Januário também se diz “carijó”, ora, carijó é branco com pintas negras e, desse modo, a pinta é uma manifestação evidente que indica a raça escondida. Nesse sentido, é exemplar o discurso de Januário acerca das três raças, a negra, a índia e a branca:

[...] Como ele não sentia então o cheiro, e só agora se tornava insuportável? Será que era o medo que fazia o preto feder? A raiva que de repente percebeu nos olhos raiados de Isidoro?

[...] Levou o braço ao nariz, procurou sentir o cheiro do próprio corpo. Quem sabe não tinha também o fedor podre da sua raça, da raça da mãe? A gente é que não sente o próprio cheiro. O cheiro podre que às vezes sentia na cafuno dos índios, mesmo quando eles estavam ausentes, aquele cheiro azedo que entranhava nas coisas. O mesmo cheiro ardido que um dia sentiu na mãe e procurou esquecer. Cada raça tem seu cheiro, nenhuma sente o seu próprio cheiro, só o dos outros. Era capaz que Isidoro, mergulhado na nuvem do seu cheiro, no bafo do seu próprio suor, não sentisse e apenas achasse insuportável a sua morrinha de índio que ele próprio não podia ao menos perceber. Os brancos fedem a manteiga rançosa, era o que diziam os chineses. Foi o que lhe disse uma vez um reinol que andou por Macau (OSA, p. 18).

Esse discurso assimila o discurso discriminatório e preconceituoso do branco que vê as outras raças não como seus iguais, mas como “podres”, portanto, excludentes. Com outra linguagem e outra estrutura, o discurso de Januário é “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN: 1993, p. 127), pois, ainda que ele também fale dos brancos: “Os brancos fedem a manteiga rançosa [...]”, ele acrescenta: “era o que diziam os chineses”. Ou seja, ele não se assume como sujeito desse discurso. Assim o fazendo ele estaria atribuindo um defeito ao branco e desmerecendo a raça à qual gostaria de pertencer. Por meio do olfato, Januário destaca a sua preferência e a sua insatisfação: ele é mestiço, mas gostaria de ser branco. O cheiro funciona como uma alegoria social, já que, perante a sociedade, sendo mestiço, Januário aproxima-se mais da condição social do negro do que do branco. Por outro lado, o fato de tratar-se de um sentido (olfato) naturaliza um preconceito que é tão cultural como outro qualquer.

É evidente nesse discurso a temática étnico-social que denuncia a condição de uma classe emergente no Brasil-colônia, constituída de homens mestiços, filhos ilegítimos, pouco instruídos e que, discriminados e deslocados, numa sociedade extremamente estratificada – a sociedade da Vila Rica do século XVIII – aspiravam a uma posição e a um reconhecimento social aos quais ainda não tinham direito e, por isso, sentiam-se inferiorizados.

Naquele tipo de sociedade, a inserção passava, invariavelmente, pela cor, daí o desejo de Januário de “ser era branco, da cor alviada dos seus irmãos, dos filhos de Siá Joana Vicência” (OSA, p. 15). Esse desejo de ser branco deve-se à condição de marginalidade em que ele vivia, já que pertencia ao núcleo periférico da família e a metade índia de seu sangue acabava por se constituir numa mancha no sangue branco herdado do pai.

Apesar da grande propensão à miscibilidade, por parte dos portugueses, ainda se dava, no Brasil colonial, grande importância à questão da cor branca, reminiscência, talvez, de um

ódio religioso: o dos cristãos louros descidos do Norte contra os infiéis de pele escura. Ódio que resultaria mais tarde em toda a Europa na idealização do tipo louro, identificado com personagens angélicas e divinas em detrimento do moreno, identificado com os anjos maus, com os decaídos, os malvados, os traidores (FREYRE: 2002, p. 84).

Freyre destaca que, entretanto, a mulher morena era a preferida pelos portugueses e argumenta citando o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”. No entanto, esse ditado é altamente discriminador, pois, se, por um lado, destaca a preferência sexual pela mulata, destaca, também, a inferioridade da negra e a superioridade da mulher branca³. Este aspecto continuou vigente por muito tempo no Brasil, isto é, buscava-se a mulher branca para casar, ou então, homens brancos de origem para casar suas filhas. Disso resultava a discriminação, principalmente do índio⁴, do mestiço e do mulato, já que o negro nem era considerado.

Assim é que Januário vai inserir-se nessa classe dos excluídos, e vai, inconscientemente, tentar penetrar no mundo dos brancos. A ponte para essa passagem é Malvina, já que ela o seduz exatamente pela sua cor, haja vista o desejo de possuí-la e a sua obsessão pela pele alviada da moça: “Como ela crescia na sua brancura ensolarada, diante da escuridão e mágoa humilhada dos seus olhos de mestiço bastardo” (OSA, p. 38). Veja-se aí o contraste entre Januário e Malvina, ele, mestiço e bastardo, ela, branca e nobre. Dois vieses que tornam Januário duplamente “podre”: a cor e a bastardia, enquanto Malvina avulta em nobreza e brancura.

É sob o peso dessa condição que Januário revela a sua versão da história. Por meio da sua voz toma-se conhecimento do amor dele por Malvina, da beleza dela, da fascinação que ela exerceu sobre ele que, inicialmente, idealiza-a.

Aquela mulher ruiva e de cabelos ensolarados, o chapéu preto bem no alto da cabeça, a casaquinha de veludo azul, justa e estofada pelo volume duro dos peitos apertados por baixo, que subiam e desciam no balanço da respiração, a mão esquerda segurava senhoril e graciosa as rédeas, a direita brincava com o chicote de prata nas dobras da amazona, toda ela empinada, fazendo com seu cavalo um todo de estátua, na faceira provocação de quem se sabe bela, admirada, cobiçada, a cabeça se voltava para um lado e para outro, na graça que, de tanto estudada e medida, se incorpora na naturalidade e beleza dos gestos, era toda ela uma deusa da caça, ia ele dizendo na mitologia dos versos mal lembrados [...] (OSA, p. 38).

É marcante o sentimento de inferioridade que assaltava Januário quando diante de Malvina: “Ele era pequeno diante de tamanho sol, beleza e domínio [...], diminuído, alvejado, reduzido a uma insignificância que o seu sentimento de bastardo e mameluco diminuía ainda mais [...]” (OSA, p. 38). Bem como o jogo de sedução em que se viu en-

3 Até a metade do século XX, este estereótipo ainda era recorrente como atesta, por exemplo, uma marcha de carnaval do Lamartine Babo, na qual ele canta: *O teu cabelo não nega, mulata, porque és mulata na cor, mas como a cor não pega, mulata, mulata eu quero o teu amor*. Ou seja, o compositor quer o amor da mulata porque a cor não pega, se pegasse provavelmente ele não quererá. Há muitos exemplos da sobrevivência desta discriminação que chegaram até o final do século XX. (BABO, 1982).

4 Ressalte-se que, a partir do Romantismo, principalmente por intermédio da literatura de Gonçalves Dias e de José de Alencar, houve um verdadeiro endeusamento do sangue indígena, muitas vezes usado como pretexto para encobrir a descendência africana, embora até o Arcadismo, negros e índios fossem socialmente iguais.

volvido: os olhares, as cartas e bilhetes, até chegar aos encontros no quarto dos fundos casa dela:

Malvina saltando de dentro das sedas e tafetás, das cássias e melcochados, das cambraias e holandas, nua e desprotegida de suas pétalas, como uma rosa à noite se abre, mesmo assim mais pequena e formosa, soltando inteiramente os cabelos – de perto eram mais brilhantes e cheirosos, estalavam (OSA, p. 50).

E, por fim, a constatação de Januário de que ele era apenas um joguete nas mãos de Malvina, de que ela decretara a morte do marido e que ele seria o executor. Ao elegê-lo como executor, ela decretara também a morte de Januário.

Aquela mulher selvagem na cama. Os cabelos ruivos, uma mulher de fogo. Aquela ruiva de fogo que ele não merecia quando comparava a sua pele escura de mestiço puxado a puri, e a sua bastardia, com a brancura e a nobreza, de geração limpa, feito diziam, de Malvina. Fazia tudo aquilo somente para perdê-lo, para ele poder matar e morrer, via agora claramente (OSA, p. 54-55).

Seduzido pelo amor e induzido ao crime, Januário passa à marginalidade e, por ter matado um branco, o marido de Malvina, torna-se um proscrito. E é dessa maneira que o leitor toma conhecimento da primeira versão da história de *Os sinos da agonia*, revelada por um homem que, sendo um estrangeiro, porque destituído de uma identidade racial e social, sendo solitário, porque sem família, filho ilegítimo, órfão de mãe, e, além disso, um foragido da justiça, encarna perfeitamente o tipo do homem marcado, marcado não somente pelos homens, por uma sociedade estratificada e preconceituosa, mas também pelos deuses para um destino trágico, do que, aliás, ele parecia ter total consciência:

Mil vezes em sonho e luar, não ali e agora, mas a padraço de outras vilas, cidades e povoados, nas trilhas e caminhos, nos pousos e ranchos, era para aquela cidade que ele voltava sempre. Como um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir. Como a traça que um deus desocupado e terrível lhe tivesse marcado, desde muito antes dele existir, antes mesmo do tempo, desde toda a eternidade, para desafiá-lo e à sua raiva impotente [...], e por detrás de um sorriso de pedra, estático e terrível, sem nenhuma significação aparente, propositadamente aberto a toda sorte de decifrações e escondidas suspeitas, dissesse eis tudo o que tracei para este ser nojento mas a que no entanto amaria se ele se prostrasse a meus pés (sacrifício que de nada me adiantaria nem a ele) com os seus incensos, carneiros e oferendas de sangue (OSA, p. 40)

A inserção do discurso mítico – expressando que a tragédia da vida de Januário é fruto de forças naturais que lhe comandam o destino – contribui para reforçar a idéia de fatalidade que, irremediavelmente, recairia sobre o mestiço, exatamente por essa sua condição, isto é, ser mestiço e bastardo, condições suficientes para que o seu destino fosse trágico. O fato de pertencer a uma minoria racial que não era reconhecida socialmente, de ter sido abandonado pelo pai após a fuga da prisão, e do seu caráter agressivo, segundo Marques (1984, p. 179), tornou Januário um “modelo exemplar de vítima expiatória, cuja eliminação não seria reclamada por ninguém”.

De qualquer maneira, há três proscricões na vida do personagem: por nascimento (bastardo); por etnia (mestiço); e pela lei (morto pela lei). Essas proscricões fazem de Januário um “não-ser”, isto é, aquele que não é, que não possui identidade, que não é aceito:

[...] Você tem uma raça que te espera, uma noite pra te abrigar. Eu não tenho raça nenhuma, sou que nem mula, manchado de geração. Me chamam às vezes de bugre, você sabe. Nem isso sou. Sou mais um puri esbranquiçado por obra de meu pai. Nem branco nem índio. Eu sou nada. Eu vou ao encontro desse nada que eu sou (OSA, p. 216).

Destaca-se que Januário foi executado em efígie. A condenação em efígie, procedimento oriundo da Inquisição, dos atos de fé, era uma cerimônia realizada quando o réu encontrava-se foragido, no lugar dele enforcava-se um boneco. Tinha o mesmo valor de uma execução normal, isto é, o réu perdia todos os bens, confiscados para a Coroa – o que atingia também a família, que ficava desamparada – e, se fosse encontrado, qualquer pessoa poderia matá-lo, sem sofrer nenhuma penalidade, isto é, não era considerado um crime. O fato de o réu estar ausente também não impedia que o ato fosse realizado com pompa e demonstração de poder, visto que a cerimônia devia servir de exemplo a todos que se atrevessem a, de alguma forma, atentar contra el-Rei. Segundo Senra:

Michel Foucault define o suplício ritualizado no século XVIII como operador político, inscrito num sistema punitivo onde o soberano, direta ou indiretamente, pede, decide e faz executar os castigos na medida em que é ele quem é, através da lei, atingido pelo crime. Em qualquer infração, existe um crime de lesa-majestade, em qualquer criminoso, um regicida em potencial. O regicida é o criminoso total e absoluto, porque em vez de atacar uma decisão ou uma vontade particular do poder soberano, ataca o princípio na pessoa física do príncipe. A punição ideal do regicida deveria então abarcar todos os suplícios possíveis, formando uma vingança infinita. Nas cerimônias de suplício, a personagem principal é o povo, [...]. O exemplo é buscado não apenas para lembrar que a menor infração é punida, mas, principalmente, para provocar um efeito de terror, pelo espetáculo de poder atuando sobre o culpado. (SENRA, 1991, p. 55).

Vendo sob essa perspectiva, pode-se entender realmente o significado de todo o ritual – descrito por Isidoro e que Januário procura reconstituir – bem como a crítica não somente ao poder absolutista da época, mas a todo ato de violência praticado por poderes instituídos.

Frustrada a sua tentativa de inclusão no mundo dos brancos através de sua relação com Malvina, Januário decide aceitar o seu destino e caminha para a cidade a fim de consumir a morte, já anteriormente proclamada: “A gente tem de levar é o corpo pra eles verem. Faz tempo que ele estava morto. Mesmo antes da gente atirar” (OSA, p. 218).

Assim, o discurso de Januário configura-se como um discurso que é produto tanto do lugar social que ele ocupa, quanto do contexto sócio-histórico que o envolve. Sua voz é, portanto, uma voz ideológica que revela a compreensão que a classe à qual pertence tem do mundo.

Mas, todo discurso, conforme declara Bakhtin, está impregnado de outros discursos. Assim, no discurso deste personagem ressoam outras vozes sociais: as do poder constituído no Brasil do século XVIII, e as vozes históricas desse mesmo período. Sob essa perspectiva, pode-se começar a pensar nas relações de sentido que esses discursos estabelecem, isto é, sendo a estratégia discursiva determinada a partir da polifonia, do entrecruzamento de vozes e pontos de vista sobre o mundo, que relações o discurso ficcional estaria tecendo?

O discurso de Januário, ao evidenciar os desmandos do colonizador, parece oferecer alguns indícios de uma violência que não se extinguiu com o fim do período colonial, mas que se prolongou por outros séculos, visto que a economia mudou, o regime político é outro, mas isso não modificou a relação entre as classes, nem a concentração de riquezas. Talvez, aqui se possa concordar com Lepecki (1976, p. 244), quando ela

afirma que *Os sinos da agonia* “busca no passado Histórico os fundamentos para uma realidade objetiva que persiste”. No entanto, até aqui se vislumbrou o discurso de apenas uma personagem, é preciso, ainda, ouvir as outras vozes.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BABO, Lamartine. O teu cabelo não nega, in: *História da música popular brasileira: grandes compositores*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3 ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1993.

CANDIDO, Antonio. A família brasileira, in: SMITH, Lyn & MARCHANT, Alexander. *Brazil portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951. Tradução livre sem notas de rodapé e bibliografia.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 8 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MARQUES, Reinaldo M. *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*. Belo Horizonte, 1984. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, 1976.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo 3.

RONCARI, Luiz. Pero de Magalhães de Gândavo: o ritual antropofágico, in: *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SENRA, Ângela M. de F. *Paixão e fé: os sinos da agonia*. Belo Horizonte, 1981. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1981.

A trajetória de um escritor artesão

Liduína Maria Vieira Fernandes

Professora Adjunta da Universidade Estadual do Ceará

Resumo Autran Dourado construiu uma escrita cerebral. Sua literatura é uma elaboração consciente do fazer literário. A cada nova publicação observa-se a disposição do artesão para com os processos de narrar. A técnica autraniana é de ciranda, que se vai estruturando pelo desdobramento circular, e, ao mesmo tempo, construindo metáforas-símbolos em linhas bem definidas de sua estrutura e composição.

O escritor Autran Dourado, que nasceu no dia 18 de janeiro de 1926 em Patos, Minas Gerais, completou 80 anos de idade e quase sessenta anos de uma extensa produtividade nos gêneros novela, conto, romance, ensaio, memória e infanto-juvenil.

A história da literatura brasileira registra a estréia de Autran em 1947 com a publicação de *Teia*, obra à qual se seguem, pouco tempo depois, *Sombra e exílio* (1950) e *Tempo de amar* (1952), essa última considerada como marco das mudanças que se processarão em toda a sua obra seguinte, dando-lhe uma outra concepção de linguagem.

Em seus textos, o autor aborda as temáticas, dentre muitas outras, da solidão, da loucura, da morte e do tempo, de forma constante e muito particular em cada narrativa e, de modo menos constante, trabalha em alguns romances, como em *Os sinos da agonia* (1974) e *A Serviço del-Rei* (1984), temas vinculados à história e à política, numa perspectiva mítica, paródica e simbólica.

Revisitando a trajetória de sua obra, verifica-se que a partir de *Tempo de amar* (primeiro romance, publicado em 1952), passa a existir uma preocupação maior com o fazer literário. A feitura do texto recebe o que se pode chamar de tratamento artesanal. Após a sua conclusão, o autor o retoma e procede a inúmeras modificações, visando à ruptura com a estrutura tradicional, desde trabalhar a narrativa em bloco, mudando a ordem dos capítulos, alterando a pessoa e o tempo dos verbos, alterando o emprego dos substantivos e adjetivos, criando o “flash-back”, fazendo com que o romance ganhe, assim, movimento e plasticidade.

O próprio Autran Dourado afirma, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), ter sido, através de *Tempo de amar* – livro de transição, devido às suas mudanças qualitativas –, que começou a tomar conhecimento de que o importante na feitura de uma obra literária é o movimento e a linguagem. Com a experiência obtida nesse romance, passa a se exigir mais com relação às técnicas da narrativa e obtém um crescimento gradativo nas obras seguintes.

Na busca de aprofundar a técnica de tratar a matéria literária como carpintaria, em 1955, publica o livro de contos *Três histórias na praia*, e dois anos após, lança seu quinto livro, também de contos, *Nove histórias em grupo de três*, os quais, depois, foram reeditados, com novo grupo de histórias, em *Solidão solitude* (1972).

No que diz respeito à técnica de composição, visando ao seu aprimoramento, o autor, à maneira de um artesão, vem constantemente nela trabalhando. Nesse sentido, registre-se em uma entrevista, concedida à Folha de São Paulo (30/07/2005), onde

Autran, às véspera de seus oitenta anos, continua a expressar sua preocupação com o aspecto formal dos textos: *Escrever para mim é essa luta surda com a palavra, essa luta permanente para, através da palavra, encontrar a forma.*

No processo de construção, o artesão trabalha com a técnica que vem sendo elaborada ao longo dos anos de aprendizagem existencial, literária e filosófica para aprimorar a obra de arte literária. Autran Dourado continua defendendo a importância de uma sólida formação literária e cultural para se tornar um bom escritor. Sugere que *devemos ler os clássicos no final da vida. É quando a gente pode melhor compreendê-los e amá-los.* (DOURADO, 1989, p. 79).

A técnica de composição e montagem, iniciada em *Tempo de amar*, é utilizada cada vez mais nos próximos romances, confirmando a busca de uma unidade mais vertical do que horizontal na sua obra.

Em 1961, publica *A barca dos homens*; alguns anos depois, a novela *Uma vida em segredo* (1964) e *Ópera dos mortos* (1967). A cada publicação, o artesão da palavra aperfeiçoa o seu fazer artístico num intenso exercício de *narrar e desnarrar, tecer e destecer, cerzir e descerzir* (DOURADO, 1978, p. 83), construindo sua narrativa ficcional de forma similar à feitura de um quebra-cabeça, onde partes vão se encaixando até formar um todo significativo.

A estrutura de composição dos romances de Autran – vazada em freqüente interrupção na ordem cronológica, narrativa em blocos ou painéis onde as partes distintas e autônomas formam uma unidade vertical – denuncia um trabalho consciente e metódico. O texto não chega ao leitor sem essa operação.

Durante esse período de gestação, tomo notas e mais notas, leio as coisas mais extravagantes, às vezes livros que nada têm a ver com a literatura. Vou de filosofia aos estudos e documentos históricos, como aconteceu com Os sinos da agonia. E enquanto não tenho bem visualizada dentro de mim toda a composição, enquanto não consigo ver nitidamente a unidade interior da obra, a sua estrutura, a sua forma, não me disponho a escrever. Faço gráficos e esquemas, sinopses, monto desenho, armo quadrados, retângulos e círculos, como se fosse um arquiteto, a régua, compasso e transferidor. (DOURADO, 2000, p. 166).

Desse exercício do fazer/criar resulta uma técnica similar a uma ciranda, que se vai estruturando pelo desdobramento circular e, ao mesmo tempo, construindo metáforas-símbolo em linhas bem definidas de sua estrutura e composição.

A estética barroca, de que foi um simpatizante declarado, é marcante em toda a composição literária de Autran Dourado. A sua alma barroca e torturada, a sua paixão pelo negrume arcaico das minas de antigamente e pelo claro-escuro deixa rastro em sua escritura, como, por exemplo, na voz sombria do narrador de *A barca dos homens* (1961).

Em um ensaio sobre suas narrativas ele afirma: *A visão que tenho do barroco é uma visão pessoal, criativa e 'ideológica'. O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária.* (DOURADO, 2000, p. 37). Compreende-se, assim, que a infiltração do barroco em sua obra se dá como proposta para se ver a obra, que deve ser captada em todos os seus ângulos de significações.

O narrador perspicaz de *Ópera dos mortos* alerta todos para que observem os vários lados, os vários ângulos de um objeto, procurando desfocar a visão de um só ponto de vista. Essa postura vai induzir o leitor a visualizar essas várias possibilidades, as múltiplas perspectivas de um mesmo acontecimento. E, por conseguinte, esse objeto ou esse acontecimento será apreendido de diferentes modos e de vários prismas. Não só em *Ópera dos mortos*, como em outros romances, vamos encontrar toda *uma teoria do barroco, as dicotomias e antíteses – luz e sombra, cheios e vazios, retas e curvas.* (DOURADO, 2000, p. 25).

Ao escrever sobre a tônica da narrativa ou a arte da novela como construção e jogo, Autran diz: *Jogo e construção, o aspecto lúdico da montagem, a múltipla leitura que o barroco propõe, tudo isso cada vez me fascina mais e mais.* (DOURADO, 2000, p. 57).

Os discursos de algumas personagens autranianas, também, remetem à teoria do barroco. Veja o ritmo da fala de Malvina *indo e vindo, volteando, cerzindo arrematando, bordadeira* (DOURADO, 1974, p. 55), ou a forma que ela escreve utilizando *letras de talho e volteios. (...) Arranjou uns modos floridos e rebuscados, engenhosos e gongóricos, muito nobres, de botar em palavra escrita...* (DOURADO, 1974, p. 82), ou como a personagem Ismael, cuja *narrativa é cheia de avanços e recuos, de estradas vicinais em que ele se perde.* (DOURADO, 1994, p. 22).

Os romances, como: *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os sinos da agonia* (1974) e *Lucas Procópio* (1985) vêm confirmar a disposição do artesão-barroco de, no texto, trabalhar todos os pormenores incansavelmente (escrevendo diversas vezes alguns capítulos), sem descuidar de que, mesmo o nome de personagens, ainda que secundários, tenha um significado que ligue a um outro dentro do texto, formando um todo.

Após a publicação do romance *Ópera dos fantoches* em 1994, Autran publica o livro infanto-juvenil *Vida, paixão e morte do herói* (1995); em 1997, *Confissões de Narciso*, em que – o próprio autor declara – pela primeira vez, fala de amor da primeira à última página.

Em 2000, muda de gênero com a publicação do livro de memórias *Gaiola aberta: tempo de Jk e Schmidt*, onde relata, sem preocupação cronológica, seu convívio com os políticos do poder nos tempos de JK. No início do ano de 2003, lança o livro de ensaio *Breve manual de estilo e romance*, em que tece comentários sobre sua obra, os autores que o influenciaram e sobre o ofício de escrever.

Os recursos utilizados em sua obra são característicos de um romance que está inserido nos moldes da modernidade. Características como intertextualidade, intratextualidade, monólogo interior, polifonia de vozes, multiplicidade do ponto de vista, fragmentação, descontinuidade temporal, vazios narrativos ou cortes: *no dia seguinte..., algum tempo depois..., quando eu o revi..., a gente deve se voltar ao lugarejo onde se parou a narração* (DOURADO, 1985, p. 48), blocos justapostos onde não existe começo, meio e fim, constatam que o texto de Autran Dourado é de estrutura móvel em que tanto o narrador como o leitor podem construir e desconstruir o texto dentro da memória.

Assim sendo, encontram-se, nesse vasto painel das narrativas, cenas repetidas, os duplos, a polifonia, fragmentos pré-socráticos, simbologia, mitologia, o registro da teoria do “ver”, teatralidade, metalinguagem, paródia, tragédia, oralidade, silêncio, coexistindo simultaneamente e com frequência no texto, e funcionando como elementos estruturadores de sua técnica narrativa.

A consciência do seu fazer literário, a incansável dedicação e atenção aos processos de narrar, a preocupação com a linguagem e a valorização da palavra escrita fazem com que sua narrativa tenha lugar reservado no cenário da ficção moderna e contemporânea brasileira.

Autran e as Minas de antigamente, ou as mil e uma Minas de Autran Dourado

Autran Dourado, autor de uma vasta obra, escolheu, para ambientar suas narrativas, as Minas Gerais do século XVIII. Através do gênero romanesco, Autran oferece-nos uma (re)leitura desse passado histórico. Ele (re)escreve esse passado, atualizando-o para obter o efeito literário desejado.

Através de seus personagens-narradores, Autran estabelece um diálogo com a produção cultural de uma época, fazendo referência a poetas (Cláudio Manuel da Costa,

Tomas Antônio Gonzaga), obras (“Vila Rica” de Cláudio Manuel da Costa), a lugares como igrejas (Igreja do Pilar, Igreja do Carmo, Igreja de São Francisco, Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Igreja das Cabeças, Igreja de São José... etc), cidades (Ouro Preto, Diamantina, Distrito Diamantino, Mariana, Ribeirão do Carmo, Datas, Mendanha, Cristais, Brumadinho, Jacuí... etc) e termos (Lavras, Faisqueiras, Grupiaras, Ribeiras, Vodú, Dança Lundu, Ioruba, Cabindas, Tribo Egbá, Quilombolas... etc) referentes à cultura afro-brasileira, muito presentes da ambientação aurífera no período do escravismo minerador. Ele se utiliza desse vocabulário para ampliar o espaço semântico da realidade mineira setecentista.

No trabalho com a palavra, matéria prima do artesão, Autran Dourado vai recriando, modelando, descrevendo, cortando até construir uma ambientação que irá servir de palco para suas narrativas, cenário da ação romanesca, sem jamais deixar de ter como referência o real-concreto das Minas Gerais, como ele mesmo diz: *O escritor que sou tem seu limite precisamente nesse confinamento mineiro em que sempre vivi atrelado*. (DOURADO, 1989, p. 83).

No espaço mítico e atemporal das Minas Gerais, ele traça um mapa em que a imaginária cidade de Duas Pontes servirá de cenário para as ações e representações que irão se desenvolver, tudo dentro de um só ambiente, feito um grande bordado barroco, para todas as suas narrativas.

Ao ambientar seus romances na mítica cidade de Duas Pontes, encravada na região das Minas Gerais do século XVIII, – ainda que os argumentos dos seus textos em estudo não sejam modelados de acordo com as exigências rigorosas do discurso histórico nem mesmo dentro da perspectiva realista do romance histórico –, o autor oferece-nos uma releitura desse nosso passado.

Na medida em que tempo, espaço e personagens ganham consistência simbólica e transcendem os limites estreitos do tempo histórico, não sendo o passado mais que um pré-texto, a ficção romanesca desse autor ajuda-nos a refletir não só sobre a história e a realidade brasileira de hoje, mas também sobre o próprio destino do homem.

Não são raras as passagens nas quais o autor não faz a menor questão de desvencilhar-se – seja quanto ao referente espacial, quanto ao social, bem como ao cultural – da necessidade de expressar, com fidelidade, o verdadeiramente acontecido antes mesmo da transcrição dos referidos momentos nos quais a narrativa transporta o leitor para um espaço-tempo dimensionado.

Observem-se, primeiramente, as citações historiográficas postas em forma de epígrafe no romance *Os sinos da agonia* (1974).

Este padeceu o suplício em effigie; os outros subiram ao patíbulo. Capítulos de História Colonial, de J. Capistrano de Abreu. (DOURADO, 1974, p. 8).

A morte em effigie, ainda que farsa, tinha todas as conseqüências da natural. Seguiu-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão; e quem o quisesse poderia matar. História Antiga das Minas Gerais, de Diogo de Vasconcelos. (DOURADO, 1974, p. 8).

A morte em effigie ou enforcar de modo fingido, como diziam, era uma prática comum em Minas Gerais no Brasil Colônia como forma de punir crime de lesa-majestade. Nesse romance, recebe um significado mágico com origem nas culturas africanas.

Essas duas epígrafes antecedem o ponto alto desse romance, nas páginas finais, em que o mestiço Januário retorna a Duas Pontes com o fim de se entregar à polícia e ser punido pelo seu crime. Antes que isso ocorra, dá-se sua morte em effigie em plena praça pública.

Em seguida, observe-se o parágrafo de abertura em que o referente espaço-tempo transporta a narrativa para um ambiente real, reconhecível, descrito e dimensionado.

Do alto da Serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, a sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo. (DOURADO, 1974, p. 11).

... a luz alvaiada rebrilhando nas pedras do calçamento, nas lajes lisas e polidas das ladeiras, o luar iluminando com seu brilho esbranquiçado as casas caiadas de branco, as igrejas solitárias (a do Carmo no Morro de Santa Quitéria, São Francisco ele não podia ver, a de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, a do Pilar cercada de sobrados, quase invisível, no outro lado, no Ouro Preto, mais adiante as Cabeças), a Igreja do Carmo, cujo perfil se recortava nítido, os telhados negros das casas riscados contra a alvura empoeirada do céu, onde as estrelas miúdas e pálidas feneciam. (DOURADO, 1974, p. 13).

Salienta-se, nessas duas citações, o cenário onde transcorrerá a ação narrada: Vila Rica, nas Minas Gerais. Não se trata, no entanto, de uma Vila Rica abstrata, a-histórica; ao contrário, é uma Vila Rica bem delineada dentro dos contornos de um passado histórico, do Brasil colonial, embora transcenda tais contornos, adquirindo uma dimensão simbólica. Autran afirma: *O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais.* (DOURADO, 2000, p. 95).

No livro de contos *Violetas e caracóis* (1987), há também passagens que ligam a ficção à realidade histórica das Minas. Em um encontro do escritor Afonso Arinos com Virgínia, ele também fala das Minas de antigamente.

... à nossa Minas Gerais. Que imenso país é Minas Gerais! E ele conheceu os verdes mais puros, aquela paisagem toda clorofila do Sul de Minas, tão diferente da secura do seu país natal. Como as Minas são tantas, como Minas é plural, disse Afonso a Virgínia, que lhe bebia as mínimas palavras. (DOURADO, 1987, p. 31).

O apego das personagens autranianas ao local de origem é tão forte que todas elas sofrem quando têm que deixar sua terra. Veja o momento em que a personagem João da Fonseca Nogueira está saindo de Duas Pontes.

Não viverei mais com a visão do horizonte barrada pela Serra do Curral, dizia pensando em deixar Minas Gerais. Mas levarei Minas comigo, como o rio que para ser fiel à sua fonte toma a direção do mar. (DOURADO, 1989 p. 254).

Nesse intervalo de tempo (passado/presente, Minas real/Duas Pontes imaginária), as personagens buscam refazer o passado vasculhando a memória para poderem enfrentar o futuro – fator que concorre para conferir à narrativa um tom predominantemente psicológico que irá chocar-se com a rigidez formal da unidade de tempo e lugar, o que não deixa de ser um procedimento diferenciador.

Após a escrita de alguns romances, como, por exemplo, *Os sinos da agonia* (1974), *A serviço del-Rei* (1984), *Lucas Procópio* (1985) e *Monte da Alegria* (1990), Autran foi muito questionado pela crítica sobre esse novo momento de criação literária, que, para um bom número de estudiosos de sua obra, era um voltar-se para o romance histórico.

Como resposta às críticas, Autran utiliza a narrativa e o ensaio para negar veementemente essa postura. A respeito de *Os sinos da agonia*, ele se justifica ao escrever um ensaio sobre essa obra, afirmando:

Embora não tenha tido o propósito de fazer romance histórico e muito menos realista... , e sim uma obra do meu tempo, moderna, para ambiência e sobretudo para o caráter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da história – sem ter com ela compromisso – durante a composição tive sempre presente alguns acontecimentos e cronologias. Mas não há uma só data no romance: no máximo “era de 60, 30”, e assim mesmo muito pouco e vagamente, para efeito de ambigüidade e simbolismo. (...) Sendo a ambiência do livro o século XVIII e o seu provável período histórico o fim do século,... se quiser ver a obra como um romance histórico (um absurdo), o anacronismo é evidente. (DOURADO, 2000, pp. 184-185).

Autran insiste em justificar a ligação entre realidade e ficção quando se trata de *Os sinos da agonia*, o romances mais questionado pelos estudiosos que, até então, não tinham percebido essa estreita relação que, de certa forma, já havia ocorrido em seus romances anteriores.

Quando situo *Os sinos da agonia* na ambiência do século XVIII, em Vila Rica, não estou fazendo romance histórico, que é uma página virada do romantismo. Não há no corpo mesmo do livro uma só data, um só personagem histórico. Mas se você conhece Minas e a literatura, se conhece a tradição absolutista portuguesa e brasileira, verá a sombra de Tiradentes, Gonzaga, Cláudio, tantos outros. Sombras, não nomes ou personagens. (DOURADO, 2000, p. 190).
Nunca é demais repisar: *Os sinos da agonia* não é um romance realista e histórico. (DOURADO, 2000, p. 209).

Ainda que Autran Dourado insista em afirmar que seus romances não são históricos, acredita-se que não é só através do romance histórico que a literatura se apropria da história, de modo geral, todo e qualquer romance tem uma estreita ligação com a realidade histórica no sentido de que discutem o comportamento humano, descrevem percursos humanos, pois todos, sem exceção, são imaginação e memória.

Anos depois da publicação de *Monte da Alegria* (1990) em um depoimento prestado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1992, Autran revê o que colocou em seus ensaios e afirma:

O que estou tentando fazer nesses livros é me servir do real mineiro para compor um outro real. Um real que muda, de tal maneira que eu não sei mais se ele existe, se ele existiu alguma vez. (...) não posso dizer que as Minas que eu escrevo alguma vez existiram. (...) o que me interessa não é Minas inteiramente, mas a sua decadência. (...) escrevo para entender a loucura humana em geral e a loucura em particular de Minas Gerais.

Autran, ainda nesse depoimento, diz que quis fazer um painel da decadência de Minas com esses romances e que há outra vertente, ficcional, que é uma história criada, uma espécie de autobiografia inventada, de maneira plástica, artística, dos mitos que povoaram sua infância e adolescência mineira.

As Minas de que tanto falam as personagens autranianas através do narrador, estão esfumaçadas no tempo. O passado brumoso das Minas coloniais foi reconstruído dentro do processo literário, através de recursos utilizados pelo próprio autor, em outra dimensão, simbólica, para ambientar suas personagens.

Assim, quando as personagens procuram compreender e explicar seus conflitos a partir de uma perspectiva mais histórica, de análise das práticas sociais e do contexto sócio-econômico que as envolvem, afloram em seus discursos, de forma dissonante e insólita, elementos de um tempo mítico, cósmico, em que todas as coisas se encontram intimamente relacionadas e em que mesmo as situações conflituosas de cunho irracional são explicadas e resolvidas.

Portanto, as Minas de Autran são uma construção, uma invenção que, através das representações e práticas sócio-lingüísticas, vão sendo elaboradas durante a escrita. Lembrando Antonio Candido, o social histórico torna-se importante como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura dessas narrativas.

Referências bibliográficas

- DOURADO, Autran. *Teia*. Belo Horizonte: Edições Edifício, 1947.**
- _____. *Sombra e exílio*. Belo Horizonte: Edições João Calazans, 1950.** (Prêmio Mário Sette do “Jornal da Letras”).
- _____. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. (Prêmio Cidade de Belo Horizonte, 1952).
- _____. *Três histórias na praia*. Rio de Janeiro: Serviço de Divulgação, Ministério de Educação e Cultura, 1955.***
- _____. *Nove histórias em grupos de três*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.*** (Prêmio Arthur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro).
- _____. *A Barca dos homens*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961. (Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores).
- _____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Incluído na Coleção de Obras Representativas da UNESCO).
- _____. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970. (Prêmio Pen-Club do Brasil, 1970).
- _____. *Solidão solitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *Uma poética de romance*. São Paulo/Brasília: Perspectiva/Instituto Nacional do Livro - MEC, 1973.
- _____. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974. (Prêmio Paula Brito, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e adotado nos Exames de Agrégation das Universidades francesas).
- _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão Cultural, 1976. A edição utilizada para análise é da Rocco, 2000.
- _____. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão Cultural, 1978.
- _____. *Armas & corações*. Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão Cultural, 1978.
- _____. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981. (Prêmio Goethe de Literatura e Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro).
- _____. *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: Editora Guanabara, 1987.
- _____. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *Vida, paixão e morte do herói*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- _____. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- _____. *Gaiola aberta: (Tempos de JK e Schmidt)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

** Integrado no volume *Novelas de aprendizado*.

*** Integrado no volume *Solidão solitude*.

O risco e a teia: as barrocas famílias do Brasil arcaico de Autran Dourado

Luís André Nepomuceno

UNIPAM. Doutor em Teoria Literária pela UNICAMP

Resumo A presente pesquisa propõe uma análise dos três romances de Autran Dourado que compõem a chamada “trilogia do Brasil arcaico”, que são *Opera dos mortos* (1967), *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992). Lidos conforme um enredo comum que os identifica, os três romances relatam a trágica história de três gerações de uma família rica no sul de Minas Gerais (os Honório Cota) que, apesar de construírem as bases essenciais para o núcleo de uma família burguesa, resistem às modificações éticas do mundo moderno e persistem na manutenção de valores comportamentais arcaicos, aristocráticos, coloniais e tridentinos, incompatíveis com o meio social em que vivem. A base bibliográfica está centrada na obra de historiadores recentes que, a partir de um estudo das mentalidades do universo colonial brasileiro, configurou um retrato do que foram os valores e dramas sociais das famílias ricas e pobres do Brasil colônia.

Um dos episódios marcantes da primeira fase da obra de Autran Dourado é a cena em que a singelíssima prima Biela descobre, na intimidade de seu quarto, que pode construir sua própria história e remodelar sua identidade, conforme os parâmetros de uma memória sufocada por valores impostos que lhe eram estranhos. Estamos no capítulo 4 de *Uma vida em segredo* (1964). Biela, mocinha da roça, com a morte do pai, passa a morar com parentes da cidade que, aos poucos, lhe impõem práticas e hábitos requintados, estranhos a seu temperamento, incluindo roupas, condutas, sofisticações, conversas à sala de visitas, e até mesmo um casamento que não chega a se concretizar. A jovem, de alma franciscana e amante da pobreza, embora superficialmente estampasse a identidade postiça que lhe impunham, entende, a certa altura da narrativa, que sua memória é mais forte que tudo isso, que sua história própria adquire significados mais expressivos. Consciente do que essa memória íntima representa, “agora sim, prima Biela ia começar tudo de novo, desde o principinho” (Dourado: 2000, p. 80).

Embora *Uma vida em segredo* tenha sido relegada a obra menor no meio de outras estrelas que Autran Dourado iria publicar, a cena do capítulo 4 é profundamente emblemática e esboça um tema com que o autor irá trabalhar ao longo de inúmeros romances de maior fôlego: a memória como construtora de uma identidade. O próprio escritor nos confessa, em depoimento sobre sua trajetória literária, que dentre as temáticas comuns a todos os seus livros, estão “a angústia, o terror da loucura, o medo da perda de identidade, do controle das coisas e de desaparecer diante do real” (Dourado, apud Souza, 1996, p. 35). Nesse sentido, as preocupações básicas do autor parecem não ter mudado muito: desde a inexpressiva e imatura novela *Teia* (1947), seu livro de estreia, até os romances da maturidade, passando inclusive pelos textos de teoria e crítica literária, a substância básica da literatura de Autran Dourado tem sido a exposição trágica de personagens insanos e angustiados, ávidos por manterem a lucidez e a coerência de sua memória e história de família. Seus personagens têm um medo espantoso de perder a identidade e a história de suas vidas, como se, diante da decadência e das transformações do tempo, essa identidade, ou esse significado de uma existência, fosse o único bem que lhes restasse.

Maria Lúcia Lepecki (1976), em estudo clássico sobre o autor, dizia que o núcleo ideológico mínimo da obra de Autran é a morte, embora outros submotivos inerentes a esse primeiro pudessem ser identificados, tais como a iniciação, a passagem, a deambulação, a viagem, a distribuição de espaços, as vivências do tempo, dentre outros. Embora me pareça acertada e quase indiscutível a composição desses elementos temáticos em função da morte, não me ocorre, no entanto, que esta última seja o núcleo primitivo de sua obra. Não resta dúvida de que a morte é um elemento primordial de seus romances, mas apenas na medida em que serve de justificativa para um princípio mais essencial, que é o sentido da memória e da identidade. A morte, seja como corte súbito na historicidade das pessoas, seja como persistência na memória dos vivos, irá servir como elemento desencadeador de uma outra dimensão mais ampla, que é o medo que as pessoas têm de perder a sua história. A persistência dos mortos no cotidiano dos vivos é uma forma emblemática de se manter vivo o significado da história do indivíduo e da família, e portanto, o significado da identidade. Nesse sentido, é compreensível que Autran Dourado não tenha mencionado a morte como uma das “temáticas comuns” de seus livros.

Desde sua estréia na ficção, o escritor mineiro tem construído e reconstruído múltiplos desdobramentos em torno desse tema. Personagens angustiados vêm-se presos a uma herança trágica e, ao mesmo tempo, atormentados pelo sentido mais profundo que essa herança pode trazer a seu cotidiano e a sua existência comum. Em seus dois escritos da juventude, *Teia* (1947) e *Sombra e exílio* (1950), posteriormente reunidos em *Novelas de aprendizado*, de 1980, Autran, de forma ainda incipiente, põe em cena as temáticas que seriam desenvolvidas nas décadas seguintes: no primeiro deles, Gustavo é um jovem jornalista que, com a morte do pai, aluga um quarto num estranho casarão, onde moram uma senhora, uma jovem e uma menina. O quadro é motivo para a retratação de personagens amuados e casmurros, oprimidos por um cenário denso e angustiante. As três personagens femininas se vêem às voltas com um passado tenebroso e incompreensível, um “passado de crimes e misérias”, cujos “resíduos antigos” são heranças de uma tragédia de pecado (Dourado, 2005, pp. 83 e 27). Em *Sombra e exílio*, de melhor acabamento literário, os irmãos Artur e Rodrigo, se re-encontram para passar a limpo uma herança de discórdias e desentendimentos na família. Uma vez mais, o autor punha em cena personagens atormentados pelo passado, cenários opressivos e, acima de tudo, uma densidade trágica no âmbito familiar, ao estilo de Faulkner, de que o mineiro confessa influência.

Mas exemplo melhor de personagem angustiado por uma herança do passado estaria no Ismael do romance *Tempo de amar* (1952), cuja temática Autran Dourado haveria de revisitar, quase 40 anos depois, na *Ópera dos fantoches*, de 1995. Um dos primeiros feitos bem sucedidos do escritor mineiro, *Tempo de amar* retrata a vida do atormentado Ismael que, na juventude, não é capaz de se envolver profundamente com a namorada Paula, nem de se entregar às atividades práticas da vida (senão fazer gaiolas em momento de ócio), por conta de uma fixação mítica e erótica na irmãzinha Ursulina, que morrera aos nove anos. A lembrança do passado, o sonho sublime e erotizado com Ursulina, o tormento de uma felicidade perdida – tudo isso compõe os fragmentos de sua herança trágica. Essas revelações todas lhe vêm à consciência ao fim da narrativa: “Daí compreendia a ligação misteriosa com sua família (que tantas vezes tentara romper, o que chamava correntes obscuras, inconscientes, que o ligavam à casa), sua família vivendo contrita num mundo sombrio e apagado, amando a morte, entregando-se ao seu culto” (Dourado, 2004, p. 115). Ismael revisita o seu passado e lhe concede um íntimo significado, quando, no romance *Ópera dos fantoches*, pede que o escritor João da Fonseca Nogueira (que, em outras narrativas, será o alter-ego de Autran Dourado) escreva a sua história e, portanto, o fio condutor de sua identidade. Se a morte de Ursulina fora um elemento decisivo na evolução trágica de Ismael, é apenas a reescritura desse fato que dá sentido e organicidade ao *leitmotiv* do romance autraniano, ou seja, a reconstrução de uma memória e de uma identidade perdidas.

Quero me valer de um comentário de Eneida Maria de Souza para construir o edifício básico deste ensaio, que tem o risco e a teia como metáforas essenciais para

explicar os romances de Autran Dourado. Diz a estudiosa: “Enlaçada pela metáfora do risco e da teia, a narrativa mítica de Autran cumpre o destino circular do ato de tecer e destecer genealogias, fábulas de família, vida, paixão e morte de pseudo-heróis” (Souza, 1996, p. 17). O risco e a teia são estratégias metafóricas contidas respectivamente no romance *O risco do bordado* (1970) e na novela *Teia* (1947), para sintetizar o destino trágico que compõe a existência de personagens (o risco é metáfora de uma história já traçada, como faziam as moiras gregas que traçavam o destino dos homens em desenhos de tapeçaria) e o emaranhado tormentoso que envolve a consciência desses personagens, como que capturados em teias de aranha e envolvidos por circunstâncias de aprisionamento.

É nesse contexto, e pensando em considerações como essas, que gostaria de refletir sobre a famosa “trilogia do Brasil arcaico”, que compõe a história da família Honório Cota, contida nos romances *Opera dos mortos* (1967), *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992). Escritos em momentos tão diversos da produção literária de Autran, os romances do “Brasil arcaico”, como o próprio autor os definiu, identificam-se não apenas por temáticas comuns, mas por um enredo comum, construído em tempos históricos distintos, e retratando a trajetória de três gerações de uma família rica no interior de Minas Gerais. Os romances não foram escritos em ordem cronológica, mas para efeito de compreensão e sistematização do todo, pensemos na cronologia: a história começa com *Lucas Procópio*, cujo personagem homônimo, pelos idos do séc. 19, herdou do pai uma rica fazenda no sul de Minas, próximo à fictícia cidade de Duas Pontes (onde se passa grande parte dos romances de Autran). Acompanhado do escravo Jerônimo e do violento Pedro Chaves, antigo empregado de seu pai, Lucas Procópio Honório Cota peregrina pelo interior de Minas e, insano, ingênuo e bondoso como um Quixote, acredita que tem a missão de recuperar os tempos gloriosos das Minas do ciclo áureo do barroco. A cada cidade que passa, faz discursos sobre a glória do passado e recita com fervor os versos do *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa. Mas Pedro Chaves, em plano frio e calculado, mata seu patrão e, numa estratégia engenhosa, faz-se passar por ele (só saberemos disso ao final do romance) para herdar a fazenda e a fortuna. O episódio é definitivo, porque daí em diante toda a descendência dos Honório Cota terá a mancha dessa falsa genealogia. Tosco e ignorante, e também vítima das atrocidades da vida, Pedro Chaves, nas vestes de Lucas Procópio, casa-se com a refinada e elegante Isaltina, numa relação de puro interesse e desespero por parte do pai dela, barão de Diamantina, que se achava endividado até às tampas. Admirada com a estupidez e a parvoíce do marido, Isaltina acaba se envolvendo afetivamente com o padre Agostinho, numa relação que não chega a se concretizar. João Capistrano Honório Cota, filho do casal, será o personagem central de *Um cavaleiro de antigamente*, romance posterior a *Lucas Procópio*. João Capistrano, sujeito culto, casmurro e depressivo, é o cavaleiro que dá título ao livro, e que irá revirar os baús da memória de família para descobrir fatos denunciados numa carta anônima, em que se acusava sua mãe Isaltina de relações ilícitas com o padre Agostinho. Numa prosa lenta e melancólica, o romance é uma aventura psicológica de João Capistrano, no sentido de descobrir sua história e identidade, sobretudo a partir do momento em que o amigo Dr. Gouveia lhe revela verdades sobre a bronca estupidez do pai Lucas Procópio e sobre os frios interesses financistas do avô materno. Atormentado por essa “destruição” reveladora dos mitos da família, resta a João Capistrano salvar a honra da mãe, o que ele logo faz ao matar o autor da carta anônima, quando o descobre. Preso e absolvido, o cavaleiro de antigamente passa a reconstruir a suposta glória da família e a identidade perdida de seus antepassados. Por fim, nos episódios finais dessa saga, vem Rosalina, filha de João Capistrano, cuja história está em *Opera dos mortos*, o primeiro romance da trilogia que Autran escreveu. Ali passa-se brevemente pela vida de cada uma das gerações, até que a história de Rosalina se torne o núcleo da narrativa. Orgulhosa e ativa, a filha de João Capistrano, depois da morte do pai (desiludido por causa de traições políticas), fecha-se no sobrado imenso de Duas Pontes, com a negra surda-muda Quiquina, jamais se casa e não permite o convívio de quem quer que seja dentro da casa. Alcoólatra e tão arrogante e melancólica quanto o pai, Rosalina, em noites de embria-

guez, entrega-se a Juca Passarinho, um seu empregado forasteiro, e quando se vê grávida dele, esconde o fato de todos na cidade. O embrulho com o filho natimorto que Juca leva para enterrar não deixa claro se a criança nascera morta ou se Quiquina a matara. O fim de Rosalina e, de certa forma, o fim de sua própria saga familiar é a loucura e o hospício.

Em todos os personagens centrais da saga dos Honório Cota – do doidivanas e sonhador Lucas Procópio à arrogante e altiva Rosalina, passando por Isaltina e Genuína, mulher de João Capistrano – o que existe é uma tentativa desesperada de reconstruir um passado absolutamente glorioso que poderá dar um sentido emblemático ao presente, por meio de uma espécie de salvação da identidade. A cada vez que o tempo passa e se moderniza, os Honório Cota insistem numa persistência da memória, de tal forma que esse medo terrível da perda de identidade configura-se como um tipo de erro trágico, cuja expiação só será levada a cabo com a loucura de Rosalina. Extasiados com o desenrolar do mundo social moderno, e inertes diante de suas contradições e das dificuldades de sustentar as relações entre afetividade e manutenção do poder de classe, os Honório Cota, a exemplo de modelos ainda hoje vigentes, criam o mito da fidalguia, em que a herança aristocrática é mais decisiva que o próprio dinheiro. Para a concepção desse mito, a memória serve como documento de legitimidade que tornam efetivos os modelos comportamentais da fidalguia. A imagem dos relógios parados no sobrado em que mora Rosalina é o exemplo mais exato de persistência da memória, em que o indivíduo se põe a reconstruir, ainda que à custa de sua própria sanidade, um tempo glorioso de ostentação e luxo típicos de uma família aristocrática. Mas não são apenas os relógios dos Honório Cota que estão parados: também a sua conduta, seus modos de vida e seus modelos familiares são propositadamente arcaicos e fixados num tempo em que a fidalguia poderia fazer algum sentido numa sociedade igualmente arcaica.

A julgar pela história da família moderna no desenrolar dos séculos 19 e 20, é curioso notar que os Honório Cota construíram uma sólida estrutura de família nuclear e burguesa, sem permitir, no entanto, que os antigos valores de casta se extinguissem no seio de suas relações de interesse. A esse respeito, é válida a observação do historiador Edward Shorter (s.d., p. 52 e segs.) de que a família moderna quebrou os laços com a comunidade circundante e construiu a noção burguesa de privacidade, recolhendo-se apenas com os parentes mais próximos. No Antigo Regime, a formação do casal era um ato público; nos tempos modernos, a publicidade dá espaço a jogos de afetividade e de intimidade no recolhimento do espaço privado¹. O surgimento do amor romântico na construção da família moderna é um fato diferenciador que estabelece o fim do regime antigo das famílias arcaicas: “As pessoas começaram a colocar o afeto e a compatibilidade pessoal no alto da lista de critérios de escolhas de parceiros conjugais. [...] mesmo os que continuaram a empregar os critérios tradicionais de prudência e riqueza na seleção de parceiros começaram a ter um comportamento romântico dentro desses limites” (Shorter: s.d., p. 162).

No caso do Brasil, Autran Dourado atribui às famílias ricas mineiras um comportamento que pouco condiz com as estratégias de envolvimento afetivo das modernas relações burguesas. São esses os modelos que estarão em *Os sinos da agonia*, por exemplo, romance histórico ambientado na Vila Rica do séc. 18. Quando o velho João Diogo Galvão vai ao interior de São Paulo buscar para casamento a jovem Malvina, filha do aristocrático porém decadente João Quebedo, o pai oferece a filha mais velha Mariana, como negócio mais certo e garantido, e só entrega a mais nova porque João Diogo o seduz com promessas irrecusáveis de dinheiro futuro. João Quebedo, nobre decadente que perdeu tudo por causa do sumiço do ouro, é o exemplo mais típico das personagens de Autran que ainda reconstróem a todo custo o mito da fidalguia: esconde a existência do filho débil mental, promove acertos matrimoniais para evitar a decadência, e mantém objetos pessoais antigos como símbolos de ostentação aristocrática; a própria filha Malvina recusa as modinhas popularescas que viravam febre na colônia e no reino, e hesita em confessar que a família fora obrigada a vender o piano para acertar dívidas.

¹ Ariès (1981) já enxerga os vestígios do desenvolvimento da família moderna a partir do séc. 14.

João Diogo, por sua vez, fazia questão de fazer que sua história era o relato de uma “no-breza sem mancha de geração” (Dourado: 1999c, p. 92).

A manutenção de relações éticas frias, pautadas por um jogo de interesses lucrativos no interior da família, é a primeira estratégia dos Honório Cota, no sentido de recompor a identidade de sua suposta fidalguia e evitar sua dissolução no universo burguês. Embora aptos a modelar uma família nuclear e burguesa que sabe romper os laços com a comunidade e criar seus vínculos resistentes de privacidade, os Honório Cota parecem resistir a modelos burgueses, fixando as raízes da família em outros modelos arcaicos da vida colonial de Minas. É como se o tempo não desse a eles a possibilidade de convivência com o real: ignorando o espaço social em que vivem, preferem parar os relógios e viver a ilusão de antigos tempos gloriosos. É espantoso como eles, bem como outras famílias “aristocráticas” representadas por Autran na saga do Brasil arcaico, são capazes de estabelecer limites à afetividade e impor práticas negociais frias no interior do casamento. Cristino Sales, o velho barão de Diamantina, pai de Isaltina, chega a apontar uma arma para a própria filha, em atitude de total desespero, implorando que ela se case com Lucas Procópio, a quem ela tinha por um bronco repugnante. Sem saída, e sentindo que o comércio lhe seria uma humilhação, Isaltina prefere adestrar o matuto a contrariar o orgulho do pai.

A composição das famílias coloniais nas Minas do séc. 18, conforme nos atesta Nizza da Silva (1984, p. 70), era norteada por um princípio de racionalidade, de tal forma que, no casamento, a paixão e a atração física, marginalizadas, davam espaço a escolhas que levavam em conta tão somente a igualdade de condições sociais². É certo que o resultado disso é a consolidação de convivências conjugais emocionalmente estéreis, quando não estimuladas pela incompreensão e violência. No seio do casamento de famílias coloniais ricas, praticamente inexistente o amor romântico ou a sedução amorosa; a cortesia é um mundo celebrado apenas na poesia clássica. Mary del Priore (1993, pp. 126-127) diz que há mais cortesia amorosa nos concubinatos e mancebias do que nos casamentos arranjados por classes elevadas; daí a violência entre cônjuges e os maus-tratos de maridos insensíveis. Ronaldo Vainfas chega a considerar que, no caso das moças de famílias coloniais, a ausência de cortesia e sedução por parte dos homens levou-as a práticas homossexuais na juventude, ou a adultérios, no casamento:

Uma vez casadas, sobrevinha a decepção, não raro os maus-tratos e, com certeza, a descoberta de que os maridos pouco ligavam para seus íntimos desejos. Só lhes restava, então, deixá-los e divorciar-se – sempre uma opção extrema; ou ainda, amansá-los com orações amatórias, conquistá-los por meio de filtros, trai-los com outros homens e, quem sabe, retornar aos nefandos deleites d’outrora. Nada disso faltou, seguramente, ao cotidiano de nossas antigas mulheres” (Vainfas: 1997, p. 184).

Esse parece ser o retrato da Isaltina que, diante de um Lucas Procópio estúpido e matuto, acaba buscando relações românticas e sedutoras, num universo alheio à realidade de seu casamento. Luciano Figueiredo (1997, pp. 88-90) igualmente denuncia a realidade fria e impessoal dos casamentos coloniais, quando registra que a atividade amorosa e as práticas de cortesia e afetividade estavam inteiramente distantes da realidade conjugal, e só poderiam ser encontradas em relações ilícitas e extramatrimoniais. No caso de nossos personagens que compõem a saga do Brasil arcaico, a violência e a frieza das relações éticas e amorosas é o preço que pagam os Honório Cota, quando insistem na manutenção de modelos coloniais e aristocráticos na composição de uma família nuclear burguesa. Rosalina só se entrega às delícias de um subalterno como Juca Passarinho, porque a afetividade não implica qualquer compromisso familiar, ou contrato conjugal, e os encontros só se dão na solidão da bruma da noite e sob o efeito do álcool, como forma de atenuar a sexualidade reprimida da dama de classe. A Rosali-

² Sobre o casamento colonial, Sheila Faria (1998, p. 140) diz que “grande parte das alianças matrimoniais trata de um negócio, interessante a ambas as partes”.

na “diurna”, no entanto, mantém o distintivo de nobreza e o necessário distanciamento dos empregados. Em sua mentalidade aristocrática, os jogos eróticos até podem existir, desde que sejam secretos (ela esconde do próprio amado a existência de um envolvimento!), e desde que não mantenham qualquer relação com os compromissos e negócios da família. Para estes, há um princípio de racionalidade que é indiferente às paixões e que mantém acesa uma identidade de nobreza. Rosalina sabe disso, quando sustenta a exigência de que o empregado-amante continue entrando em casa pela porta dos fundos.

A persistência na manutenção de padrões racionalistas, sustentados por um princípio econômico, é uma engenhosa estratégia dos Honório Cota para manter uma identidade nobre alheia às paixões e aos envolvimento afetivos de um moderno casamento burguês. O isolamento de João Capistrano no sobrado, e posteriormente, de Rosalina, se a princípio tem ares de misantropia e alheamento melancólico, constitui-se na verdade de um orgulho de classe e de um distanciamento do vulgo. Não se trata, portanto, de um confinamento na privacidade doméstica ou de uma desilusão política; mais que isso, João Capistrano e Rosalina julgam que a massa disforme de Duas Pontes não é digna de participar de seus dramas mais íntimos. A construção de um ideal de fidalguia é um processo quase obsessivo dos Honório Cota, desde a altivez e a arrogância, até a modelação de um porte físico aristocrático. Sobre João Capistrano se diz: “Ficava como se tivesse fincado no chão, entre as pernas abertas, uma grande espada em que a mão direita apoiasse. Aquele homem antigo não descansava dele mesmo” (Dourado: 1999a, p. 28). Mesmo preso, por causa do assassinato de Godofredo Barbosa, o cavalheiro de antigamente mantém a fidalguia: “Que homem mais solene é João Capistrano! Nem na prisão ele se relaxa, de jaquetão e gravata todo dia. Vestido como sempre se vestiu, austero e cuidadoso. Não é só preso, nunca se soube de João Capistrano descansar dele mesmo” (Dourado, 2001b, p. 225).

Tanto Rosalina quanto João Capistrano, mesmo vivendo os tempos de expansão da família burguesa e provinciana de Duas Pontes, insistem em manter os fumos de uma nobreza típica dos colonos ricos de Minas Gerais que imitavam os hábitos requintados da corte. O historiador Emanuel Araújo (1997, pp. 83-130) expõe um curioso cenário das famílias abastadas do período colonial que, ao criarem uma “sociedade da aparência”, repetiam valores cortesãos do reino, como o horror ao trabalho, sobretudo de profissões “mecânicas”, bem como a presunção de fidalguia e a ostentação de certos distintivos de nobreza, como roupas e bens culturais.

E o ócio, ou a demonstração social do ócio, era o mais importante signo de abundância, ou de conforto, ou de “vida digna” de quantos pudessem ter escravos para mostrar poder, para dispor de maior tempo livre em seu trabalho ou simplesmente para sustentar-se. A posse de escravos seria, portanto, imprescindível para que se pudessem alardear um altivo desprezo pelo trabalho (Araújo: 1997, p. 95).

Quando Cristino Sales propõe à filha Isaltina que, para se salvar da ruína e da escassez do ouro, poderia abrir uma loja de secos e molhados, ela rebate apavorada: “Pelo amor de Deus, papai, o comércio não seria uma vergonha para nós?!” (Dourado: 2002, p. 112). A desqualificação do trabalho mecânico, prática aristocrática comum da vida colonial, tem respostas curiosas no cotidiano dos Honório Cota. Em *Um cavalheiro de antigamente*, João Capistrano põe-se a fazer brinquedos de madeira para os filhos de Quincas Ciríaco, mas o faz apenas porque isso constitui uma terapia recomendada por Dr. Gouveia, jamais porque poderia representar um mísero ofício lucrativo. Rosalina igualmente faz flores de papel-crepom, ofício que aprendera de um japonês, apenas como exercício de ocupação, para passar o tempo no sobrado, junto de Quiquina. A construção criteriosa de um modelo aristocrático colonial por parte da gente Honório Cota é, na verdade, a composição de um ideal identitário, uma espécie de teatro, em que eles se representam com agentes significativos de um tempo e de um espaço da

nobreza ociosa e requintada. São modelos ultrapassados, não resta dúvida, e quase ridículos na dimensão espaço-temporal em que se encontram, não fosse o aparato trágico com que o autor os representa. Os vestígios de uma civilização colonial estampados nesse comportamento extemporâneo permitem que se veja naquela inusitada família uma espécie de conduta barroca, nos termos que o verdadeiro Lucas Procópio queria dar ao seu sonho de reconstrução das Minas douradas. A escolha do poema épico *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, para difundir seus ideais parece revelar uma fixação em comportamentos éticos e civilizatórios arcaicos, incompatíveis com o desenrolar da história.

Outra prática moral dos Honório Cota no sentido de fixar modelos coloniais arcaicos é a reclusão (pelo menos parcial) das mulheres e a manutenção de sua honra. Na verdade, mesmo fora do universo dos Honório Cota, as mulheres criadas por Autran Dourado são figuras marcantes, porém submetidas a uma força patriarcal que lhes tolhe a sexualidade e a expressão dos desejos. Em depoimento pessoal prestado à UFMG, e recolhido em livro organizado por Eneida Maria de Souza, é o próprio escritor mineiro quem afirma que “uma das coisas mais curiosas em Minas Gerais é a sexualidade feminina reprimida. E não são os homens que reprimem essa sexualidade. São as próprias mulheres que reprimem a sexualidade nas outras mulheres” (Dourado, apud Souza: 1996, p. 52). Questão polêmica e ainda matéria de discórdia entre historiadores, a suposta clausura das mulheres coloniais (descrita por Gilberto Freyre) parece ter existido apenas em parte, o que poderá não ter impedido por inteiro a participação delas nos fatos públicos e sociais. Leila Algranti (1993, pp. 45-46) pontua que o surgimento de instituições legais de reclusão destinadas a mulheres, tanto pobres quanto ricas, foi uma prática comum adotada na colônia para se preservar a honra dessas mulheres e manter políticas de vigilância intensa sobre sua sexualidade. Emanuel Araújo (1997, pp. 190-192) igualmente sustenta que, em plena época colonial, os estrangeiros espantavam-se com o “recolhimento de serrallo” a que maridos destinavam suas mulheres. Ronaldo Vainfas (1997, p. 130), no entanto, admite que deve haver certo exagero nas descrições de Freyre, que imaginou as sinhás-donas enclausuradas com suas mucamas, numa espécie de “isolamento árabe”. Também Sheila Faria (1998, p. 47) constatou que “o patriarcalismo, a família extensa e a mulher enclausurada não foram padrões predominantes em pelo menos alguns lugares do Brasil colonial”.

Ainda que exista certo exagero nas imagens de mulheres enclausuradas imaginadas por alguns historiadores da velha guarda de nossa historiografia colonial, é certo que o recolhimento de mulheres e a vigília do comportamento existiu, em maior ou menor grau, como prática razoavelmente comum entre famílias ricas da colônia. Nas descrições do Brasil arcaico de Autran Dourado, e mesmo fora do universo dos Honório Cota, como já dito, as mulheres (pelo menos as mulheres de honra) têm sexualidade reprimida, são reclusas e têm pouca participação em atividades públicas e sociais, o que eventualmente as leva à casmurrice ou à loucura. E mesmo as mulheres que ousam enfrentar essa repressão, como a Evangelina, no romance *Tempo de amar*, acabam apenas trazendo a si um vazio inútil e o estigma do preconceito: “Ela era uma mulher forte, fez tudo o que quis. Amou. Mas de que valeu tudo aquilo, toda a revolta para viver?” (Dourado: 2004, p. 167).

Isaltina, em *Lucas Procópio*, é mantida reclusa na fazenda pelo marido; depois, já na cidade, seus únicos passeios à igreja são sempre acompanhados de uma mucama. Sua honra será o núcleo narrativo do romance seguinte, *Um cavalheiro de antigamente*, quando João Capistrano, filho de Isaltina, se põe em busca de uma verdade reveladora sobre a conduta honrosa de sua mãe no passado. Obcecado e aturdido com denúncias falsas, João Capistrano é capaz de ele mesmo matar o falso delator de sua mãe, ao invés de encomendar o crime, para que, preso, seja absolvido por defesa da honra de terceiros; ou seja, para que cometa a vingança, de tal forma que ela própria sirva a uma missão mais nobre a seus olhos: a absolvição do suposto adultério da mãe. Por sua vez, Rosalina busca a reclusão, não apenas para a sustentação de uma honra feminina (acredita que não existe homem em Duas Pontes para lhe dar continuidade à nobreza), mas para a persistência de uma identidade aristocrática, já que supõe que também as

companhias de amigas lhe diminuiriam a condição nobre. Orgulhosa e temperamental, Rosalina prefere o vazio solitário do casarão que lhe mantém a honra à possibilidade de se envolver com homens que não lhe retribuam a identidade por anos construída. Mas os jogos eróticos secretos com o empregado da casa são prova de que sua honra, assim como possivelmente a de outras mulheres honradas, é apenas um artifício social, uma estratégia de aparências, uma máscara.

De qualquer forma, o horror à possibilidade de perda da honra e da identidade torna as personagens femininas de Autran Dourado mais vulneráveis às contradições de seu meio social. Atormentadas pela sombra de um pecado possível (não que o pecado por si traga consciências culposas, mas promove perdas significativas da honra aristocrática), as mulheres autranianas se vêem amarradas a uma moral antiga e opressiva. É o caso da solteirona Tia Margarida, de *O risco do bordado* que, diante de uma vida sexual reprimida e depois de uma aventura erótica apenas sugerida com o sobrinho João, acaba louca e tomada pelo fanatismo religioso. No caso dos Honório Cota, diante da já discutida necessidade de manutenção da identidade nobre, mulheres e maridos mantêm uma mentalidade fixada por uma moral arcaica e tridentina. Estava certo o próprio Autran, pelo menos na caracterização de seus personagens, quando disse que, para os mineiros, “o concílio fundamental não foi o Vaticano 2.^o, foi o Concílio de Trento” (in Souza: 1996, p. 52), bem mais antigo e repressor.

Historiadores colonialistas mais recentes têm se esforçado por mostrar que os impactos da moral tridentina, se foram visíveis nas práticas quotidianas da família colonial, tiveram reflexos tardios na vivência contemporânea, sobretudo em Minas Gerais. Conforme nos revela Mary del Priore (1993, p. 33), “a principal linha de ação da Igreja centrou-se na aplicação mais exata possível das decisões tomadas no concílio tridentino e na transferência de seu espírito para a vida quotidiana da orbe católica”. Sabe-se que o Concílio de Trento, que serviu de base para o movimento da Contra-Reforma da Igreja, apenas reafirmou dogmas e regras que a própria Igreja já defendia por séculos, e seu papel no controle da moralidade foi severo e definitivo, sobretudo no âmbito da sexualidade e da família. A esse respeito, será importante ouvir uma nota de Ronaldo Vainfas, em estudo sobre os impactos tridentinos na ética colonial:

Embora o Concílio não tenha explicitado qualquer decisão acerca da família, o movimento da Contra-Reforma revelar-se-ia muitíssimo cioso dessa importante esfera da vida social, multiplicando regras e conselhos para o bem-viver doméstico por meio de catecismos, sumas e manuais de confissão impressos em escala cada vez maior a partir do século XVI. Tudo parece indicar, diz-nos Flandrin, que a Igreja tridentina vislumbrou na família um dos lugares privilegiados da vida cristã [...] (Vainfas: 1997, p. 23).

Os nossos personagens da saga do Brasil arcaico, mesmo vivendo em épocas tardias, não vão hesitar em manter acesa a sua identidade católica e tridentina, típica do universo colonial. Reclusos, temerosos, sexualmente reprimidos, vigiados, tolhidos na expressão de seus sentimentos mais íntimos, honrados, religiosos, ordeiros e racionalistas na administração das relações afetivas do espaço doméstico, os Honório Cota representam, sem dúvida, a manifestação viva de uma consciência tridentina num cenário histórico que já tornava visíveis os novos rumos da ética burguesa e moderna. A “pastoral do medo” na colonização tridentina do Brasil, de que nos fala Vainfas (*Op. cit.*, p. 45), é uma realidade comum dos temores e rigores de Lucas Procópio, Isaltina, João Capistrano e Rosalina. A ordem-modelo da Companhia de Jesus que veio ao Brasil, desde os primórdios de nossa civilização, é para eles o único universo disponível para a persistência de uma memória arcaica, é a única estratégia ilusória para a manutenção de uma identidade já dissolvida pelas complexidades e contradições da modernidade.

E a ilusão parece ser mesmo a única realidade que predomina no cenário arcaico dos personagens autranianos. Esses indivíduos melancólicos, presos a uma herança trágica, obcecados pela memória agonizante mantêm, na verdade (embora não tenham consciência disso), uma espécie de teatro das virtudes, uma farsa grotesca de identidade, que existe apenas num mundo de ilusões. A única realidade de que dispõe a gente Honório Cota é a incapacidade absoluta de conviver com o real. Completamente cegos às contradições do mundo moderno, insistem na persistência de um suposto mundo ordenado, equilibrado, moralmente aceito e consumado, que a bem da verdade, já não existe mais, se é que algum dia existiu. Tudo em sua mentalidade é ilusória, até mesmo (e sobretudo) a sua fidalguia, de que tanto se orgulham. O assassinato de Lucas Procópio e a construção de uma *persona*, ou identidade postiça, por parte do inescrupuloso e perverso Pedro Chaves, matuto e filho de uma gente qualquer, são a ironia mais amarga que se desfere sobre a fidalguia dos Honório Cota. A *pessoa* da família fora feita de uma *persona* falsificada. Mas nenhum personagem de Duas Pontes saberá disso. Ou saberá? Uma resposta a essa ironia da nobreza que nasceu de matutos estará nos delírios de João Capistrano, amado e sorumbático, querendo descobrir as verdades da herança de família. Mais uma vez, o passado é reconstruído pela impostura, e o mito da fidalguia é reinventado pelo auto-engano, pela sobrevivência de uma memória que, como o mito, é o nada que é tudo. João Capistrano está consciente de que deve manter a lenda de sua origem. É ele mesmo quem confessa: “Fui educado pra viver num mundo que não existe mais. Mamãe é que me criou no culto religioso de barões, príncipes e imperador. Mesmo sabendo que tudo isso ruiu, é na fantasia e no passado que ela vive, se alimenta de sonhos” (Dourado: 2001b, p. 155).

Mas a realidade é pior do que João Capistrano imagina: seu mundo não é exatamente a reconstrução de um passado de glórias douradas, porque esse passado nunca existiu. A opulência aristocrática de Minas nunca passou de uma ilusão: é o “falso fausto” de que nos fala Laura de Mello e Souza, em seu *Desclassificados do ouro*, quando explica que a ostentação e o luxo barroco das festas coloniais em Minas já revelavam o paradoxo de que a riqueza era pobreza, e o apogeu, decadência (Mello e Souza, 1986, pp. 19-42). João Capistrano, e posteriormente Rosalina, orgulhosos, arrogantes e ávidos por encontrarem na memória o distintivo da nobreza e a honra da gente pura e “sem mancha”, inventam, na verdade, um outro passado, uma ordem outra de identidades, uma ilusão de grandeza a ser ostentada como razão do presente. Sabem, no fundo, que a história pode ser sustentada por mitos. A fidalguia pode ser ilusória, mas o mito dela se torna verdade.

Com isso, os Honório Cota não deixam de estar envolvidos por uma trama de caráter trágico. O destino de todos eles, matéria prima das tragédias clássicas, já está riscado. O erro é a incapacidade de conviver com o real, e ao mesmo tempo, o projeto de simular mundos ilusórios e manter a memória de uma identidade colonial, aristocrática e tridentina. Esse mundo já não existe mais, e a expiração inevitável de todo o erro acumulado por gerações está na loucura de Rosalina. A menina de João Capistrano sendo levada de carro a “longes terras” parece uma Blanche Dubois, a personagem de Tennessee Williams, que também se tornou insana porque não conseguiu manter a postura de fidalguia e conviver com a brutalidade do real. As duas são irmãs de tragédia. O mito dos Honório Cota cai por terra e sua descendência não sobrevive, diluí-se nas imposições do mundo moderno. Mas, como o mito é mais forte que a realidade, a ópera dos mortos continuará sempre ecoando no mundo dos vivos.

Referências bibliográficas

Obras de Autran Dourado

Lucas Procópio. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 (1ª ed. 1985).

Novelas de aprendizado. Rio de Janeiro: Rocco, 2005 (1ª ed. 1980).

Ópera dos fantoches. Rio de Janeiro: Rocco, 2001a (1ª ed. 1995).

Ópera dos mortos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a (1ª ed. 1967).

O risco do bordado. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b (1ª ed. 1970).

Os sinos da agonia. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c (1ª ed. 1974).

Tempo de amar. Rio de Janeiro: Rocco, 2004 (1ª ed. 1952).

Uma vida em segredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 (1ª ed. 1964).

Um cavalheiro de antigamente. Rio de Janeiro: Rocco, 2001b (1ª ed. 1992).

Referências Gerais

ALGRANTI, Leila M. *Honradas e devotas: mulheres na colônia*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/EdunB, 1993.

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. 2 ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/EdunB, 1997.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/EdunB, 1993.

FARIA, Sheila de Castro. *A colônia em movimento: fortuna e família no cotidiano colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FIGUEIREDO, Luciano R. A. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no séc. XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Austran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo/ Brasília: Edições Quíron/ INL, 1976.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no séc. XVIII*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz. *História da família no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Sistema de casamento no Brasil colonial*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1984.

SHORTER, Edward. *Formação da família moderna*. Trad. Tereza Perez. Lisboa: Terramar, s.d.

SOUZA, Eneida Maria de. *Austran Dourado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996 (Col. "Encontro com escritores mineiros").

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

“O meu mestre imaginário”, de Autran Dourado: breves fragmentos sobre os trágicos no teatro

Luiz Humberto Martins Arantes

Professor doutor da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais (Curso de Teatro) e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia. Autor de *Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade* (Annablume, 2001). lharantes@yahoo.com.br.

Resumo O presente texto procura fazer uma leitura e análise dos artigos sobre teatro, presentes na obra *O Meu Mestre Imaginário*, de Autran Dourado. Evidencia neste conjunto de ensaios a presença de referências gregas e trágicas do escritor mineiro, além das tensões entre criação literária e exercício da crítica, entre um pensamento ora dionisíaco ora cartesiano.

O encontro com as obras de Autran Dourado é, sem dúvida nenhuma, impactante, seja do ponto de vista da visualidade seja da plasticidade sugeridas na descrição do ambiente. Pensando assim, é igualmente provocante perceber a construção das personagens que ora habitam ora viajam pelos sertões de Minas Gerais tecidos pela escrita do autor. Somados, riqueza visual e densidade dramática evocam a possibilidade de transposição para o cinema ou para o teatro. Um exemplo disso pode ser conferido nas fortes personagens de *Ópera dos Mortos*, que ainda não recebeu uma adaptação teatral, e também *Uma Vida em Segredo*, recentemente filmada por Suzana Amaral.

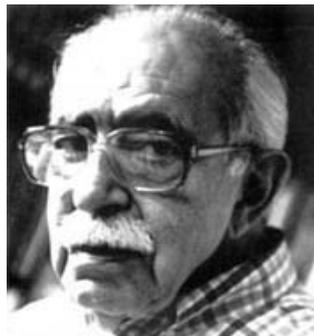


Fig. 1: O escritor Autran Dourado **Erro!**

Os apreciadores das artes da imagem como, por exemplo, do teatro, encontrarão nas narrativas do ficcionista mineiro uma provocante matéria prima para adaptações, mas também poderão ler um Autran Dourado mais reflexivo, pensador e crítico, ‘carpinteiro’ de reflexões que muito interessam aos estudiosos da dramaturgia e do teatro. O livro *O meu mestre imaginário* possui instigantes artigos sobre os clássicos gregos que merecem leitura, pois já anunciam um narrador leitor que reflete sua própria obra remetendo nos às suas matrizes de leitura.

Não são poucas as obras que conceituam e diferenciam os textos a partir da perspectiva de seus gêneros, as quais vão logo definindo o que são romances, contos e outras prosas, que também estabelecem o que é dramática e o que são poesia(s). O exercício de se pensar a multiplicidade das narrativas e quais as peculiaridades que cada uma traz a respeito da personagem também já foi bastante estudado. O livro *A personagem de ficção* é um bom exemplo de obra acadêmica que procura mapear a questão do texto literário e a presença da personagem na literatura, no teatro e no cinema, além de ser escrita por quatro importantes intelectuais: Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Sales Gomes. Após a sua leitura, salta aos olhos a sensação de que os textos possuem as suas peculiaridades, mas as aproximações também são possíveis, o que pode ser observado na análise que Décio de Almeida Prado propõe a respeito da personagem no texto teatral e que podem ser estendidas às personagens de outras narrativas, uma vez que é possível analisá-las ficcionalmente percebendo o que ela diz de si mesmo, o que dizem dela e como ela age.

Estas possíveis proximidades têm permitido que contos e romances sejam adaptados para peças de teatro e para o cinema e, também, que se faça a adaptação de textos teatrais para a teledramaturgia. Neste ponto, o escritor Autran Dourado é um bom estudo de caso, pois recentemente o ficcionista teve sua obra *Uma Vida em Segredo* filmada pela diretora Suzana Amaral, tendo contado no elenco com atrizes como Sabrina Greve e Eliane Giardini, a qual, numa das pausas da filmagem fez o seguinte comentário:

Pensar hoje em *Uma Vida em Segredo* é reviver céus cor-de-rosa, amanhecer com galos cantando, cafés da manhã generosos em Pirenópolis e o encontro sempre urgente com Suzana Amaral na porta casa-locação. (GIARDINI, 2004).



Fig. 2: A atriz Sabrina Greve em cena do filme *Uma vida em segredo*, de Suzana Amaral.

Mesmo fazendo uso das locações cerradianas de Pirenópolis em Goiás para as locações do filme, as imagens e sonoridades escolhidas pela diretora Suzana Amaral e descritas pela atriz podem ser consideradas uma recorrência à atmosfera própria de Minas Gerais, tom característico na obra de Autran Dourado, na qual os interiores e rincões deste Brasil distante surgem como resultado de uma região que, durante longas décadas, migrou do rural ao urbano. O uso do termo recorrência não está fora do lugar, uma vez que em romances como *Ópera dos Mortos* o leitor também será tocado pela força das imagens do ambiente que cerca personagens sempre muito fortes, preenchidas de um passado que as empurram na direção de um destino ora conflituoso ora trágico.

Se as obras ficcionais de Autran Dourado tecem imagens cenográficas e densas personagens humanas, dando margem a possíveis adaptações teatrais e cinematográficas, outros olhares cênicos podem ser perceptíveis nos textos teóricos do romancista, principalmente naqueles dedicados à análise do teatro como fenômeno trágico. Como mencionado isto pode ser verificado *O meu mestre imaginário*. O segundo livro teórico de Autran Dourado faz breves passeios pelo bosque da literatura e da filosofia, mais uma vez a voz que narra/analisa/interpreta é seu alter ego Erasmo Rangel.

Em seu caminho vai deixando ensaios curtos sobre clássicos da literatura e suas técnicas narrativas e, antes que o leitor acredite em algum hermetismo, vai logo provocando o riso de si mesmo:

Ele é imaginoso e mente muito, disse dele uma vez o escritor mineiro Godofredo Rangel, seu parente. ‘Eu quero é que ninguém me entenda, /para poder te amar tragicamente’, citou Vinicius de Moraes o de repente jovem mestre Erasmo. Tinha nos lábios um resto de adolescência. (DOURADO, 2005).

Mas há também um tom de alguém que conhece a tríade de importantes trágicos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes –, como ainda, nota-se um Autran conhecedor do principal tratado que norteou os estudiosos do tema, a *Poética* de Aristóteles. Para além de autores e obras trágicas, percebe-se que Autran Dourado ressalta na leitura das tragédias um importante elemento que regula não só o texto teatral (literatura), mas principalmente a escrita cênica, qual seja: o ato da escolha. Assim, reconhece (...) *Todo problema da tragédia grega reside num diminuto ponto: ter de escolher*. (DOURADO, 2005, p. 28).

Esta constatação de Autran Dourado situa-o como leitor não apenas dos textos trágicos, mas também da *Poética* aristotélica, uma vez que a idéia de que a narrativa trágica possui três unidades, quais sejam: tempo, lugar e ação, advém dos pressupostos que o filósofo propôs para o ‘bem escrever’ um texto trágico, presentes no tratado mencionado. Neste sentido, há no pensamento do ficcionista a aproximação entre *ato de escolha* como uma ação a ser desencadeada, seja para o bem comum seja na direção do infortúnio.

A constatação de que Autran Dourado como leitor de tragédias e estudioso de tudo que envolve a Hélade, pode também ser verificado no artigo intitulado *Variações em torno da tragédia*, no qual o ficcionista parece adotar um escrita leve, às vezes colocando em dúvida análises críticas muito herméticas, o que é reforçado pela opção de escrever em fragmentos. Talvez por isso, a presença das passagens em que se refere às reflexões filosóficas de Nietzsche, presentes em *Origens da Tragédia Grega*. Mais adiante, o cerne da discussão do referido capítulo irá aparecer na seguinte passagem:

A natureza de um tema trágico, e como é tratado, não diz nada da visão poética de um autor, sobretudo de um poeta grego, acostumado a descidas tão profundas como a de Orfeu ao Hades (DOURADO, 2005, p. 47).
(...).

O que interessa ao artista nem sempre é o que interessa ao crítico, é o que somos levados a concluir. O que pensa o filósofo e o que pensa o artista (a racionalidade de ambos), são tão diferentes entre si, que eles raramente se entendem, embora paradoxalmente estejam de acordo (DOURADO, 2005, p. 52).

É possível entrever nas poucas linhas acima o ficcionista de tantos personagens e narrativas conflitando com o crítico e analista das próprias obras. Assim, nota-se um Autran Dourado, por um lado, lendo e citando Aristóteles, Nietzsche, Earp, Jean-Pierre Vernant e, por outro, Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Árdua tarefa. Difícil divisão exis-

tencial. Ora artista ora crítico. Ofícios aparentemente tão díspares mas que se encontram no momento da produção/criação da palavra.

Para além dos textos clássicos, Autran Dourado também apresenta um cuidadoso olhar acerca das personagens que preenchem as tragédias gregas. Em suas análises a especificidade do teatro grego e a necessidade do herói trágico aparecem como estranhamento ao ‘paladar’ cristão clássico e contemporâneo, tempos nos quais a morte é vista como uma etapa final, após a qual um Deus ‘julgador’ decidirá nosso caminho para o céu ou o inferno.



Fig. 3: Ilustração para Prometeu Acorrentado, por Fernando Vilela. www.artebr.com/fernando

Um exemplo disso é o curto texto dedicado a *Prometeu Acorrentado*, obra em que o romancista/crítico desenvolve e provoca o leitor a depreender a idéia de que a força daquele herói trágico está justamente na sua impotência diante de Zeus. Mas, esta situação desfavorável, não significa a derrota para Prometeu, uma vez que - contrariamente à teologia cristã de São Paulo - para ele a morte simboliza vitória. Assim, o ‘som e a fúria silenciosa do herói trágico grego’ percebido pelo ficcionista Autran Dourado aproxima-o do que Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, conceitua, por sua vez a partir dos trágicos shakespearianos: “(...) herói trágico concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais”.

“O mito de Antígona é um barril velho com vinho sempre renovado”, esta é uma das frases centrais do artigo *Sobre Antígona*, de Autran Dourado, também presente em *O meu mestre imaginário*. Assim, o ficcionista deixa também sua contribuição para o estudo das figuras femininas nas tragédias gregas, mais especificamente, desvela o universo poético das heroínas trágicas.



Fig. 4: Imagem de Antígona.

Se Prometeu é solitário no seu caminho rumo à morte, não é o que acontece com Antígona, que tem ao seu lado o universo familiar. Diante da morte dos dois irmãos no campo de batalha, mantém firme sua crença na lei natural acreditando que ambos terão direito aos ritos fúnebres. Mas não é o que acontece, pois Creon e suas leis humanas (Estado) não permitem o direito ao funeral àqueles que lutaram contra a própria cidade.

É com a instauração deste conflito que se move a trama desta clássica tragédia grega, atualizada e adaptada por inúmeras gerações de leitores e homens de teatro. Pensando assim, Autran Dourado se apresenta como leitor e crítico de *Antígona*. Reconhece no conflito central desta peça um debate que, ainda hoje, perpassa o mundo da política. Creon e Antígona representaram no mundo grego o conflito entre leis humanas e leis construídas pela razão de Estado. Leis artificiais e chamadas de ‘famigeradas’ por nosso romancista e crítico, uma vez que também reconhece que a história da humanidade demonstrou justamente a vitória da cultura sobre a natureza. Este, um bom tema e bastante atual, principalmente num mundo globalizado que tem procurado contrapor local x universal e, recentemente, tem lançado mão da guerra contra sociedades ditas tradicionais¹.

A partir das opções de leitura teórica de Autran Dourado, como *A Poética* de Aristóteles e também de suas preferências por algumas tragédias gregas, tais como *As Suplicantes*, *Prometeu Acorrentado* e *Antígona*, é possível perceber não apenas uma recorrente erudição, mas principalmente escolhas críticas e ficcionais, as quais alimentam uma tensão que, há décadas, acompanha nosso romancista: a veia poética conflitando com o crítico e analista do próprio processo criativo. No entanto, mesmo reflexivo, não se verifica um pensamento cartesiano e sistêmico, mas sim a opção pelo fragmento, talvez para sublinhar a incompletude de suas análises e pensamentos.

Assim, a leitura e análise de *O meu mestre imaginário* pode ser estimulante por diversos motivos, mais particularmente aqui observado, aos estudiosos de teatro, pois se a força imagética e humana da obra ficcional sugerem possíveis adaptações aos palcos e às telas, os textos críticos deste “carpinteiro das palavras” nos remetem à presença e releitura dos trágicos gregos na literatura e na cultura contemporânea.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. “Poética”. *Os Pensadores*. São Paulo; Abril Cultural, Vol. IV, 1973.

DOURADO, Autran *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

GIARDINI, Eliane. *Uma Vida em Segredo*. Disponível em: <http://www.uol.com.br/umavidaemsegredo>. Acesso em: 15 de jun. 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTEL, Sidney Valadares. As advertências de Biela, in: PIMENTEL, S. V. & AMADO, J. *Passando dos Limites*. Goiânia: EDUFG, 1995, p. 31-49.

PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

¹ Nas recentes guerras do Afeganistão e do Iraque imprensa e intelectuais sempre remontam à idéia de um possível confronto entre civilização x barbárie.

A releitura em Autran Dourado: *Tempo de amar e Ópera dos fantoches*

Renata Christovão Bottino

Mestre em Letras pela PUC-Rio. e-mail: renata.bottino@terra.com.br

Resumo Tendo como base as idéias de Kristeva, Bakhtin e Barthes e vendo assim Autran Dourado e suas personagens como leitores, o presente artigo aponta as principais intra e intertextualidades existentes em *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches*. Partindo da análise da construção de *Tempo de amar*, verifica-se como Autran o relê em *Ópera dos fantoches*, continuando-o e transformando-o numa ópera bufa e de forma neobarroca, que dialoga não só com o romance escrito em 1952, mas também com seus próprios romances *O risco do bordado* e *Ópera dos mortos* e com textos de outros escritores.

A ficção autraniana é marcada por uma forte intertextualidade e intratextualidade (o diálogo entre textos de um mesmo escritor). O objetivo do presente artigo é estudar um caso de releitura na obra de Autran Dourado, tendo como base os romances *Tempo de amar* e a reescritura deste, *Ópera dos fantoches*, analisando as principais intra e intertextualidades existentes entre esses romances e outros textos de Autran e de outros escritores.

Nessa perspectiva intra e intertextual, o escritor mineiro e suas personagens são vistos como leitores de sua própria obra e de outros autores. As noções que embasam tal visão são a intertextualidade, a polifonia de Bakhtin e as idéias barthesianas da morte do autor e de que a leitura gera uma escritura.

Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade com base nas idéias de Bakhtin sobre o dialogismo da linguagem e da literatura. Para Kristeva, Barthes e Bakhtin, o texto literário é o lugar onde se cruzam e dialogam várias escrituras, a do autor, a do leitor e a do personagem, havendo sempre a inserção do texto na história e da história no texto, isto é, o diálogo de um texto com os textos e contextos culturais atuais e anteriores num processo de leitura-escritura, que redundava muitas vezes na transgressão destes últimos. Assim, “todo texto é absorção e transformação de outro texto” e se configura como “uma escritura em que se lê o outro” (KRISTEVA: 1974, pp. 64-67).

Nessa perspectiva, como defende Barthes em seu ensaio “A morte do autor”, desmistifica-se e esvazia-se a noção de autoria, passando-se a se conceber o escritor como um mero sujeito, e que não detém toda a verdade sobre o texto. Kristeva, assim como Barthes, defende a noção de anonimato do escritor, ou seja, a idéia de que o autor vira um nada, seja porque este vai reunir várias escrituras e promover o diálogo entre as mesmas, seja porque no meio desse diálogo, escritor, narrador, personagem e leitor se mascaram e se confundem.

É por isso que uma conseqüência da “morte do autor” é o nascimento do leitor, desempenhando seu papel ativo na construção do texto. Para Barthes, o leitor não apenas participa da determinação do sentido do texto. Segundo o estudioso francês, a leitura gera uma escritura, já que o leitor faz associações na hora da leitura e ler desperta o desejo de escrever num jogo que pode dar prazer ao leitor-escritor.

Como a metáfora da ópera e a polifonia (a existência de um jogo de vozes ou de vários pontos de vista numa mesma narrativa) são recorrentes na obra autraniana cumpre comentar ainda a idéia da dramatização da escritura, que Kristeva discute com base nas idéias de Bakhtin sobre o discurso carnavalesco, onde a língua e a moral são transgredidas, com caráter de zombaria, e no qual não há ator, palco nem platéia e a linguagem escapa à linearidade para ser encenada. Isso acaba se tornando um princípio de todo o discurso poético, que vira dramatização.

Acrescento ainda que Barthes concebe a literatura como o “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” e que “encena a linguagem”, desviando a língua “pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” e que permite que “através da escritura, o saber reflit[a] incessantemente sobre o saber” (2001, p. 16-19), observando assim, ao meu ver, que a literatura é intertextual, auto-referencial e interdisciplinar e segue um discurso teatral, como considera Kristeva. A análise de *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches* aqui proposta visa a mostrar exatamente esse caráter intertextual, interdisciplinar e teatral do romance autraniano.

Tempo de amar e sua construção

Para que o leitor possa entender melhor as diferenças entre *Tempo de amar* (1952) e *Ópera dos fantoches* (1995), é necessário analisar o romance publicado em 1952 pelo viés de sua construção e trama e introduzir as principais intertextualidades nele existentes.

A narrativa se passa na cidadezinha mítica mineira de Cercado Velho por volta de 1910 e 1920 e gira em torno do romance de Ismael e Paula. A narração de *Tempo de amar* é em terceira pessoa, com discurso direto, indireto, indireto livre, intercalados por alguns monólogos interiores e um resíduo de fluxo de consciência. Nesse jogo entre os discursos indireto, indireto livre e os monólogos, o narrador mostra ao leitor os pensamentos das personagens.

Autran Dourado parece usar nesse romance uma técnica de “montagem cinematográfica da narrativa”, como ele mesmo comenta (SOUZA: 1996, p. 35), fazendo cortes entre uma cena do passado e do presente ou entre uma cena ou devaneio de uma personagem para o de outra, ou, em alguns casos, parece haver simultaneidade de ações. Essa técnica, a meu ver, lembra a montagem usada por Griffith e inspirada em Dickens, na qual esses recursos também são usados (EISENSTEIN: 1990, p. 179-181).

O uso de tal técnica representa uma mudança na obra do autor, pois como Autran nos revela em *Uma poética de romance* foi com *Tempo de amar* que o escritor mineiro começou a usar o *flashback* (ao invés de uma narrativa totalmente linear) e a se preocupar em dar movimento à narrativa, adotando pela primeira vez o romance em blocos (DOURADO: 2000, pp. 31-33). Autran dá assim seus primeiros passos em direção a sua concepção neobarroca de romance, marcada não só pelo movimento, mas também pela polifonia, pela ambigüidade e pela memória labiríntica que o autor confere a personagens como Rosalina de *Ópera dos mortos*.

O romance é dividido em três grandes blocos:

1) “Os retratos”. Neste bloco, narra-se o início da vida adulta de Ismael (até o rapaz começar a trabalhar no cartório pressionado pelo pai), intercalando-se nesta a infância e a adolescência da personagem. A vida de Ismael e toda sua família é marcada pela morte de sua irmã Ursulina cuja lembrança o atormenta, pairando sobre toda a narrativa, mesmo tendo se afogado ainda criança.

2) “A constelação”. No segundo bloco, conta-se a história de Paula, moça forte e determinada e sua mãe Cacilda, ex-prostituta; o início da aproximação entre Ismael e sua prima Tarsila, moça dócil e recatada, que ama o primo em segredo; o aprofundamento da relação entre Paula e Ismael, terminando o bloco com a cena da primeira relação sexual do casal.

3) “As divindades obscuras”. Nesse bloco narra-se acomodação de Ismael no cartório e de sua amizade com Gonçalo, personagem misterioso, sombrio e de origem pobre, a descoberta do amor entre Tarsila e o primo e o afastamento entre o rapaz e Paula, que sofre ao se ver abandonada por seu amor e foge grávida da cidade. Nesse bloco, a angústia de quase todas personagens aumenta, aflorando o ódio no romance e aumentando a ligação das personagens com a morte, já que Paula fica amargurada e tenta matar o padrasto que maltrata Cacilda, Gonçalo mata o pai por ser filho bastardo e o amor entre Ismael e a prima é marcado pela morte, pois Tarsila lembra Ursulina, que não sai da cabeça do irmão.

Em *Tempo de amar* ocorrem várias intertextualidades. Neste romance, as personagens autranianas se revelam leitoras de romances do século XIX e de textos da tradição clássica, já mostrando o mascaramento entre autor, leitor e personagem e o processo de leitura-escritura ressaltado por Kristeva e Barthes.

A primeira é com Flaubert. Paula é uma moça romântica e sonhadora, que lê romances como *Madame Bovary*, viaja nas leituras e interage com o texto lido. A heroína autraniana chega a misturar sua vida à de Emma, numa clara mescla do discurso de narradores e personagens dos dois romances, identificando-se com Emma pela tristeza das duas em morarem numa cidade interiorana donde desejam sair e não terem a vida que sonham, já que a heroína autraniana sofre com o preconceito de sua cidade natal e quer ter liberdade para viver seu amor com Ismael e Emma quer ter uma vida social intensa e cheia de romantismo. Mas, ao contrário da personagem de Flaubert, que se deixa levar pelos livros que devora e efetivamente se mata quando vê que seus desejos não vão se realizar, Paula pensa em se suicidar ao se ver abandonada por Ismael, mas não o faz, preferindo sair da cidade, como sempre quis, e criar o filho que espera.

O início da aproximação de Tarsila e Ismael ocorre num belo diálogo com Camilo Castelo Branco. Ismael percebe que Tarsila está lendo *Amor de perdição* — livro proibido pela mãe desta que não quer que esta se iluda como ela, que se casou com um vigarista contra a vontade do pai. Ismael e Tarsila, que ama o primo em segredo, discutem o livro e Tarsila diz o amor deve ser forte como o de Teresa por Simão e não como o de Ismael por Paula, já que Ismael acaba confessando que gosta de Paula, mas não a ama com força. Essa cena mostra que Tarsila não é boba e induz seu amado a repensar sua relação com Paula e também dá indícios ao primo de que ama alguém e se revela uma moça romântica e recatada, fazendo Ismael compará-la a Teresa, embora a personagem autraniana seja submissa à mãe, ao contrário de Teresa, que luta por Simão. Um leitor mais atento pode talvez pensar que o amor de Paula é como o de Teresa por Simão e se perguntar: Isso seria um indício de que de Ismael é um *amor de perdição* para Paula? Essa pergunta será respondida na releitura, como veremos adiante.

Outro diálogo interessante é com Virgílio. Ismael, ao se lembrar das aulas de latim, se define como Turno, homem sem destino da *Eneida*, por não saber tomar decisões, não encarar a vida e se deixar levar, preferindo ficar com Tarsila, que nada lhe exige a fugir da cidade com Paula e enfrentar a família, fazendo os discursos de narradores e personagens autranianos se mesclarem ao do outro mais uma vez. Os dois personagens não têm um destino glorioso, mas um ponto os distingue: Turno luta por Lavínia — sua prometida, cuja mão foi dada a Enéias — e sua pátria na guerra entre latinos e troianos e enfrenta Enéias insuflado pelos deuses, mais ainda assim mostra mais brio que Ismael que nem isso faz, deixando Paula partir.

Mas essa história não será contada apenas dessa maneira cinematográfica nem acaba aqui. O próprio Autran Dourado vai reler e continuar a trama de *Tempo de amar*, criando uma nova narrativa: *Ópera dos fantoches*.

Intratextualidade, intertextualidade e polifonia em *Ópera dos fantoches*.

A releitura de *Tempo de amar* é estruturada em doze blocos narrados em primeira pessoa por diferentes personagens e que contêm monólogos interiores, o que confere uma certa subjetividade à narrativa. Os doze monólogos ocorrem alternada-

mente, de maneira que a narrativa vai mudando continuamente de época de narrador e cada personagem-narradora nos dá sua visão dos fatos, fazendo com que o leitor possa ver alguns acontecimentos de mais de um ângulo, como ocorre com a reescritura da primeira vez de Ismael e Paula quando Ismael descreve a cena em todos os detalhes e Paula relembra o misto de medo e paixão que sentiu. Essa polifonia é parte fundamental do projeto de Autran de reescrever seu *Tempo de amar* e inseri-lo em sua concepção neobarroca de romance em que o autor prima por dar movimento e ambigüidade a suas narrativas, rompendo totalmente com a linearidade das mesmas e dando voz a todas as personagens centrais.

Tanto o primeiro quanto o último bloco consistem em conversas (datadas respectivamente em 1950 e 1951) em que Ismael conta sua história a João, personagem de *O risco do bordado* e escritor, para que este faça desta um romance, sendo que a primeira é narrada pelo *alterego* de Autran e a final, por Ismael. Nessas conversas ocorrem discussões teóricas sobre romance, poesia e filosofia, como veremos mais adiante. Além disso, a data das conversas entre Ismael e João parece querer sugerir ao leitor que conhece *Tempo de amar* que Autran pode ter ouvido uma história e nela se inspirado a escrever o romance publicado em 1952.

Paralelamente, Paula narra sua própria vida em Cercado Velho e em São Paulo, cidade para onde fugiu, em quatro monólogos interiores datados em 1935, recordando seu romance com Ismael e contando a continuação de sua história.

O romance contém ainda três monólogos de Ismael, um monólogo de Tarsila, um de Bento (todos com data de 1920, época em que se narra a vida adulta de Ismael e todos seus desdobramentos em *Tempo de amar*), além de um monólogo de Evangelina, mulher romântica, esposa do coronel Tote, personagem de algumas narrativas autranianas como *Um cavaleiro de antigamente*, datado de 1951.

O diálogo entre *Tempo de amar* (1952) e *Ópera dos fantoches* (1995) se dá de duas maneiras. A primeira é pela releitura das cenas de *Tempo de amar*, que são reescritas por uma personagem-narradora em questão, reproduzindo em muitos casos quase as mesmas palavras do romance escrito em 1952 – num processo de apropriação parafrásica. A segunda é pela continuação das histórias de Paula e Ismael.

No primeiro bloco de *Ópera dos fantoches* narrado por João, Ismael, já idoso, “precocemente acabado” por sua vida estagnada (DOURADO: 1995, p. 18) começa a contar ao personagem de *O risco do bordado* sua “vida sem sentido”: suas memórias de infância, inclusive a morte da irmã, o início de sua vida adulta e a vida de sua família e o seu romance com Paula, ressaltando como Paula sofre por não ter uma família tradicional. Além disso, o fracassado escrevente antecipa que na outra conversa com o amigo vai contar seu envolvimento com Evangelina.

Assim, parece-me que nesse bloco é feita uma apresentação de todos os personagens, todos os “fantoches” dessa ópera, desse romance polifônico em que Autran lê e se debruça sobre sua própria obra. Depois, bloco a bloco, vão se desvendando os detalhes da história de cada personagem, com diferenças em relação a *Tempo de amar*.

Um ponto importante é que nesse primeiro bloco já aparece um traço que será marcante em quase todos os blocos de *Ópera dos fantoches*: um tom irônico e quase parodístico com que as personagens narram e vêem suas vidas e o uso de uma linguagem coloquial e até de baixo calão em alguns momentos e que parece ser uma das diferenças entre *Tempo de amar* e a reescritura deste, já que no primeiro esse tom é bem menos freqüente e a linguagem não tende tanto ao coloquialismo mesmo não sendo pomposa.

Outro ponto fundamental é a quebra total da linearidade da narrativa em *Ópera dos fantoches*. A colocação da cena da reza em que Ismael percebe que Tarsila o ama e o fato deste assumir para João que a partir daí passou a freqüentar mais a casa de Evangelina e a se afastar de Paula e da carta da heroína autraniana a Ismael logo no início de *Ópera dos fantoches* muda toda a ordenação das cenas do romance em relação a *Tempo de amar*.

No romance de 52, seguindo uma certa maior linearidade da trama em relação à reescritura, só se fica sabendo claramente que Ismael descobre o amor de Tarsila no

meio do terceiro bloco embora o sentimento da recatada personagem pelo primo já seja explícito desde o início do romance e uma conversa entre Ismael e Tarsila em que a prima insinua que Ismael não ama Paula de verdade e o *insight* de Paula sobre a prima de Ismael já dão pistas ao leitor a esse respeito. A carta de Paula a Ismael comunicando sua decisão de sair da cidade só aparece quase no desfecho do romance depois de acompanharmos todo o sofrimento da personagem.

Já em *Ópera dos fantoches*, Autran faz o leitor começar a ler o romance já sabendo claramente que Ismael vai optar pela solução mais fácil e desejar um sentimento mais tranqüilo, “uma vida bela, terna e mansa sem os riscos do furacão que era Paula” (*ibid*, p. 43), como o próprio personagem confessa a João, num dos muitos exemplos existentes nessa releitura mais moderna de *Tempo de amar* do mascaramento entre autor, personagem e leitor apontados por Kristeva na estrutura dialógica do romance e que Autran expõe não só pela polifonia, mas pelo próprio ato de reescrever seu romance.

Ao optar por deslocar a carta de Paula e a cena do idílio entre os primos, Autran antecipa o final da história, talvez por já saber como leitor da própria obra que Paula e Ismael não vão ficar juntos e querer deixar isso claro, seja para o leitor que só conhece *Ópera dos fantoches* e assim pode compreender bem os monólogos seguintes, seja para o leitor que também teve acesso a *Tempo de amar*. Mas o principal é que o escritor mineiro parece querer dar mais movimento à narrativa ao começar a contar o romance de Ismael e Paula pelo fim e se mostra um hábil leitor de seu próprio romance ao deslocar esses trechos e adaptá-los ao seu projeto de dar uma feição mais neobarroca à releitura, confirmando a inserção da história no texto e do texto na história e as idéias de Barthes e Kristeva de que a leitura gera uma escritura.

Cumprir destacar também que a infância e da adolescência de Ismael são tratadas de forma diferente nos dois romances. Em *Tempo de amar*, narra-se com todos os detalhes a infância de Ismael, Ursulina e Tarsila, havendo espaço no romance para também para a adolescência de Ismael. Já em *Ópera dos fantoches*, Autran parece se ater aos acontecimentos que mais marcaram a vida de Ismael e são mais essenciais à compreensão da personalidade do fracassado rapaz — os banhos de açude, a volta de Tia Evangelina, a morte de Ursulina —, reescrevendo-os de forma mais concisa na releitura e excluindo totalmente a adolescência do rapaz.

Mas em *Ópera dos fantoches* há também espaço alguns detalhes novos, como ocorre no monólogo do pai de Ismael. Ao relembrar sua vida fracassada num *flashback* dentro do monólogo, Bento assume que casou com Celeste por interesse e abandonou a noiva pobre que amava, mas não conseguiu subir na vida com ajuda do sogro. Bento também nos revela que Ismael pensa em fugir com Paula e ser jornalista em São Paulo. Mas nem esse desejo de ser jornalista e viver do que ainda gosta de fazer — escrever — fará Ismael tomar uma atitude e vencer a hipocrisia da cidade ao invés de se acomodar no cartório. Na releitura, Ismael continua o mesmo sonhador de sempre e com um caráter de covardia ainda maior. Prova disso é que se no romance de 1952, Ismael se limita a pensar em se matar, na reescritura o fraco personagem chega a propor a Paula que os dois se suicidem. Ela, horrorizada, não aceita a saída macabra e coarvide que o namorado vislumbra, dizendo que quer enfrentar a vida.

Assim, pode se fazer um paralelo entre a atitude de Ismael em não afrontar a família e preferir ficar com Tarsila e deixar Paula e o abandono de Amélia por Bento pela incapacidade dos dois de levar suas paixões adiante, seja por um desejo de grandeza e por uma comodidade financeira no caso de Bento, seja por uma acomodação no caso de Ismael. Ambos se tornam homens acabados e fracassados, ainda que de certa forma, Bento chegue a lutar pela vida de grandeza que sonhava e Ismael nem isso faça, se deixando acabar no cartório e não tente ser jornalista. Um ponto importante é que a continuação da história de Ismael reforça esse traço de fracasso, tão marcante nas personagens autranianas, como veremos a seguir.

Parece-me que outro exemplo dessa leitura-escritura de sua própria obra que Autran faz em *Ópera dos fantoches* é a maior explicitação do casamento entre Ismael e Tarsila com a retirada da cena em que Evangelina esbraveja ao descobrir que a filha

ama Ismael e faz Tarsila sofrer ao dizer que deseja que ela case com outro, embora nas entrelinhas do resto de *Tempo de amar* (na carta de Paula e no fecho do romance) se dê a entender que os dois vão ficar juntos. Na releitura, essa suspeita do leitor de *Tempo de amar* se confirma e o casamento de Ismael e Tarsila acaba sendo vital na continuação da trama, já que depois da morte da mulher do filho dois o escrevente se muda para Duas Pontes.

Na famosa cidade mítica criada por Autran, Ismael se envolve com a outra Evangelina, a esposa do coronel Tote, retirada de *Um cavalheiro de antigamente*. Sendo uma mulher romântica e de gosto refinado e casada com homem muito diferente dela, Evangelina se apaixona pelo ex-poeta e sedutor escrevente e propõe que os dois fujam para o Rio. Só que Ismael, como fez com Paula, mais uma vez se amedronta e foge para o Rio sozinho com medo do marido traído, mesmo que agora não haja nada que o prenda, já que é viúvo.

Assim, a continuação da vida de Ismael reforça ainda mais não só a covardia, mas também o pateticismo do personagem na releitura e justifica o irônico comentário do escrevente e poeta desconhecido sobre sua vida no último bloco dessa ópera ao compará-la à música típica argentina (*ibid*, p. 215): “Fracasso nas letras. Fracasso no amor. Fracasso em tudo. Parece letra de tango”. Esse maior traço de covardia e pateticismo de Ismael na releitura parece justificar o tom de sarcasmo e a maior ênfase que o diálogo com Virgílio ganha no romance de 1995, em que Ismael zomba de sua própria vida sem graça e de sua falta de coragem.

Ao contrário de Paula, ao se ver abandonada por seu amor, Evangelina não tem coragem de fugir sozinha e tenta o suicídio, sendo salva pelo Dr. Alcebiades, famoso médico de *O risco do bordado* e outras narrativas autranianas.

Nesse sentido, cabe comentar o diálogo que se estabelece entre *Ópera dos fantoches* e *Madame Bovary*. Na releitura, a postura corajosa de Paula diante da vida fica ainda mais clara quando ela recusa a proposta de suicídio feita pelo escrevente. Além disso, em *Ópera dos fantoches* a intertextualidade com Flaubert se amplia, pois além de Paula lembrar da leitura de *Madame Bovary* há um diálogo entre Evangelina e Emma Bovary. As duas personagens têm em comum o caráter sonhador, o adultério e a tendência ao suicídio ao se verem abandonadas por seus amantes, embora Emma consiga realizar seu desejo de morrer e Evangelina não. Nesse sentido, Evangelina se aproxima mais da personagem de Flaubert que Paula, que também sofre, e se desespera, mas não se deixa iludir de todo pela leitura e acaba lutando pelo que quer, mesmo que seja folhetinesca e no fundo também pareça querer encontrar um homem que a faça feliz como acaba acontecendo, como veremos a seguir.

Em seus quatro monólogos interiores, Paula nos conta sua vida em São Paulo e não esquece seu passado mesmo depois de quinze anos, chegando a recordar sua vida em Cercado Velho mais detalhadamente, quando há uma apropriação dos trechos de *Tempo de amar* em tom mais intimista pelo uso do monólogo em primeira pessoa. Um ponto interessante é que, ao contrário do que ocorre no romance de 52, Paula relembra como conheceu Ismael ainda mocinha em sua formatura na Escola Normal e fica encantada ao ouvi-lo declamar um poema com sua voz suave, que é para ela na época um acalanto. Mas a lembrança dessa voz a perturba durante toda a narrativa, mesmo que ela tente exorcizá-la.

Num processo muito usado em toda a narrativa e que dá movimento ao romance, Paula faz *flashbacks* dentro da maioria de seus monólogos, começando a narrar sua história quando está esperando o homem com quem está prestes a se casar, o correto Santino — para rememorar tudo de ruim e de bom que lhe aconteceu.

Ter sido filha de mãe solteira marca tanto Paula que ela chega mesmo a se lembrar do preconceito que sofria por não ter pai e da cantiga entoada pelas crianças para humilhá-la, enfatizando-a neobarrocamente: “A mãe de Paula não presta/ A mãe de Paula não presta” *ibid*, p. 63). Já em *Tempo de amar* a recordação desse cântico não é tão enfatizada, ocorrendo apenas no fim do romance quando Paula está saindo de Cercado Velho.

Em São Paulo, até conseguir um emprego decente Paula sofre para criar a filha adolescente, tendo que trabalhar de empregada doméstica, babá, taquígrafa e secretária e enfrentar chefes canalhas que a assediam. Paula também acaba virando garota de programa.

Quando menos espera, Paula conhece Santino, homem correto e respeitador, diferente de todos homens que conheceu e que a pede em casamento e não quer fazer sexo com ela antes de se tornar seu marido. Paula se sente renascida com esse amor puro e que mente para Santino dizendo que é viúva com medo de perdê-lo se ele souber da verdade, numa atitude bem folhetinesca, querendo ser feliz e finalmente vencer a solidão que sempre a acompanhou. A solidão é uma marca dos personagens autranianos, sendo traço também comum a Ismael, que diferentemente de Paula, não consegue vencê-la. E a felicidade de Paula fica completa quando Santino se revela um verdadeiro herói não só por a ajudar a matar um ex-cliente que a persegue – numa cena digna de romance policial – mas principalmente por aceitá-la quando a heroína autraniana lhe conta seu passado, floreando seu romance com Ismael e omitindo seus encontros em São Paulo. Pode-se assim considerar que Paula alcança a felicidade depois de tanto sofrer e encontra um amor verdadeiro e oposto ao que viveu com Ismael em Cercado Velho.

Prova disso é que Paula tenta ler *Amor de perdição* e se identifica tanto com o sofrimento de Simão, Teresa e Mariana por ter penado por sua paixão pelo escrevente que não consegue terminar a leitura, confirmando a suspeita do leitor de *Tempo de amar* de que Ismael foi um amor de perdição para Paula. A personagem resolve então mudar para *Amor de salvação*, história de amor com final feliz, que combina mais com sua nova vida ao lado de Santino em que atinge sua redenção, ampliando e enriquecendo o diálogo com Camilo na releitura, já que nesta também aparece a apropriação parafrástica da cena de *Tempo de amar* em que Ismael e Tarsila discutem *Amor de perdição* no monólogo de Tarsila.

É interessante notar que durante seu romance com Santino, ao desejar ser feliz e casar e não se entregar ao noivo antes do casamento, Paula parece repensar sua posição a respeito de valores como casamento, família e castidade, aos quais se opunha em sua juventude pela discriminação sofrida em sua terra natal, ainda que diga que prefere romper com o noivo a casar na igreja. Assim, o leitor tem acesso a duas visões: a da Paula de Cercado Velho (1920) no penúltimo bloco da ópera e quarto monólogo de Paula, quando ela recorda seu sofrimento e seu antigo ódio pelos homens na apropriação das cenas do romance de 52, deslocadas pela rememoração da personagem, e a da Paula de São Paulo, mais folhetinesca (1935) apresentada no primeiro monólogo da personagem.

Assim, Paula segue o mesmo destino da mãe até certo ponto, pois mesmo que haja a reduplicação da trajetória da mãe solteira e que acaba se prostituindo nos dois romances (no primeiro com Cacilda e no segundo com Paula), o fim muda: Paula não chega a morar com um homem bêbado e que bata nela, não é conformada como a mãe e encontra um homem bom.

Ópera dos fantoches também dialoga com outros romances autranianos além de *Tempo de amar*.

É ao se mudar para Duas Pontes que Ismael conhece João e lhe conta a sua história para que este faça desta um romance, abrindo caminho para a intratextualidade com *O risco do bordado*, não só com a inserção do *alterego* de Autran na cena da ópera bufa, mas também pela questão do incesto. João, ao perceber a relação quase incestuosa de Ismael com Ursulina e o encanto deste com o corpo branco e molhado da irmã, lembra de Tia Margarida e da vez em que se encostou ao joelho e da perna da tia solteirona embaixo da mesa. Só que enquanto no caso de João e sua Tia em *O risco do bordado* a culpa dos dois é explícita e profunda, Ismael põe sua culpa em dúvida. João, entretanto, ao comparar as situações vividas por ele e o escrevente, interpreta que a relação entre os irmãos é claramente incestuosa, lançando luz sobre *Tempo de amar*. Além disso, quem já leu o romance de formação de João pode comparar os incestos nos três romances e lembrar que o de João é mais complexo porque ocorre duas vezes com

a Tia (no encontro de pernas embaixo da mesa e ao vê-la nua na encenação da reprimida moça na janela do quarto na noite de luar) e com a mãe no banho e João, assim como Ismael faz ao projetar Ursulina em Tarsila e até em Paula, confunde a tia, a mãe e a prostituta que marcou sua vida, Teresinha Virado.

É interessante também notar a intratextualidade entre a ópera de 1995 e *Ópera dos mortos*. Nas duas óperas, há uma multiplicidade de visões e narradores, ou seja, polifonia, caracterizando a teatralização da escritura, além de encenações, como, por exemplo, nesta, a cena em que Rosalina pára os relógios do pai em seu velório, repetindo o gesto do coronel na hora da morte da mulher e naquela, a morte do filho de Evangelina durante a coroação de sua amada. Mas as duas óperas apresentam distinções. *Ópera dos mortos* me parece mais densa não só pela diversidade de discursos – fluxos de consciência, monólogos interiores indiretos, descrições oniscientes e a presença de um narrador-coro – mas também pela maior tragicidade e atmosfera de morte da narrativa pela existência do sobrado-túmulo, pelo maior apego aos mortos e pela loucura de Rosalina pela perda do filho, sendo a linguagem da narrativa marcada pela oralidade, mas sem o predomínio do baixo calão. Em *Ópera dos fantoches*, embora haja apego aos mortos por parte da família de Ismael e a metáfora da vida como teatro já seja anunciada desde a epígrafe retirada da peça de Calderón e no título do livro, a densidade dos monólogos diretos é atenuada pelo tom bufo e de ironia dessa ópera dos fantoches, fazendo-a se opor nesse sentido ao título da outra ópera, a dos mortos. É interessante que Autran use o trecho de *O grande teatro do mundo*, de Calderón de La Barca em espanhol¹: (Autor –... y pues que ya tengo/ todo el aparato junto/venid, mortales, venid/ a adoranos cada uno/para que representeis en el gran teatro del mundo) e a desloque do contexto de auto filosófico num romance em que o escritor mineiro, se vendo como o “o autor [que] continua comandando o espetáculo” (DOURADO: 2000, p. 40) e ressalto, sendo leitor e escritor de si mesmo e do outro, junta personagens de seus livros para que sua vida vire uma ópera cômica, de fantoches.

Além disso, em *Ópera dos fantoches* o número de escritores com quem Autran e suas criaturas dialogam aumenta muito, já que a intertextualidade também ocorre nas conversas sobre o romance entre João e Ismael quando acontecem várias discussões teóricas.

Uma delas é o desejo da perpetuação de Ismael no romance sobre sua vida a ser escrito por João. Dialogando com Shakespeare, Ismael desloca a frase de Hamlet “morrer, dormir sonhar talvez”, do solilóquio de Hamlet (ato III, cena 1 da peça de Shakespeare, em que o príncipe discute seu dilema entre morrer e matar os assassinos do pai) para falar da personalidade sonhadora e suicida de Evangelina e dele próprio e discutir seu desejo de se perpetuar na narrativa sobre sua vida e de passar a ter um destino, dando ao texto do dramaturgo inglês um cunho mais pessoal e menos dilemático e enfatizando a questão do suicídio na releitura. O desejo de perpetuação de Ismael no romance é discutível, já que essa perpetuação é incerta na ficção, dependendo de o leitor ler a narrativa e reconhecer o escrevente na mesma, fazendo com que a personagem, a meu ver, não decida seu destino nem deixe de ser como Turno.

Outro ponto interessante é o diálogo com Nietzsche e a Bíblia. Ismael e João debatem a afirmação do filósofo alemão de que a discussão sobre o que é a verdade entre Cristo e Pilatos é o único momento importante no Novo Testamento, trazendo a fé cris-

¹ “E pois [que] já tenho
todo o aparato junto,
vinde, vós, vinde mortais,
a enfeitar-vos com tudo
para que representeis
neste [grande] teatro do mundo

(Tradução de Maria de Lourdes Cavalcanti Martini Ferreira dos Santos. Calderón de La Barca: *O grande teatro do mundo; auto sacramental e alegórico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal, Faculdade de Letras, Serviço de Documentação e Informação, Seção de Publicações, 1977).

tã, o questionamento a essa fé e o ceticismo para a ficção numa interessante discussão interdisciplinar.

Autran usa a discussão dessas questões teóricas para jogar com o código ficcional da narrativa. Isso fica patente na discussão sobre a quebra do psicologismo na obra de Dostoiévski, quando João ameaça expulsar Ismael do próprio romance sobre sua vida, numa intertextualidade com Oswald de Andrade (que de fato tira um personagem de *Serafim Ponte Grande*), ajudando a mostrar a ficcionalidade dessa ópera bufa, também evidenciada quando Paula ironiza seu comportamento folhetinesco e põe em questão se ela e Santino são personagens.

A questão da personagem é amplamente discutida na releitura, trazendo à tona a concepção autraniana de personagem como metáfora (como símbolo) e de algo inerente à realidade e à estrutura da narrativa e a noção da máscara e da *persona* ligada à mesma e já explorada em outros romances autranianos, como *Lucas Procópio*.

Mas a principal questão posta em xeque em *Ópera dos fantoches* é da autoria. O próprio ato de Autran em reescrever *Tempo de amar* dando-lhe uma roupagem de ópera ao torná-lo uma narrativa polifônica, o uso da técnica do monólogo, os jogos intra e intertextuais apontados no presente artigo, a transformação das questões teóricas sobre romance, poesia, religião e filosofia em matéria de ficção e a insinuação de que João ouviu a história de *Tempo de amar* da boca de Ismael em 1950 e 1951 – antes da publicação da narrativa em 1952 – promovem a contestação da autoria e da escritura e o mascaramento entre escritor, leitor e personagem apontados por Kristeva e a teatralização e o dialogismo da literatura e a inserção da história e da cultura no texto e vice-versa ressaltados por Bakhtin, Kristeva e Barthes, além de comprovarem a teoria barthesiana de que depois da morte do autor nasce o leitor, que reúne múltiplas escrituras, podendo dialogar com a própria obra e a de outros escritores.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. 29 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Amor de salvação*. Lisboa: Europa-América, [s.d].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo; auto sacramental e alegórico*. Tradução de Maria de Lourdes Cavalcanti Martini Ferreira dos Santos. 2 ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal, Faculdade de Letras/ Serviço de Documentação e Informação, Seção de Publicações, 1977.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Ópera dos mortos*. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *O risco do bordado*. 9 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Tempo de amar*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria. Ed. revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e nós”, in: *A forma do filme*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, pp. 173-216.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. 6 ed. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O anticristo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: Prince of Denmark*. Organização de Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SOUZA, Eneida. Maria de (org). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de estudos literários da UFMG. Centro de pós graduação em estudos literários, 1996.

VIRGÍLIO. *A Eneida de Vergílio*. Tradução de Nicolau Firmino. São Paulo: Livraria Lusitânia, 1941.

O espaço da voz em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

Susana Moreira de Lima

Doutoranda em Teoria Literária e pesquisadora do Grupo de estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB. sulima42@yahoo.com.br

Resumo Este artigo analisa relações de poder e seus deslizamentos através das personagens de *Os sinos da agonia*, 1974, de Autran Dourado, a partir do qual se discute a legitimidade da voz dos vencidos, a ocupação ou não de espaços – em contexto narrativo ambientado num Brasil Barroco, impregnado de contradições – e a construção de identidades dos brasileiros, percebendo a representação da problemática dos atores sociais atravessados pelas regras opressoras e elitizantes da sociedade.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana.

Silviano Santiago

O chão move-se sob os pés das personagens, em *Os sinos da agonia*, no qual narra-se a história de personagens representantes de identidades ainda não bem definidas, estas não têm espaço certo, delimitado, estão buscando seu lugar. Vivem na ponte móvel entre fronteiras de uma divisão social em construção, por isso seus perfis se confundem: mais escuro, mais claro, mais rico, mais pobre; legítimo, ilegítimo, honesto, desonesto; mentira ou verdade, rosto ou máscara. As relações das personagens com o espaço permeiam todo o romance. Os espaços são móveis, inseguros, porque a história trata de um momento de mudanças, de ascensão e declínio social. A base econômica passa do ciclo do ouro para o do couro, há encaminhamentos para a abolição dos escravos, a sociedade é cada vez mais mestiça. Trata-se da morte de várias situações, valores e do nascimento de outros. É, portanto, uma narrativa de vida e de morte.

Ao mesclar os tempos, Autran Dourado aponta o significado das referências históricas para que se reflita sobre a opressão no tempo do espaço ficcional, ligando-o ao presente do espaço “real”. Publicada em 1974, essa história é ambientada num cenário revestido da segunda metade dos Setecentos, quando as questões de oposição contra a coroa também eram tratadas com punição e morte. O período da Ditadura Militar, inaugurado em 1964 e prolongado até a metade da década de oitenta, foi marcado pela repressão extrema e pelos horrores da tortura e, desse clima, há elementos no romance *Os sinos da agonia* que trazem a memória da dor e do sofrimento passado e despertam para esse momento repleto de dores e silêncios. Mas a obra não fica presa ao tempo da escrita, ela é capaz de estender seu grito de denúncia além da aflição do período militar, porque trata da condição a que estão submetidos homens e mulheres, organizados em uma sociedade constituída de preconceitos e privilégios. O escritor descreve a vida hu-

mana até o “incomensurável”, até seus “últimos limites”, e “o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN: 1986, p. 201).

O episódio da morte de João Diogo Galvão sugere, numa leitura simbólica, um convite à luta pela derrota do poder a partir da união dos oprimidos e leva-nos a questionar: quem é o condutor, quem é o conduzido? Malvina guia Januário em sua casa, no escuro, depois de matarem o velho João Diogo. Ambos são oprimidos por um terceiro. Matam-no. Mas na relação entre eles há outra composição de ordem social. Malvina trai Januário, minando o caminho determinado por ela para que ele siga, detendo-o em sua liberdade, ao usar as marcas sociais dele para encobrir suas pegadas na construção da armadilha.

Nesta perspectiva, verifica-se um deslizamento da ordem social e confirma-se a luta desenfreada e violenta pela ocupação de um espaço ilegítimo, segundo a ordem já estabelecida, que, no fundo, é a busca pelo poder. Esta ocorre por não se encontrarem alternativas, tendo em vista a existência de fossos enormes de desigualdades sociais. Esses movimentos das personagens no espaço ficcional representam a caminhada possível dos indivíduos nos espaços sociais atravessados por problemáticas semelhantes.

Observa-se nessa obra de Autran Dourado uma literatura que dá espaço para a voz dos oprimidos da história, na medida em que os revela silenciados por uma estrutura social esmagadora, centrada no “poder”, conquistado ou preservado à base de violência, dado presente nas ações humanas, e traço predominante na formação da identidade nacional.

O local de fala

Não se sabe onde termina a trama verbal e onde começa o espaço.
Rilke

Autran Dourado narra, em 1974, uma história de opressão acontecida ficcionalmente por volta do final dos anos 1700, pela possibilidade de reportar-se a essa condição de denúncia e motivar o leitor à reflexão sobre a situação política e social de um país que já no século XVIII sofria críticas por meio da literatura, a exemplo de *As cartas chilenas*, que, como diz Antonio Candido, “expõe com veemência a corrupção e os abusos do poder” e, segundo ele, na poesia da segunda metade do século XVIII “manifestam-se as tendências didáticas e de crítica social”, e que, “sofrendo influência da Ilustração, elas constituem um esboço do que seria a consciência nacional propriamente dita” (CANDIDO: 2000, p. 171).

Em *Os sinos da agonia* discute-se o período histórico mencionado e suas implicações, principalmente no que tange à impossibilidade de expressão dos marginalizados. Representação disso é a posição ocupada pela personagem Januário, mestiço bastardo e pobre, em uma sociedade preconceituosa cujos interesses estão ligados ao poder econômico, que leva em conta sua condição social e não legitima sua voz, que se cala. Autran Dourado usa o espaço ficcional para dar voz, ou não, às personagens desse romance, que denotam através de suas ações o *locus* de enunciação possível.

O discurso ficcional das personagens é pura ambigüidade. Januário e seu *entre-lugar*¹: nem branco, nem índio, oscila entre pertencer a uma estratificação social ou outra. Ele é filho ilegítimo com privilégios, fica sempre entre duas posições, não é senhor nem escravo, sua voz não ocupa decididamente nenhuma delas; vê o mundo dos brancos com olhos impregnados das crenças oriundas de suas origens mais próximas da cultura africana e da indígena. A análise de sua condição permite-nos refletir sobre a formação de identidades dos brasileiros, marcada por ritual e misticismo. Ao ouvir a

¹ O termo *entre-lugar* (de Silviano Santiago, adotado pelas tradutoras de *O local da cultura*, de Homi Bhabha), usado neste trabalho, deve ser entendido no sentido de “nem um nem outro”, conforme a referida obra, p. 195.

história, narrada por Isidoro, do enforcamento do ‘calunga’, preparado para anunciar à cidade a isenção de crime para sua morte, Januário sente-se já como morto, rende-se ao ritual em que é morto em efígie, numa alusão ao *voduísmo*². Ele crê na eficácia dessa prática, aproximando-se do que pensam os negros Isidoro e Inácia, mas difere da posição ocupada por Gaspar e Malvina, brancos. Esse ponto de semelhanças e diferenças evidencia a questão cultural que permeia a formação de identidades dessas personagens, ora aproximando-os, ora afastando-os.

Malvina, Inácia, Januário, Isidoro, Gaspar e João Diogo transitam por territórios de poder diversos; ora têm mais poder, ora menos, de acordo com seus interlocutores, e estes variam entre si. Sob o ponto de vista da teoria cultural contemporânea, tais personagens representam o que se chama de hibridização, “identidades situadas assimetricamente em relação ao poder”, na medida em que confunde a estabilidade e a fixação da identidade e, assim, “afeta o poder”, resultando no que Bhabha chama de “o terceiro espaço”: este “introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento” (SILVA: 2000, p. 87).

Isidoro e Inácia estão com um pé na soleira da porta da “casa grande” e o restante do corpo “na senzala” e é desse local que falam, quando lhes dão voz, mas com linguagem cifrada, quase muda. Ele com o olhar, ela com pequenos gestos que significam sinais rumo à mudança social, indiciada nos encaminhamentos dados às relações nesse período ficcional. Eles vivem momentos de transição, de conflitos, e negociam com seus senhores. Quando as personagens movem-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades, pode-se dizer que este é um movimento de “cruzar fronteiras”, o que “significa não respeitar mais os sinais que demarcam ‘artificialmente’ os limites entre os territórios das diferentes identidades (SILVA: 2000, p. 88).

Malvina fala de um local cujo brilho, que espelha sua nobreza vicentina, é falso: representa uma linhagem da classe dominante que agoniza, empobrecida pelo declínio do Ciclo do Ouro. Ela vê a realidade por esse filtro, luta com as armas disponíveis para manter-se nessa posição, usa as estratégias possíveis para unir-se a quem tem posses para sustentar sua nobreza.

Por outro lado, João Diogo, que possui a riqueza, fala de um “palco” privilegiado. Pode comprar tudo, até um sobrenome. Passa a envergar uma pose de nobre que lhe assenta mal, por usar roupas que lhe dão um aspecto risível e deixam claro o seu desconforto. Ao maquiarse, mascara sua origem, fica com a pele mais branca, na tentativa de adquirir legitimidade nessa sociedade, na qual procura estar próximo de quem a comanda (MARQUES: 1984, p. 32).

Gaspar fala de um local ainda mais diverso, pois este é muito culto. Não é nobre de berço, mas possui riqueza e por ter “recebido educação nas melhores universidades do reino e freqüentado as cortes da Europa” (MARQUES: 1984, p. 32), adentra um espaço social causando receios. Não se sabe onde pode chegar a externalização de suas idéias, que são críticas e contestatórias. Ele é quem possui o conhecimento proveniente de livros que, por não serem do domínio de outros ao seu redor, é temido. Não se sabe qual o alcance do efeito emanado dessa sabedoria, que pode fazer alguém ter idéias diferentes dos outros, ter coragem para dizer coisas que causem desacordos. Além do mais, usa elementos contra os quais não se conhecem as estratégias de defesa, então se respeita ou aniquila-se. No caso do pai dele, há o respeito: “Aprendera a se conter diante do filho, cujas letras e sabença respeitava” (OSA, 97). Porém, aconselha-o para que não fale de suas idéias perto dos outros. Como pano de fundo, no fio da narrativa que tece a história de Gaspar, sugere-se uma reflexão sobre o crime do período ditatorial: a escrita e a leitura, a expressão de idéias críticas à situação e aos governantes. Passagem ilustrativa dessa leitura da obra é, dentre outras, esta que se dá numa conversa entre Gaspar e seu pai:

² Prática de feitiçaria, da religião vodu (*Dicionário Houaiss*). Consiste em confeccionar um boneco num ritual que o nomeia, reportando-se à pessoa alvo do feitiço. Depois passa-se a espetar o tal boneco nos pontos onde se deseja que a pessoa sinta dor (ROSA, Guimarães. “São Marcos” in *Sagarana*, p. 23).

corria perigo. Aquelas falas, aqueles livros. Só saber outra língua, ter livraria sem ser clérigo ou letrado, era muito perigoso. Sabia que de vez em quando o filho falava estas coisas mais abusadas, tinha idéias estúrdias. Aquilo que disse uma vez na presença do Capitão-General e ele bondoso e amigo fez que não ouviu, de que tinha até muita honra em ser mazombo, deixara-o acabrunhado. Chegou mesmo a dizer ao pai coisas piores sobre a governança. Rematadas insanidades, melhor esquecer (*OSA*, 100).

A postura de Gaspar é um problema para a elite, pois ele tem cultura e não quer ocupar cargos ao lado do governo. Esta recusa faz dele uma ameaça, já que Gaspar, ao ficar de fora, toma posição propícia para um ataque, a eles ou às suas idéias. Mas seu pai pondera: “os tempos eram perigosos. Ele não deveria nunca falar assim, nem pensar alto, as paredes têm ouvido, se lembrasse sempre”, e o avisa de que “o Capitão-General era seu amigo, mas não perdoaria nunca se soubesse que tinha um filho herético (...) eram idéias de satanás, nunca lhe disseram os padres da Companhia?” (*OSA*, 100). João Diogo teme que as idéias do filho, se conhecidas, denunciem sua dúvida da Fé, e assim del-Rei, o que neutralizaria qualquer ajuda que pudesse dar a ele. O filho sabe disso e cala-se, dando continuidade, nessa narrativa, ao jogo de máscaras sociais.

De um lado, Januário reconhece-se “miúdo demais diante da trama contra ele”, mesmo a verdade sendo outra, “ele não podia nunca dizer”. E ainda assim, “como provar, se só ele e Malvina sabiam de tudo?” Isidoro também sabe, mas “de que valia o testemunho de um preto, além do mais seu escravo?” (*OSA*, 63). Januário chega a duvidar de si mesmo: “sob a lógica fria de fatos tão bem acasalados, parecia a ele mesmo mais verdadeiro do que a verdade. A sua própria verdade às vezes parecia ser a mais absurda, não a outra agora inventada” (*OSA*, 63). De outro lado, Gaspar esquiva-se do contato com uma sociedade hipócrita, preferindo conviver com os negros e mestiços nos matos:

tinha deixado de pensar como antigamente, quando vivia entre peraltas e academias no reino. Quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo gente da mesma laia. Quando falavam em idéias luminosas, só pensavam mesmo em si e no seu acrescentamento. No país das Minas, povoado de pretos e mulatos, caribocas e mameucos, pensar como eles pensavam, deixando essa gente toda de lado... *Eles é que tinham de tomar a si a apreitada, toda essa terra era deles* (*OSA*, 101, grifo meu).

Neste trecho pode-se ler a mensagem tão oportuna ao quadro político de repressão, tanto da década de 1970 quanto do final dos Setecentos. E, no trecho a seguir, vê-se o retrato irônico da preocupação comum à época na fala de pais cujos filhos possuíam idéias revolucionárias: “João Diogo ouvia lívido (...) ainda bem que o filho vivia agora sozinho pelos matos, não tinha amizade com branco nenhum, *ninguém* podia escutá-lo” (*OSA*, 101, grifo meu). Neste discurso, além da alusão ao silêncio repressor que perpassou o período da Ditadura Militar no Brasil, flagra-se a declaração de que se não for branco, “não é gente”, não é “ninguém”, confirmando o preconceito que atravessa toda a construção das identidades no contexto nacional, deixando claro, dentro do universo ficcional, que o poder passível de temor só poderia vir de um branco.

O Poder real, regulador, tanto exercia sua força externamente, personificada pelo sino – objeto presente no texto, quase uma personagem, que chama insistentemente Januário e marca sua agonia, denunciando-a –, quanto internamente, uma vez que este não consegue desvencilhar-se de seus pensamentos sobre o passado e seu lugar nessa sociedade que, de certo modo, acaba por puni-lo por sua condição de mestiço e bastardo. Seu crime? Pertencer involuntariamente a um grupo que serve de bode expiatório para quem detém o poder em mãos brancas. Ele cumpre seu papel, e ocupa o espaço que lhe cabe nessa cena.

Do mesmo modo, Gaspar também tem a voz abafada pela posição de seu pai, João Diogo Galvão, nessa mesma sociedade. De locais diferentes, mas ao encontro do mesmo destino de Januário, ambos são vítimas da opressão que os silencia: um porque não teria crédito, o outro porque ocupa uma posição ideológica contrária à dos poderosos que cercam seu pai, e é intelectualizado, contestador, o que representa uma ameaça à permanência do poder pela força. Um se cala pela pobreza e cor, o outro se afasta mudo pelo isolamento que lhe causa o conhecimento dos livros, e por desprezo à hipocrisia. Essas duas origens da marginalização em que são colocadas as duas personagens irão, por vezes, projetar a imagem de ambos em um só: oprimido, fraco; amam a mesma mulher, Malvina, e a ambos foi vedada a possibilidade da continuidade desse amor, pelos mesmos motivos que os silenciam.

Porém, ao passo que representa o intelectual silenciado pela classe dominante a que pertence, Gaspar é impelido a assumir sua cumplicidade com esta, para não ferir os interesses da mesma com as próprias idéias. Sua imagem pode ser preservada. Já desligado de sua causa ideológica inicial nessa história, só essa personagem tem possibilidade de sobrevivência, dentre as concebidas nesta análise como socialmente marginalizadas, já que, depois da morte do pai, Gaspar passa a ocupar o lugar dele e a reproduzir a ideologia da corte, que tanto repudiava antes. Essa atitude testemunha a supremacia do pensamento burguês por meio de cooptação de alguns de seus membros críticos. Gaspar fica amigo do Capitão-General, a quem interessa tê-lo a seu lado e, ao rejeitar Malvina, é acusado por ela de ser cúmplice no assassinato de João Diogo. No texto não há a informação de que ele será punido de fato, há apenas a de que não pensa em resistir, embora não se fale na decisão do Capitão-General sobre o caso. Fica no ar a indefinição desse desfecho, tal como tudo na vida dele. O autor deixa em aberto o destino de Gaspar. Malvina e Januário entregam-se à morte. O intelectual poderia ter sido ouvido, mas ele se cala. Os gritos abafados dos marginalizados e a boca imóvel do herdeiro da burguesia dão seus recados. Fica como objeto de reflexão a “obra”, cuja existência peregrina permite o filtro da realidade a cada releitura, a cada tempo do leitor, a cada leitor e seu tempo.

Escrita e poder

Tudo se ativa quando se acumulam as contradições.
Gaston Bachelard

Gaspar pertence ao grupo de letrados, constituído por uma minoria elitizada. Sua posição na sociedade diz respeito ao que escreve Ángel Rama em “A cidade escriturária”³. Ao mesmo tempo em que Gaspar tenta fugir dos espaços representativos da “cidade letrada”, no sentido abordado por Rama, ao embrenhar-se nos matos para caçar com os negros e mestiços, ele não pode escapar de sua condição de branco e letrado, já que cursara a universidade na Europa e é um sujeito culto. Trata-se de um ser ambíguo e essa ambigüidade se estende por outras questões de sua vida, como o amor por Malvina, que não deixa claro, nem nega; ou quanto à própria condição de herdeiro da classe dominante, que rejeita a princípio, mas se contradiz, ao assumir os negócios do pai quando este morre. Daí em diante opera-se uma mudança em Gaspar e ele parte para o casamento com uma mulher semelhante a sua mãe: submissa, pura, simples.

O casamento é abordado por Silviano Santiago como um jogo definidor de posições dentro da sociedade, em que se opõem liberdade e prisão, sentimento e razão: “o homem recorre à razão (casamento) para restringir sua liberdade, aceitando as corren-

³ RAMA, Ángel. “La ciudad escrituraria”, em *La crítica de la cultura en America Latina*, p. 3: (grifos do autor), tradução minha e de Gislene Barral.

tes da virtude” (2000, p. 31). Gaspar retém-se para não se entregar aos desejos, e submete-se a esse ato que o leva a se embrenhar mais na “cidade letrada”, pelo registro escrito, em documento, dessa união que poderá resguardá-lo socialmente de uma ameaça contra suas reais vontades. Protege-se de si próprio, de seu ‘eu’ despido da máscara social, aprisionando-se na estrutura capaz de sustentar a farsa que representa.

Autran Dourado evidencia a contradição de sentimentos e posturas de cidadãos brasileiros na personagem Gaspar. Sua constituição, frágil, precisa aparentar ser mais forte. Por isso, parte para os sertões assim que chega da Europa, pois é preciso habituar o corpo. Gaspar é também um sem-lugar, mas por razões diversas das de Januário. Não se ajusta à sociedade da corte, porém não pertence ao grupo dos negros aos quais se junta. É um “desterrado”, como diz Holanda: “somos uns desterrados em nossa própria terra” (in SCHWARZ: 1988, p. 14). Vive sendo dois em um só, é híbrido. Dourado constrói uma personagem cuja trajetória é marcada pela contradição: “é” o que não assume, e assume o que “não é”; pensa como liberal e serve-se de escravos; tem origem brasileira, mas educação européia e não se ajusta bem a nenhuma das duas culturas. Ao voltar da Europa, ele não encontra interlocutores, assim como tem sido com a literatura brasileira, cujos escritores falam para uma minoria.

Escrito em um período crítico em que muitos intelectuais eram punidos por lerem ou falarem a respeito de certas idéias em livros e jornais, esse romance traz a possibilidade de reflexão sobre o comportamento social relativo à educação, a qual não era comum entre as mulheres ou aos menos afortunados, no tempo em que está ambientada a ficção, quando a leitura era aceitável entre os letrados, um número reduzidíssimo, mesmo assim os poucos livros disponíveis eram sujeitos à censura. A classe dominante tinha acesso ao estudo, porém só lhe interessavam aqueles que pudessem ser seus pares, coadunando com seus ideais e não outros, como foi o caso de Gaspar, que precisava esconder suas verdadeiras idéias para manter seu prestígio nessa classe que poderia protegê-lo ou incriminá-lo.

Malvina sabe ler e escrever. E, embora Gaspar fuja do meio elitizado, com ela reencontra o sentido para ficar em casa, na cidade, dedicar-se à literatura e à música. É o caráter contraditório de Gaspar. Seu retorno à “cidade letrada”, a mesma que irá engoli-lo, arrastando-o para continuar o papel antes exercido por seu pai. Mesmo João Diogo, apesar de não ter estudos, encaminha-se à cidade letrada ao enviar seu filho para educar-se na Europa, criá-lo no meio social da elite para fazer parte dela, tarefa que acaba cumprindo. Vive num entre-lugar – não faz parte da corte nem da massa –, é contra tudo o que envolve seu pai, enquanto vivo. Com a morte dele, Gaspar deixa suas antigas convicções de lado, ou esconde-as, toma posse de seu lugar, e dá ordens para que retirem a maquiagem do pai morto, desmascarando-o.

Januário também retorna à “cidade letrada”, ao entregar-se à Lei. Apesar de saber ler e escrever, pois troca bilhetes com Malvina mesmo sendo um mestiço, não faz parte de uma elite que o proteja no âmbito social. Desiste de fugir, deixa-se levar pela força da mão del-Rei, que nunca aparece, “mas sobrepaira como fonte de tudo” (CANDIDO, 1998, p. 42). Afetado com a pantomima de sua morte encenada na praça, ritual impregnado de símbolos da sua formação híbrida de identidade cultural, já que convive com as duas culturas, a das Leis dos homens del-Rei e a das crenças de seu povo do lado não branco, este aceita sua sina entregando-se, desistindo de lutar contra os dois poderes que o regem. Lê-se, nesse episódio, a punição exemplar a outros que pensem em subverter a ordem estabelecida pelo poder, a imagem da repressão, pela tortura psicológica que a dor do outro, transgressor, pode causar a seus seguidores, desencorajando-os.

A sobrevivência de Gaspar é ameaçada pela escrita, pois a carta de Malvina ao Capitão-General pode levá-lo a decidir o destino da manutenção da face positiva da elite. Malvina põe em xeque a nova ocupação de espaço por Gaspar; questiona sua continuidade acomodada. Ela representa a figura de “sedição” e dá esse contraponto à história da elite, encenada por Gaspar em sua sucessão a João Diogo.

Por que Autran Dourado daria voz a esses oprimidos e permitiria suas mortes, deixando a possibilidade de vencer a continuidade da classe dominante? O autor teria “matado” Malvina e Januário, e deixado em suspense a possibilidade da sobrevivência de Gaspar, uma vez que este assume seu lugar na elite, alia-se ao capitão-general, para denunciar a continuidade da classe dominante? Estaria embutindo na história a crítica, já que coloca essa contradição no próprio texto? Qual o papel desse narrador que mostra as fissuras de cada ângulo de visão de seus personagens e encerra a história como tem sido a História? *Os sinos da agonia* é um livro, como diz Silviano Santiago, que nos serve de “farol”:

os muitos livros que temos e que envolvem, de maneira descritiva, ensaística ou ficcional, o território chamado Brasil e o povo chamado brasileiro, sempre serviram a nós de *farol* (...) Com a sua ajuda e facho de luz é que temos caminhado, pois eles iluminam não só a vasta e multifacetada região em que vivemos, como também a nós, habitantes dela que somos (...) São eles que nos instruem no tocante às categorias de análise e interpretação dos valores sociais, políticos econômicos e estéticos que – conservadores, liberais ou revolucionários; pessimistas, entreguistas ou ufanistas – foram, são e serão determinantes da nossa condição no concerto das nações do Ocidente e, mais recentemente, das nações do planeta em vias de globalização (SANTIAGO: 2000, p. 2).

Nesta perspectiva, o estudo desse romance pode elucidar a reflexão sobre a história brasileira em nível social e individual. E a cidade Duas Pontes – criada por Autran Dourado, só não usada como cenário em *Os sinos da agonia*, no qual Vila Rica substitui aquela – serve de localização da memória das experiências do autor, pois que, como escreveu João Luiz Lafetá, “pretende ser ainda o retrato condensado do Brasil, ou pelo menos daquela parte do Brasil que interessa ao escritor, e sobre a qual ele se debruça para entendê-la e explicá-la. Também para entender-se e explicar-se” (1997, p. 31).

Há um movimento de autoconsciência na obra autraniana que, de modo bem-humorado, trágico e lírico traz no romance, na forma concretizadora de intrigas e personagens, uma complexidade social que poderia, segundo Lafetá: “resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa à experiência vivida, adquirindo consistência de símbolo” (LAFETÁ: 1997, p. 28). Neste sentido, pode-se evocar um elemento simbólico que perpassa todo o romance em estudo, o “sino”. Sua representação do controle que exerce sobre as pessoas pela mão do clero, mas sob o comando de um governo totalitário, repressivo pesa a cada badalada para cada personagem dessa que é uma história de opressores e oprimidos, cada um com a sua máscara, cada qual com sua angústia. E o escritor iluminando tudo isso com seu poderoso “farol”. De acordo com Schwarz,

ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor (...) só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação (...) a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência (...) embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente” (SCHWARZ, 1988, p. 24-5).

A discussão sobre o indivíduo letrado, suscitada pela personagem Gaspar nesse romance, reporta-nos à reflexão acerca da História do escritor escrevendo a história de *Os sinos da agonia*, e, ao mesmo tempo, da História de um país que também é feito de

contradições e que possui uma literatura feita dessa mesma matéria, que AuTRAN Dourado sabe tão bem modelar e transformar em arte. Segundo Candido, “nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la” (2000, p.180). Assim, AuTRAN Dourado proporciona aos leitores de *Os sinos da agonia* essa consciência nacional, ao escrever, num tempo real do autor – historicamente comprometido com a opressão –, mergulhando a narrativa em um contexto histórico marcado por críticas e atuações contra a situação política e social de então. Reside aí, dentre outras, a contribuição do escritor para a reflexão sobre uma realidade não só dos brasileiros e brasileiras, mas de homens e mulheres organizados em sociedade, e o faz com um olhar impregnado de sua cultura.

Deste modo, o autor retrata brasileiros não localizados, pois ao longo da narrativa fala sobre um local ao mesmo tempo novo e antigo, que nos reporta à História, fazendo-nos enxergar uma perspectiva também atual da dimensão humana e sua movimentação pelo espaço social. Diz não só de um local físico, mas de um local de fala das pessoas, de espaços demarcados, segundo critérios bem definidos pela condição social existente, mas que são móveis de acordo com a circunstância e a relação interpessoal. E, ao mesmo tempo, discute questões de legitimidade da ocupação de espaços sociais, não apenas do local escolhido para ser o pano de fundo do cenário dessa história, Vila Rica, mas da condição humana nessa ocupação sócio-espacial.

Legitimidade da voz

Relações de comunicação são também relações de poder simbólico, onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos.
Pierre Bourdieu

O espaço físico e o espaço social ocupados pelas personagens desse romance estão intimamente ligados, ambos denotam o local de enunciação do discurso de cada um. É de acordo com esse espaço que se percebe a legitimidade da voz dos mesmos, mas em graus diferentes, que variam de acordo com o interlocutor e com as circunstâncias. A fragilidade da situação de Januário coloca sua voz à margem de uma sociedade que só daria ouvidos à esposa legítima, branca e rica de um homem branco, rico e amigo do Capitão-General. A palavra de Januário de nada valeria, por isso ele aceita fugir. Essa é uma questão de legitimidade do discurso. Não é possível a credibilidade em sua versão da história, mesmo por seu pai, “Filho meu carijó só tinha mesmo que me desonrar” (*OSA*, 68), por isso ele se cala sem tentativa de defesa.

A esse respeito, Pierre Bourdieu afirma que “a estrutura da relação de produção lingüística depende da relação de força simbólica entre os dois locutores”, ou seja, “da importância de seu capital de autoridade” e este “não é redutível ao capital propriamente lingüístico”. O autor afirma que a competência é capacidade de se *fazer escutar* e que a língua é um instrumento também de poder. Ele diz que “não procuramos somente ser compreendidos mas também obedecidos, acreditados, respeitados, reconhecidos”, e ressalta o “*direito à palavra*”, à linguagem legítima, autorizada. Neste sentido, Januário denota saber que sua voz não é de autoridade, pois, como diz Bourdieu “a competência implica o poder de impor a recepção (...) O discurso supõe um emissor legítimo dirigindo-se a um destinatário legítimo, reconhecido e reconhecedor (1994, p. 160-1). Entre Januário e seu pai, Tomás Matias, não há espaço de voz para se chamarem de pai, de filho, há discrição sobre a bastardia. O silêncio aparece como marcador da diferença entre pai e filho, mostrando a distância entre eles. Januário confunde-se a respeito de sua própria identidade: “meio branco”. É mestiço, porém possui um escravo negro. Tem autoridade sobre alguns e é subjulgado por outros.

Mas há o outro lado do silêncio – o oposto do silêncio a que se vê obrigado submeter-se Januário, pela ilegitimidade de discurso e pobreza –, Gaspar, apesar de sua riqueza, é estranho ao meio social pela cultura e por não compartilhar da hipocrisia dos dominantes. O silêncio surge como marca de ocorrência social. A verdade e a mentira ficam num limite tênue nessa história. O que há de verdadeiro não é dito e o que se expressa atende a interesses das regras sociais e não corresponde à verdade. Um bom exemplo disso é o trecho a respeito da relação entre Gaspar e seu pai: “Apesar de falar que queria, o pai era capaz de não permitir franqueza, não estava no costume” (OSA, 102). Januário silencia para seus superiores. Gaspar esconde seus reais pensamentos para não se comprometer com a elite.

Assim, há duas faces do silêncio representadas nessa narrativa pelo duplo Januário/Gaspar: a exclusão pela ameaça do poder. O silêncio decorre da necessidade de se proteger da punição. Januário recebe de seu pai um tratamento que o faz diferenciado entre seus iguais. Tomás deseja dele um comportamento “de branco”, mas espera que possa frustrar-se, o “filho carijó” o “desonrara”. Ele traz o preconceito sobre o mestiço em sua concepção de mundo, e não é capaz de aceitar a diferença. Neste contexto, pode-se estabelecer uma relação entre tal postura e a argumentação de Bhabha: “ao negar a condição culturalmente diferenciada do mundo colonial – ao ordenar ‘vire branco ou desapareça’ – o colonizador fica também preso na ambivalência da identificação paranoica, alternando entre fantasias de megalomania e perseguição” (1998, p. 99). Gaspar incomoda-se com o fato de ter que responder ao chamado da elite à qual pertence, porém despreza: “quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo gente da mesma laia” (OSA, 101).

Para Bhabha, “o ato de reconhecimento e recusa da ‘diferença’ é sempre perturbado pela questão de sua re-presentação ou construção” (1994, p. 125). Isidoro, o escravo fiel e manso, traz dentro de si o ódio cravado e, mesmo quando tem a chance de ser libertado, sente-se preso; Inácia está sempre pronta a defender os interesses de sua senhora, o que lhe confere privilégios. A reflexão em torno da construção dessas personagens pode ser iluminada pela idéia de Fanon sobre o “papel crucial” que exerce a “fantasia colonial nas cenas cotidianas de subjetificação em uma sociedade colonial (...) as produções do ‘desejo colonial’ marcam o discurso como um ‘ponto favorecido para as reações defensivas mais primitivas, como voltar-se contra si próprio, tornar-se um oposto, uma projeção, uma negação’ (BHABHA, 1998, p. 125). É o caso de Isidoro e de Januário. Outra questão ressaltada por Bhabha, e que se pode ler na atuação das personagens Januário e Gaspar, é que, para Fanon, “o mito do Homem e da Sociedade é fundamentalmente minado na situação colonial. A vida cotidiana exhibe uma ‘constelação de delírio’ que medeia as relações sociais normais de seus sujeitos: “O preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica” (1998, p. 74).

Nessa perspectiva, Gaspar, pelo fato de ser branco, carrega a “obrigação” de ser senhor, de possuir uma superioridade obrigatória, que é mais uma forma de ser escravo de uma ordem social; Januário, por ser meio branco e meio negro, também é marcado pelo estigma de ora ser superior, para os negros, e ora ser inferior, para os brancos. Por isso quer virar negro. Nessa esteira desfila também Isidoro, rotulado pela inferioridade conferida a ele pela cor negra. A sua força está justamente no silêncio, quando na presença de brancos. Guarda para si o que tem a dizer, protegendo-se assim da punição pela ousadia de pensar e de discernir, de perceber seu lugar no mundo e sonhar com algo mais justo. O sonho de Isidoro traduz o desejo de uma identidade livre de conflitos: “Um quilombo (...) do tamanho da minha nação, onde coubesse tudo quanto é preto... um quilombo assim que nem o reino do céu que branco promete pra gente no fim da vida” (OSA, 31-2). A representação da busca de liberdade, de mudança da situação é associada ao ideal veiculado pela cultura do homem branco. É preferível tentar uma saída, ainda que pareça um sonho impossível, a ficar inerte frente aos acontecimentos. Neste sentido, cabe citar o que afirma Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor*: “transcender o real, buscar o impossível num momento de absoluta negação do homem é tão

profundamente humano quanto se organizar num pequeno grupo e pensar que se vai fazer revolução” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 111).

Isidoro encontra refúgio para sua condição no retorno às origens. Ele passa a falar apenas na língua materna. Assim, afirma sua identidade ao silenciar para o mundo dos brancos, já que para este sua voz não tem valor. Sua decisão de falar apenas ioruba traduz a própria morte para o mundo dos brancos, porém seu impulso para formar um quilombo com seus iguais, e de viver em liberdade, o projetam em direção à vida. Essa vida nova à qual se lança Isidoro espelha a nova vida escolhida por Januário, uma vez que ele caminha para a morte ficcional que o levará para a renovação da vida, se tomarmos como referência o que diz Blanchot acerca de “o espaço da morte e o espaço da fala”. Segundo ele, Rilke afirma que os homens são “infinitamente mortais”, mais que isso, e que as coisas todas são perecíveis, “mas somos as mais perecíveis, todas as coisas passam, transformam-se, mas queremos a transformação, queremos passar e o nosso querer é essa ação de passar adiante, de deixar para trás” (1997, p. 138-9). Assim, a ação de Januário em direção à morte é a força última que lhe move rumo à transformação não conseguida na vida que lhe coube. Porém, ele pode optar pela morte, interpretada aqui como uma forma de restauração da posse de si, ao escolher um caminho em direção a seu interior.

Segundo Blanchot, “a conversão, esse movimento para ir na direção do mais interior, opera onde nos transformamos ao transformar tudo, tem algo a ver com nosso fim – e essa transformação, essa realização do visível no invisível de que temos o encargo, é a própria tarefa de morrer” (1997, p. 139 – grifos do autor). Não há lugar para a fala de Januário. O espaço conquistado por ele com a morte ficcional é o que lhe arranca da retenção das âncoras sociais e da trama criada ficcionalmente para amarrá-lo na sua impossibilidade de agir, ser e dizer. Dá finalmente o grito que denuncia a própria sujeição a mãos poderosas e injustas. Sua morte é a ação que torna audível sua voz de oprimido, ecoando outras por muito tempo caladas. Não silencia de vez, ao contrário, o silêncio causado por sua morte soa alto como os sinos de sua agonia; é a morte de uma vida aflitiva, de uma existência agônica, para uma transformação.

No silêncio, diz Blanchot, o espaço que nos supera e que “traduz as coisas é o transfigurador, o tradutor essencial: o poeta, e esse espaço, é o espaço do poema”. O autor afirma que “falar é estabelecer-se nesse ponto em que a palavra tem necessidade de espaço para repercutir e ser entendida, e em que o espaço, convertendo-se no próprio movimento da fala, torna-se profundidade e vibração do entendimento”. E, nas palavras de Rilke: “como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível?”, e, segundo ele, o peso do silêncio é a obra, mas a obra como origem” (BLANCHOT: 1997, p. 139-40). Neste contexto, entende-se o “poema” e o “poeta”, como o romance e o escritor respectivamente, para compreender o silêncio de Isidoro, a morte de Januário, a de Malvina, ambas voluntárias, bem como a aceitação de Gaspar no seu possível castigo, ao ser condenado pela acusação do crime contra seu pai. Este toma para si a culpa desse crime que comete em pensamento, em sonho, pela mão escura de Januário. Decide não fugir dessa morte para expiar sua culpa nesse crime do qual se sabe cúmplice, uma vez que tem consciência de ser o pivô desencadeador da ação de Malvina. Junto com ela deseja essa morte, mas não a assume, e permite que outro o faça e leve a culpa em seu lugar.

A voz narrativa

A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar.
Walter Benjamin

O narrador lança Januário a percorrer sua jornada na roda do tempo – *presente-passadofuturo* – em *Os sinos da agonia*, dá ao leitor a possibilidade de “ouvir” três versões da mesma história, percebendo as fissuras ideológicas que emergem de cada

discurso e enxergando os mesmos fatos desenrolando-se em tempos e modos de ver e sentir diferentes, já que a voz narrativa está colada ora a uma voz, ora a outra. Os acontecimentos são vistos ora na penumbra, ora clareados pelo distanciamento do tempo, que tudo faz enxergar com nitidez, com outro feitio e outros tons, verificando-se, assim, a diversidade nos discursos das personagens e o sentido produzido por eles, ao se fazer deter ao aspecto dialógico desse romance, o “plurilingüismo social” de que fala Bakhtin, sobre a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance (1997, p. 134).

No discurso da narrativa em terceira pessoa percebe-se a voz de *outrem* como um elemento entremeador do tecido que a constitui. Ao iluminá-la por três ângulos diversos, Autran Dourado usa a polifonia não só em trechos narrativos, nos quais, segundo Reinaldo Marques, “sem renunciar a sua palavra, o narrador abre espaço para a palavra do outro” (MARQUES: 1984, p. 26), mas também na estrutura do romance, na medida em que o texto é dividido em quatro blocos, e nos três primeiros, o autor narra a mesma história, primeiro pela voz de Januário, depois, pela voz de Malvina e, no terceiro, pela voz de Gaspar. Há, portanto, o “descentramento do foco narrativo na construção desse romance, resultante da pluralidade de consciências e do intercâmbio entre elas”, representadas pelo discurso das personagens. Esse descentramento, de acordo com Marques, opera a “intersubjetividade” do texto, na medida em que o narrador “não ocupa o lugar da verdade”, há apenas um “entrelaçamento” desses discursos cujo sentido reside no mundo ficcional criado, no qual a memória tem papel fundamental (MARQUES: 1984, p. 34). A tessitura do texto se faz ora como o fio colorido nos tons da visão de Malvina, ora com o fio da memória de Gaspar e ainda se entrelaçam com o fio quase rompido da versão de Januário, e estes às vezes coincidem ou se opõem. A história é a mesma, o que muda é o enfoque.

A voz do narrador é reveladora. Em tom irônico deixa o leitor entrever que a honestidade das pessoas não é tão real quanto elas querem fazer parecer:

os homens nunca se julgavam a salvo e escapos do poderoso e implacável braço real (sempre se tinha culpa: algum ouro ou prata viciados, alguns seixinhos brilhantes surrupiadados ao vigilante e esperto olho da Real Fazenda, contrabandeados e atravessando através do Distrito do Couro, alguns pecados mortais, incestos, sodomias e adultérios, ou mesmo veniais, que se saldariam com simples missas, espórtulas ou indulgências compradas (OSA, 36).

A punição para o crime de Januário é violenta e simbólica, para que sirva de exemplo, mas não corresponde a uma igualdade de tratamento dado a todos. Para os privilegiados há como fazer vista grossa a seus atos menos dignos, e aos marginalizados pode-se acrescentar mais alguma culpa a suas atitudes falhas. Apesar da variação na legitimidade da voz das personagens, por seus diferentes locais de fala, o som do sino é elemento que faz a relação entre elas, já que todas são atingidas por sua linguagem, que as persegue como a agonia da opressão, cada qual recebendo sua mensagem com uma dor diferente. Em diferentes momentos, as badaladas do sino atravessam a narrativa, intensificando a sua marcação do tempo, ecoando-o, escoando-o. É como um instrumento de tortura para Malvina, para Januário, para aqueles que, como eles, aguardam o final da agonia, e para o leitor que acompanha esse sofrimento, aguardando também o seu fim, e passa a decifrar seus significados. Gaspar é torturado pelo desejo por Malvina, mas ele o sufoca e transmuta em nome de sua reputação, da memória de seu pai, e para não deixar de ocupar o seu lugar; Malvina sofre a tortura das badaladas dos sinos que a fazem lembrar, a cada dobre, de sua culpa pela condenação de Januário, da espera de que Gaspar vá a seu encontro, e da morte de seus próprios sonhos; e Januário é torturado pelo seu exílio. A “solidão”, segundo Hannah Arendt, é a: “experiência de não se pertencer ao mundo (...) é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter” (in DALCASTAGNÈ, 1996, p. 102).

Sob tal ótica, cita-se a afirmativa de Regina Dalcastagnè: “a tortura procura reduzir o homem à mais absoluta e dilacerante solidão, seja em relação a sua própria alma, que desaparece, subvertida por um corpo vulnerável, seja em relação aos outros que, distantes, o abandonam, só, diante da morte” (1996, p. 135). A sombra da tortura na obra e o clima pesado, agônico que a permeiam reportam-nos ao período de sua escrita. A denúncia da opressão sobre os marginalizados da sociedade pode ser lida na simbologia impressa em todo o espaço ficcional, fios passíveis de serem puxados ao longo da interpretação de um texto representativo do que diz Dalcastagnè a respeito de Autran Dourado e de outros escritores: estes “escreveram nessa época obras de grande qualidade que, se não tinham como tema a ditadura, nem por isso eram menos críticas” (1996, p. 47). A voz narrativa ecoa no tempo o grito submerso no espaço da tortura.

Ecoss da memória

toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder
do tempo... somente no romance... ocorre uma reminiscência
criadora, que atinge seu objeto e o transforma...
Georg Lukács

A pluralidade do tempo, a simultaneidade dos acontecimentos na obra, o tempo vivido, o do ato da escrita, o passado da história e o presente da narração, a temporalidade do escritor, são impressões às quais o leitor desse texto fica exposto, pela capacidade de transição para outras dimensões possíveis do tempo. Ao escrever esse romance cerceado do direito de expressão, Autran Dourado imprime em seu texto um deslocamento do espaço e do tempo para outro momento da História do Brasil, em que a vida estava sob os efeitos da ruptura de relações político-econômicas, e um clima de obrigatoriedade dissimulação das insatisfações com os mandos de Portugal. A força del-Rei era tão ameaçadora – já que este podia mandar torturar e até matar os obstaculizadores de seu poder – quanto as forças militares do período ditatorial no qual estava inserido o escritor, na ocasião da publicação do romance. A agonia vivida por Januário, anunciada pela sutil tortura das badaladas do sino, reporta-nos à tortura daqueles que eram contra o poder dos militares e sentiam o peso de suas mãos, também muitas vezes até a morte.

Além de delinear o quadro sócio-econômico e político desse período, Dourado focaliza os conflitos cuja essência mobiliza os problemas da época da escrita do texto. Segundo Blanchot, “a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder dizer e do poder ouvir” (1987, p. 29). O espaço de contestação possível à época da escrita do romance era, para o escritor, o refúgio da narrativa metafórica. Observa-se o tom de denúncia do texto, especialmente nas referências à caça aos “subversivos”, ao exemplo pelo castigo, e à tortura:

os nomes, diga os nomes. Você vai ter de dizer, diga logo. E ele agora, Januário, não sabia que nomes, não seria capaz de acusar ninguém. Bobagem, os juizes mesmo diriam os nomes, ele só teria que confirmar, de juntar sua imaginação aos fatos que lhe contavam. Para satisfazer a fúria do Capitão-General e dos homens del-Rei, ele inventaria. (...) ele confessaria, tal terror que a tortura antessentida lhe dava. A morte é melhor, pensava. Pensava na morte como uma libertação das torturas. Não, as dores não, não suportaria (OSA, 65).

Durante a Ditadura Militar, segundo Regina Dalcastagnè, “os nomes e os retratos dos chefes da guerrilha urbana ficavam expostos em muros e lugares de aglomeração pública com a advertência: ‘terroristas procurados. Ajude a proteger sua vida e a de

seus familiares. Avise a polícia” (1996, p. 49). Em *Os sinos da agonia*, situação semelhante é aludida pela cena descrita em que grupos de homens percorrem as ruas, parando nos largos, rufam tambores para chamar a atenção das pessoas, desenrolam um longo papel e publicam o decreto do Governador e do Capitão-General. Depois, pregam papéis iguais nas portas das igrejas, no pelourinho para que “ninguém pudesse dizer que ignorava a decisão do poderoso Capitão-General. Porque amanhã ele queria as ruas e largos, principalmente a praça defronte ao palácio (...) cheios de gente, para a grande festa de títere e pantomima que ele queria real, assinalada e marcante” (*OSA*, 34).

Assim como os militares transformavam homens e mulheres, envolvidos em qualquer transgressão à “ordem”, “em terríveis criminosos comuns e comemoravam sua prisão e seu assassinato nas manchetes de jornais” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 49), a figura de Januário é usada no contexto ficcional para simbolizar o transgressor, o conspirador, e sua morte em efígie o elemento aterrorizador, intimidador de quaisquer impulsos de possíveis seguidores de seu exemplo. A divulgação da prisão e morte de um “subversivo” “era a forma encontrada para mostrar que tudo estava sob controle, que o regime era mais forte e garantiria a ‘tranqüilidade da Nação’” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 49). O exemplo do episódio ocorrido com os “inconfidentes”, impregnado no espaço escolhido para o desenrolar da trama, Vila Rica, é trazido à cena da morte de Januário em praça pública, representada pela “morte em efígie”. Esta conota a repressão a qualquer atitude contestatória, reforça o traço característico do poder no País, na mescla dos tempos históricos: a violência. “Os homens do Capitão-General fariam ele confessar o que bem entendessem (...) Eles estavam loucos por um bode expiatório, para exemplar. Careciam de uma vítima, para melhor poder fazer a cobrança dos quintos” (*OSA*, 68).

A mão do poder, mais uma vez, vence cada “guerrilheiro” morto naquele período militar. O corpo do homem morto é a imagem que, espalhada para todos verem, diz bem alto sobre a força do “regime”, “um subversivo derrotado: eis tudo o que bastava saber sobre aquele homem morto” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 49). Do mesmo modo, é preciso que todos vejam o corpo de Januário, para sentir o peso da mão de el-Rei sobre os que o contestarem, ou que sobre suas idéias e seu poder conspirarem: “A gente tem de levar é o corpo pra eles verem. Faz tempo que ele estava morto. Mesmo antes da gente atirar” (*OSA*, 332).

O espaço onde Januário esconde-se antes de entregar-se é bastante significativo quanto ao fato de ser deixado de lado por todos, e à deserção. Assim como o lugar fora deixado para trás pelos mineiros, o “abandono do Ribeirão do Carmo e da Serra do Ouro Preto” (SOUZA, 1982, p. 25), reproduz no espaço e no tempo ficcional o abandono de Januário, que, tal como a mina, já está morto. O sistema mata o vencido, ele “vive morto”, sem espaço, sem lugar, sem poder de voz. Apenas entrega seu corpo, materializando, assim, a punição que lhe é impingida, assumindo o crime que lhe fora atribuído: “O seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido, era o que lhe dizia agora o carcereiro. O absurdo o vencia, branco. No dia seguinte, a ferro e fogo, sob tortura, contaria o que quisessem (...) Ele próprio começava a acreditar que era réu do crime que agora lhe imputavam” (*OSA*, 64). A tortura a que fora submetido – o isolamento, a solidão, a exclusão – o fez agir como se confesso de um crime que não cometera. Sentia-se “ninguém, metido num inferno”, “quem sabe se viver não é morrer, a gente é que não sabe, pensa que está sonhando. É que só depois, na morte, ele encontraria sua vida (...) Morto no inferno. O sofrimento é que dava a impressão de que vivia (...) cuidava enlouquecer” (*OSA*, 70).

No caso de Januário, a verdade não importava “sua verdade não valia nada, era moeda viciada” (*OSA*, 67), valia o que se dizia dele a voz legítima daquela sociedade, “trata-se de uma alma que perdeu o seu ‘estar aí’, de uma alma que vai até o decair do *ser de sua sombra* para passar, como um ruído vão, como um rumor *insituável*, entre os ‘dizem que’ do ser” (BACHELARD: 1993, p. 220). Ele era visto por todos como um criminoso terrível, daí a descrição da cena de sua morte, esperada como uma festa, tal como a procissão:

olhos aflitos e brilhantes na agoniada espera (...) a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera de condenação (...) Por todo o trajeto por onde devia passar, as janelas e sacadas das casas e sobrados estavam floridas e enfeitadas de vistosas colchas de damasco vermelho e toalhas bordadas e guarnecidas de renda (OSA, 36-37).

O crime de morte em efígie aparece no texto como algo comum, apesar da atrocidade. Mesmo sendo farsa, as conseqüências são iguais às de outra morte, qualquer um pode matar o condenado sem risco de crime. É como se fosse abençoado pela ‘ordem religiosa’, uma vez que a Igreja tem o domínio do poder junto a el-Rei, e permite que ocorram mortes deste tipo. O romance *Os sinos da agonia* é marcado pelo evento da morte em efígie. Na descrição dessa cena, o profano e o sagrado mesclam-se e denunciam a apreciação mórbida do ser humano pelo sofrimento alheio, além de uma alegria patética em participar de festas promovidas pelos poderosos. Confundem-se os sentimentos e motivações a respeito destas: “como se aquele cortejo fosse uma gloriosa procissão de Corpus Christi, e não o acompanhamento de uma cerimônia que o Capitão-General queria aparatosa, lúgubre e exemplar, para com isso atemorizar os povos de Minas e fazer mais temida e respeitada a sua autoridade” (OSA, 37). As badaladas dos sinos, voz da Igreja, anunciam as decisões do poder, divulgam os fatos em sua decorência, lembram o controle, materializando sua ocupação no espaço/tempo ficcional.

Considerações finais

Apesar da exposição da voz de personagens marginais, há uma contradição no espaço dado para essa voz dos vencidos em *Os sinos da agonia*: o fato de que Malvina e Januário morrem, mas Gaspar tem a possibilidade de sobreviver. Não uma contradição da posição do autor na construção da trama, mas a contradição própria da História – “o branco, apesar de envolvido em coisa de preto, podia se safar” (REIS e SILVA, 1989, p. 57) –, o retrato da morte de alguns valores e sutilezas e da verdadeira condição da permanência do domínio do poder por uma elite privilegiada. Além desta contradição, há também o contraponto entre Isidoro, o preto Mina cativo de Januário, e o próprio Januário. Este, desiludido com a vida, sem identidade sem lugar nesse mundo, opta por entregar-se à morte, e aquele, identificado com sua raça e cultura, resolve enfrentar a vida e lutar até o fim. Isidoro supera a opressão e parte em busca desse sonho feito de esperança e força cultural, simbolizando a tomada de consciência de seu povo, refletindo a utopia de liberdade presente no pensamento do homem da década de 1970.

Estas adversidades constituem o dinamismo próprio da sociedade – a ambigüidade atravessa todo o período colonial –, e estão representadas na ficção de Autran Dourado, quando ele apresenta personagens que trazem a contradição em si, “o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo” (BRUNEL: 1998, p. 287). É a dialética do conflito, a identificação dentro dessa sociedade tanto do homem quanto da personagem, tanto da vida quanto da literatura.

Autran Dourado narra essa história por mais de um viés. Em *Os sinos da agonia* pode-se ler a história de Januário, Malvina e Gaspar ou a de Fedra, Teseu e Hipólito. Não sendo unívoca, quando o narrador evoca os mitos presentes na tragédia que parodia, dá outras saídas para a reflexão a que o romance nos remete: a simbologia que traz em si Hipólito, o duplo, a qual está representada neste texto por Januário e Gaspar permitem a interpretação de que não há um herói, há uma teia, cujos fios estão entrelaçados e que, com o rompimento de um deles, toda a trama estará comprometida. Essa reflexão suscitada pelo texto pode inspirar o desejo de um cerzir. A visão da histó-

ria através de outros tempos permite o vislumbre de novas saídas para antigos problemas e de possibilidades de reconstrução.

De acordo com Candido, “um homem só nos é conhecido quando morre”. Limite definitivo dos seus atos e pensamentos, a morte torna possível uma “interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária”. É como se “chegássemos ao fim de um livro e aprendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser” e, por isso, “em casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, – certeza interior, bem entendido”. Esse, segundo ele, é o ponto de vista de Proust, para quem “as relações humanas (...) nada mostram do semelhante, enquanto a arte nos faz entrar num domínio do conhecimento absoluto (CANDIDO: 1998, p. 64). Nessa perspectiva, a morte de Januário não representa uma derrota, pois, segundo Benjamin, o “sentido” da vida do homem somente se revela a partir de sua morte”, e “o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’”. Este precisa estar seguro de que “participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado”. Benjamin afirma, numa reflexão na perspectiva de Lukács, que “o sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência” (BENJAMIN: 1986, p. 214).

O tempo entrelaçado na consciência das personagens, especialmente na de Januário, constitui a base da tessitura narrativa de *Os sinos da agonia*, principalmente porque é uma personagem que se encontra às vésperas da morte e essa proximidade o coloca em contato com a “reminiscência”, ele relembra fatos e mistura-os a sonhos. O relato sob o ponto de vista de Januário dá-se numa noite, a que antecede sua morte, um ano depois do acontecido. O resto é memória, pela qual ele examina os fatos passados e toma consciência da realidade e de si. Sua morte ficcional mostra-nos que “o ‘sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 1986, p. 212). A narrativa de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, ecoa em nós como a vibração das badaladas dos sinos, gritos agônicos de um período de dor, gritos de alerta para os seres no espaço social, nos tempos da vida.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio Pádua Danesi; revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. 1. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

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

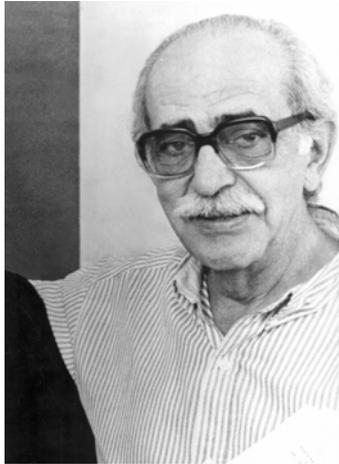
BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekund et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. Em Renato Ortiz (Org.) *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

- _____. *O discurso e a cidade*. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, 1998.
- _____. et al. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. *Literatura e sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada da USP*. São Paulo, v. 2, 1997, p. 26-36.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 1984.
- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. (Selección, prólogos por Saul Sosnowski y Tomás Eloy Martínez). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, vol. 119.
- REIS, João José, SILVA Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. (org.). Introdução a *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- SOUZA, Laura de Mello. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

Entrevista com o autor



O escritor Autran Dourado

Entrevista concedida a Alexandre Nascimento Mograbi, feita na casa do escritor no bairro Botafogo, Rio de Janeiro, no dia 12 de março de 2006.

Mograbi: O crítico norte-americano Robert Humphrey (1954, p. 2) afirma ser natural os escritores que se utilizam do método do fluxo de consciência não definirem seus rótulos, pois essas pesquisas devem ser ocupadas pelos críticos literários. Qual seria, para o senhor, a visão a respeito dessa narrativa cujo cenário são as mentes das personagens ao elaborar uma obra como *A barca dos homens*?

Dourado: É. Você já definiu bem na pergunta. Eu realmente sou uma pessoa muito modesta. Eu não inventei nada. A obra do Humphrey, por exemplo, eu vim a conhecer depois de ter escrito *A barca dos homens*. Eu vi por acaso numa livraria e achei muito interessante o livro, é um estudo objetivo, sério que abarca tudo do que é fluxo de consciência.

Mograbi: Então, seria empírica essa escritura.

Dourado: O que é bem interessante, no estudo do Humphrey, é que ele faz uma distinção precisa entre fluxo de consciência, monólogo interior, descrição por autor onisciente. Enfim, ele faz uma distinção necessária porque há uma confusão muito grande entre os que cuidam do assunto. Ele é o principal, entre as três formas: a narrativa indireta livre, fluxo de consciência e monólogo interior. Há uma distinção muito grande. Eu por exemplo uso tudo. Há uma confusão muito grande a esse respeito.

Mograbi: É curioso porque o senhor falou que não conhecia essa teoria e já tinha desenvolvido essas técnicas...

Dourado: É eu não conhecia, é intuição. O que podia ser?

Mograji: De escritor, não é?

Dourado: (risos...).

Mograji: No seu livro de literatura comentada *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, o senhor afirma que usa os seus *streams of consciousness* (2000, p. 56). Ainda no mesmo livro, o senhor afirma que os escritores são autores diversos, isto é, a literatura é um terreno baldio, pois nada é de ninguém particularmente (2000, p. 53). Sendo assim: Quais seriam os autores que fundamentalmente influenciaram o seu estilo de escrever em fluxo de consciência?

Dourado: Os autores que mais me influenciaram no caso, eu gosto de citar o Faulkner que é um mestre também. Eu aprendi através da obra dele, Faulkner. Não através do livro do Humphrey de teoria literária. Aprendi através das leituras, em livros como o *The sound and the fury*; foi o livro dele que mais... *Enquanto agonizo*, mas é um pouco diferente, são solilóquios.

Mograji: Qual seria a influência de James Joyce, Virgínia Woolf e William Faulkner diretamente em *A barca dos homens*?

Dourado: Ah são alguns *streams* na Maria. Tudo é muito monólogo interior que ela usa; e outros assim que eu não saberia situar.

Mograji: O Fortunato também, não é? Na segunda parte do livro...

Dourado: O Fortunato é muito difícil, é um personagem complicado e é um homem que tem problemas mentais.

Mograji: O que torna mais complexa a descrição da psique...

Dourado: Eu tive bastante dificuldade de lidar com ele, exatamente por causa dessa situação que eu me vi forçado a fazer de deficiência mental dele.

Mograji: Tem a ver com o Benjy no *The sound and the fury*, que tem problema mental, não é?

Dourado: Tem, tem. Os irmãos tomam conta dele e ele tem realmente problemas mentais.

Mograji: As batidas do sino da matriz em *A barca dos homens* teriam alguma intertextualidade com o Big Ben em *Mrs. Dalloway*?

Dourado: Não, não, não pensei nisso.

Mograji: Robert Humphrey, na obra *O fluxo da consciência*, classifica alguns padrões formais que servem para situar o leitor dentro do caos das psiques das personagens nesse método narrativo. São eles: as unidades de tempo, de lugar, de personagem e ação.

Dourado: É pra segurar, não é? Em geral, usa-se com o enredo que mantém...

Mograji: ... são essas unidades, os *leitmotifs* ou motivos condutores que carregam associações a determinadas idéias ou temas através de imagens, símbolos, palavras ou frases; padrões literários previamente estabelecidos (farsas, burlesco ou paródia); entre outros. Constato, em minha pesquisa que, assim como em *Ulisses* de Joyce (obra de maior referência no emprego do método por ultrapassar o uso de to-

dos os padrões classificados por Humphrey), também são encontrados todos os recursos utilizados pelo escritor irlandês na obra-prima *A barca dos homens*.

Dourado: Ah é? (risos...).

Mograbi: Como o senhor vê esse paralelismo?

Dourado: Eu acho que esse paralelismo é mais obra sua (risos) do que minha. Se você viu, deve ser. O Joyce é um autor que me influenciou muito. Hoje eu tenho um caminho diferente, eu não utilizo tanto desse método.

Mograbi: Como o senhor (ou seu “mestre imaginário”) definiria o método narrativo do fluxo de consciência, segundo as suas palavras?

Dourado: O fluxo de consciência é um método que se baseia, sobretudo, na livre associação de idéias, um método adotado pelo Freud, nas análises de consciência, que é um método, no caso, terapêutico, sobretudo na Interpretação de sonhos, que ele usa para efeito de terapia.

Mograbi: Tem o sonho do Tonho...

Dourado: É. O Tonho, coitado, entrou naquilo sem saber como, através da fraqueza do Godofredo.

Mograbi: O senhor se utiliza muito de temas religiosos como no frei Miguel...

Dourado: Ele é um personagem difícil porque ele está sempre se acusando, por conflitos religiosos.

Mograbi: Como o senhor vê a questão do tempo que leva para o amadurecimento de uma obra de arte de alto nível em relação ao público e à crítica?

Dourado: É difícil de precisar quando é que surge uma idéia que vai germinar um personagem. Eu não gosto de falar a palavra influência, prefiro dizer realmente uma idéia súbita.

Mograbi: O senhor gosta muito do Barroco. O senhor fala que o Barroco acompanha o senhor, com paradoxos, oximoros...

Dourado: É. Ele me acompanha, sobretudo pelo estilo. Paradoxos, pelas imagens; uma imagética bem desenvolvida.

Mograbi: O senhor, quando idealizou a ilha, por que é um espaço fechado, tudo acontece ali...

Dourado: É para prender, impedir a diluição, porque no fluxo você tem que conter o desenvolvimento das idéias.

Mograbi: O senhor faz descrições muito detalhadas, por exemplo, da Casa da Câmara, da praia das Castanheiras, que é o outro lado da cidade, é o lado claro, digamos assim. O senhor se baseou em que para descrever com tanta riqueza de detalhes esses locais?

Dourado: A Casa da Câmara, na verdade, não estava na... Eu botei para, através da arquitetura, dar uma visão de monólogo interior.

Mograji: ... É muito detalhado. A impressão que a gente tem é que aquilo existe...

Dourado: Naquele dia, eu pensei muito naquilo quando eu tava escrevendo, visualizando a Casa da Câmara da cidade de Mariana, lá em Minas. Então, eu botei aquela porque é uma Casa da Câmara que eu me identifico mais.

Mograji: O senhor usa muitas vezes nos monólogos a linguagem do povo, por exemplo, o senhor usa o termo “mar grosso”. De onde o senhor tirou esse linguajar popular?

Dourado: Esse linguajar é meu mesmo, é natural...

Mograji: O senhor tem contato com regiões praianas?

Dourado: Não, nenhum. Eu sou é interiorano. Eu imaginei tudo.

Mograji: Com relação à velocidade da narrativa, porque o livro é dividido em duas partes (O ancoradouro e As ondas em mar alto). O que o senhor poderia dizer sobre isso, sobre essa velocidade da narrativa nessas duas partes?

Dourado: Eu vi muito plasticamente isso, eu não me detive nessa questão.

Mograji: Porque a gente percebe que em O ancoradouro a narrativa está um pouco estagnada, toda presa.

Dourado: É. Ela está. Aí, de repente, começa a ter conseqüências aquele episódio simples do revólver que o Godofredo vê. Porque o Godofredo é um homem fraco, complicado.

Mograji: Outra curiosidade que eu tenho, é quando no final o senhor usa a técnica de ciranda e o desfecho é aberto, assim como as obras do Barroco, segue...

Dourado: Vai se associando, realmente.

Mograji: ... se o senhor pudesse escrever uma continuação em *A Barca dos homens*, o que o senhor faria da Maria?

Dourado: Eu não posso dizer; não posso porque simplesmente eu não sei.

Mograji: Existe uma relação fraternal entre Tonho e Fortunato.

Dourado: É. Ele está na procura de um pai, é desgarrado. Ninguém sabe do pai de Fortunato, supõe-se que ele seja filho natural. Não existe nenhuma pista deixada que ele seja filho do Tonho.

Mograji: Antes de elaborar uma obra, parece que já está tudo premeditado, o senhor já traça certos elementos?

Dourado: Não. Não é tão consciente assim. Eu não sei verificar direito, é muita coisa intuitiva. Infelizmente eu não sou muito certo nos meus símbolos. No Risco do bordado você vê isso melhor, onde eu radicalizei o processo de unidade em blocos.

Mograji: Quanto à parte tipográfica, o senhor usa recursos para mudanças de pensamentos, como caixa alta, falta de pontuação ou são caprichos usados pela editora?

Dourado: Não, fui eu que fiz. Porque não tem, assim, uma pontuação definida, é assim muito isolada.

Mograbi: Mas o senhor fez isso consciente de que o fluxo de consciência é um método de narrativa que não é tão fácil quanto à narrativa tradicional...

Dourado: Não. É muito diferente, é mais dissociado; tem que deixar a interpretação por conta do leitor.

Mograbi: Em relação ao Tenente Fonseca, que se acha o Marechal Floriano, ele tem uma relação sexual com a Maria. Ela toma o Seconal e vai, num estado de consciência abalada, até ele. Como o senhor vê o erotismo nesse momento? Na Maria existe muita erotização, existe certa carência por parte dela?

Dourado: Ela é meio abandonada, não se realiza mais com o marido.

Mograbi: Esse Seconal existe?

Dourado: Sim, existe.

Mograbi: A questão da pomba, na passagem bíblica da Arca de Noé, tem alguma intertextualidade com a gaivota no final do livro, quando os presos estão fugindo?

Dourado: Não. Eu não pensei nisso. Na verdade, você está clareando isso para mim.

Mograbi: Muitas vezes há uma zoomorfização. A Dona Eponina, que é a dona do bordel, é comparada a uma galinha gorda...

Dourado: É. A galinha é um bicho muito aconchegante (risos).

Mograbi: O senhor compara as personagens da narrativa com animais ao longo da obra. Qual seria essa relação entre *A barca dos homens* e a Arca de Noé?

Dourado: Nenhuma. Você que está vendo isso. O título tem relação é com a barca de Gil Vicente, *O auto da barca do inferno*.

Mograbi: Tendo em vista que nós não temos nenhuma aventura à barco ao pé da letra, marítima, o que levou o senhor ao enredo da lastimável barca dos homens?

Dourado: É, tem um livro em inglês, se eu não me engano. Não. É um quadro de um pintor, de Sabbagh: *A barca dos alucinados*. Eu não estou lembrado...

Mograbi: Porque o senhor usou a epigrafe “essa é uma aventura de caça e pesca”?

Dourado: Isso foi uma coisa muito simples. Eu tinha publicado um livro antes, chamado *Nove histórias em um grupo de três*. Nessa época, o Fernando Sabino que era meu editor. Ele não gostou do título e disse: “ah, arranja outro título, pensa noutro e tal”. Eu disse: “Está bem, então põe *A barca dos homens* pra se referir *A nau dos insensatos*, que era o título do livro, primeiro, mas que desapareceu, e me lembrei agora”.



Estudos Literários

Muitos duplos e aparições (Um confronto de leituras do sobrenatural: Freud e Lovecraft)

Alcebíades Diniz Miguel

Doutorando em História e Teoria Literária pela UNICAMP

Resumo Neste artigo, discutimos as visões concorrentes de um mesmo objeto duplo – o fantástico e o terror em literatura – advindas de dois campos distintos. De um lado, temos a visão impressionista e ficcionalizante de um autor comprometido com esse estilo (Lovecraft); de outro, a visão descritiva e que, partindo da observação de fenômenos clínicos, desloca-se para o vasto campo da Cultura (Freud). A partir desse choque de visões, delineiam-se as ricas possibilidades analíticas que autores diversos, ao se debruçar sobre o tema, seguiram.

Uma característica peculiar desse universo que corre, paralelo e de certa forma parasita, ao universo *legal* do princípio de realidade, que aqui chamaremos ora de sobrenatural, ora de estranho¹, é a sua sinuosa maneira de escapar às explicações – que bem antes dos dois autores aqui analisados, eram correntes – e preservar toda sua legibilidade mítica, mesmo quando aparentemente desmistificada, pronta para ressurgir, seja no plano individual ou no coletivo. É como se o sobrenatural fosse um signo sempre aberto e sempre ambíguo, uma forma cujo sentido, por mais preciso que seja, escapa pelas bordas, mantendo uma essência daquilo que os fiéis chamam *inexplicável*. É um percurso curioso, pois todo o conhecimento que o homem primitivo teve de seu mundo era necessariamente mítico e, em certo sentido, sobrenatural. Portanto, em seus primórdios como animal cultural, o ser humano compreendia toda a natureza como uma entidade inexplicável, instável e caprichosa, cujos desígnios misteriosos só poderiam ser atendidos através de trocas simbólicas e/ou sacrificiais e cujos sinais peculiares (os sonhos, os fenômenos naturais, acasos e coincidências preenchidas de significações etc.) necessitavam de uma leitura especial e atenta, que poderia, talvez, revelar parte da vontade dessa potência autônoma.

Com o passar do tempo, a ampliação empírica e dedutiva garantiu ao ser humano uma leitura mais direta da natureza e, conseqüentemente, menos determinada pela crença em potências que, na verdade, eram fenômenos descritíveis. Assim, a crença em fatos, seres ou objetos fantásticos foi perdendo território: já na Idade Média, embora seu campo ainda fosse grande, a máquina explicativa da teologia funcionava para, se não explicar do modo taxonômico com o qual a mente moderna está acostumada, catalogar e separar os campos do fenômeno maravilhoso ou perturbador, classificando seus

¹ Optamos, neste pequeno trabalho, por seguir as duas terminologias dos autores que serão confrontados em nossa análise: Freud, no estudo “O estranho”; e Howard Phillips Lovecraft, nos primeiros capítulos de seu trabalho *O horror sobrenatural na literatura*. Nesses dois ensaios, a questão propriamente de denominação do efeito que ambos pretendem descrever – essa forma de medo ou apreensão que não é um medo qualquer, mas provocado por um momento de instabilidade na percepção do real – ocupa uma boa parte da explanação e estrutura muitas de suas conclusões. Portanto, tentaremos, na medida do possível, manter ambas as expressões como equivalentes e, no momento correto, apontar as diferenças conceituais que revestem tais expressões para cada um dos dois autores analisados.

agentes e determinando sua carga positiva ou negativa. Com o fim da Idade Média e a criação e avanço da Ciência positiva, a natureza perdeu boa parte de seu encanto de fenômeno inexplicável e certas concepções inteiramente forjadas pela mente puderam ganhar um corpo, quando captadas por instrumentos tecnológicos extremamente precisos. Assim, o átomo, que desde a Grécia Antiga era considerado a matriz indivisível da matéria, foi dividido e teve seus rastros (*tracking*) captados nos laboratórios de Ernst Rutherford. O Sol, de divindade absoluta e misteriosa para certos povos, foi dissecado lentamente – desde os estudos de um Roger Bacon e, depois, de um Galileu até os físicos nucleares modernos, como Atkinson e Houtermans – e descrito, em um primeiro momento, pelas equações e deduções matemáticas que apontavam a estrutura ainda hipotética, mas bastante convincente, de seu funcionamento. A seguir, esses modelos foram atestados e ampliados pelas imagens captadas do Sol nas mais diversas frequências e através de diferentes aparatos. Nesses exemplos, percebemos o processo de recuo do domínio que o sobrenatural possuía sobre certos aspectos da vida humana. Entretanto, toda essa carga de conhecimento não é suficiente para normalizar as interpretações fantásticas que continuamente tecemos. Em outras palavras: mesmo o peso simbólico da Ciência não é capaz de neutralizar o poder desse efeito psíquico complexo, largamente explorado pelas artes – especialmente pela literatura e, hoje, pelo cinema – que é o “estranho”. Foi esse o fenômeno que dois autores distintos, por caminhos diversos e contraditórios – mas em certo sentido algo complementares –, perceberam e resolveram dissecar. Assim, surgem as teorias esboçadas por Freud em seu texto “O estranho” e as reflexões do escritor norte-americano Lovecraft em seu livro *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Esses textos, quase contemporâneos – o de Freud foi publicado na revista *Imago* em 1919; já o de Lovecraft, encomendado por um amigo epistolar em 1924, foi publicado, em uma primeira edição, numa obscura revista *pulp* (*The Recluse*) em 1927 e, posteriormente, continuamente desenvolvido até a edição definitiva, póstuma, em 1939² –, guardadas as devidas diferenças e proporções, apresentam pontos de contato e divergências interessantes, sendo provavelmente os dois primeiros estudos mais estimulantes a respeito da literatura fantástica no século XX e pontos de partida para os teóricos posteriores desse campo de pesquisa (Louis Vax, Roger Caillois, Tzevetan Todorov, Irene Bessière, Max Milner, Richard Davenport-Hines, David Punter, Noël Carroll etc.). Portanto, tais estudos pioneiros, marcados por essa época de crise no qual foram concebidos, revelam, mesmo em suas contradições e equívocos, muitos *insights* e concepções que, ainda hoje, podem ser úteis.

Nossa meta não é sequer esboçar uma história da epistemologia do sobrenatural, tarefa árdua e extensa. Nossos dois autores – especialmente Lovecraft – recuaram, no tempo histórico, a definição do sentimento de sobrenatural até o surgimento dos primeiros homídeos em nosso planeta. Podemos colocar, contudo e à guisa de ponto inicial, a racionalização de todos os fenômenos estranhos, dentro do *Zeitgeist* medieval: ela obedecia a tensão dual entre o divino e o diabólico, separando-se os fenômenos entre aqueles que poderiam ser tolerados e testemunhavam a grandeza divina e outros que, por não pertencerem à esfera do divino, eram diabólicos e deveriam ser julgados e condenados, testemunhando o caminho inevitável dos pecadores (o fogo). A separação entre as duas esferas – pois casos havia em que se dava ambigüidades na leitura e na interpretação de um sentido: não se sabia se os sentidos que deveriam ser atribuídos estavam próximos da esfera divina ou diabólica – era estabelecida por uma autoridade, que poderia canonizar ou exorcizar o foco do acontecimento extraordinário. Devemos destacar que esse modo hierárquico de se estabelecer, num plano universal, o certo e o errado marcou profundamente as leituras e interpretações subseqüentes do sobrenatu-

² “Esporadicamente Lovecraft continuou a trabalhar no ensaio. Em princípios dos anos 30, a indústria da *fan magazine* estendeu-se aos campos da ficção científica e da ficção de horror, e uma das melhores deste tipo de revista, *The Fantasy Fan*, publicou em série *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Lovecraft compôs algumas revisões, mas a revista morreu antes de terminado o ensaio. As revisões tiveram de esperar pelo volume de memórias de Lovecraft, *The Outsider and Others*, que saiu em 1939, dois anos depois da morte de Lovecraft. Os editores, August Derleth e Donald Wandrei, organizaram o texto final.” (BLEILER, 1988, p. II).

ral. Como veremos, as leituras racionalistas e materialistas – cujo apogeu se deu no século XIX – estabeleceriam dicotomia semelhante em natureza, mas profundamente diferente quanto ao conteúdo (com o lado divino da balança substituído pelo fato concreto racionalmente explicável e o outro lado, com a distorção do percurso natural da razão realizado pela ignorância, loucura ou fanatismo). De qualquer forma, foi no período medieval que mitos como do duplo, dos vampiros, das bruxas e de seus sabás, dos fantasmas e da diversa *fauna* sobrenatural se constituiria com mais força, transformando vagas crenças mais ou menos sedimentadas em objetos de terror real, que levavam populações inteiras à histeria que se manifestava desde fenômenos completamente privados, restritos à esfera individual (é o caso da epidemia de impotência sexual masculina ocorrida no início do Renascimento, com a multiplicação de “casos” da chamada “ligadura da agulheta”, estudada à época já por Montaigne) até “grandes medos” coletivos – materializados através de processos “racionalmente” instituídos pelas autoridades constituídas ou por rebeliões populares configuradas como *pogroms* –, como a caça alucinada aos “propagadores da peste”, a criação inteiramente fictícia e fantasiosa da contra-instituição *par excellence* – o sabá das bruxas – ou no pavor de invasões fantasiosas ou reais de inimigos políticos/culturais (um temor que se manifestou mesmo durante a revolução francesa). Os efeitos dramáticos desse pavor teriam muita importância aos dois autores aqui analisados: Lovecraft e Freud.

Com a cultura racionalista, surgida no final do Renascimento, desenvolvida desde o Iluminismo e encontrando seu apogeu no século XIX, estabelecia, diante do sobrenatural e do fantástico, uma outra dicotomia, muito diferente daquela observada no mundo medieval, mas que preserva a tensão euforia/disforia. No caso, essa tensão se manifesta como natureza racionalmente descrita/dominada (o campo da Ciência) x natureza não-descrita/ dominada (o campo da especulação e do fantástico). Não é por acaso que algumas das narrativas fantásticas mais populares e famosas desse período – para não nos estendermos, citaremos três exemplos: *Le Horla*, de Guy de Maupassant, *The Willows*, de Algernon Blackwood e *Drácula* de Bram Stoker – falam de criaturas vindas de paragens ainda pouco conhecidas e misteriosas. O estranho e o sobrenatural, assim, são expulsos para a margem de um sistema que se suponha poderia explicar e processar tudo o que a natureza fosse em essência, traduzindo fenômenos em conceitos racionalmente estruturados, como uma máquina de moer carne. Aquilo que não entrava nesse esquema explicativo de causa e efeito, era atirado à margem daquilo que não podia ser absorvido pela civilização científica: povos inteiros sofreram esse destino, identificados que eram aos fenômenos de sobrenatural recalcitrante, e os preconceitos movidos contra esses povos recebiam um verniz legitimador de racionalização científica. Os desdobramentos desse “exílio”, no século XX, são muitos: o nazismo, por exemplo, representou o Mal absoluto e quase sobrenatural em imagens estereotipadas do “judeu eterno” – aproveitando o vasto repertório moldado durante todo o século XIX – em filmes, literatura e ações políticas, culminando com o Holocausto. Da mesma forma o desencantamento que se pretendia absoluto – reservando algumas arestas apenas para legitimação do próprio regime –, ainda na Alemanha, determinou que o ministro Goebbels vedasse a criação de todo e qualquer filme de ficção fantástica (incluindo o tradicional e popular *sci-fi*). Na Rússia Stalinista, a interdição a toda e qualquer especulação que não fosse fruto do sistema materialista era automaticamente acusada de “idealismo” ou “irracionalismo”.

Lovecraft e Freud escreveram seus textos logo após a Primeira Guerra Mundial, o sangrento ponto final da *belle époque*, o momento no qual mudanças decisivas se processavam no Oriente e no Ocidente. Surgiram em contextos diferentes: Freud se propunha a analisar certa classe de efeito psíquico de natureza bastante escorregadia, expressa na persistência do efeito de sobrenatural sobre a maioria das pessoas e no sucesso e igual persistência de certo tipo de literatura, em geral classificada de fantástica. Sobre esse perene sucesso, é preciso demarcar o contexto de surgimento do artigo de Freud: o surgimento de uma indústria cinematográfica alemã ainda bastante incipiente, mas já efetiva. Luiz Nazário demonstra como a necessidade de tornar o cinema mais que mera diversão de feira, transformá-lo em “atividade artística” – e colocá-lo,

portanto, como um ramo de atividade tão “artístico” quanto o teatro –, levou os produtores a criarem o chamado *Autorenfilm* (“filme de autores”). Com essa nova configuração, o cinema passou a ser pólo de atração de escritores, diretores e atores de teatro, pintores e arquitetos etc. Nesse novo contexto, surgem filmes de teor fantástico como *Das fremde Mädchen* (1913), dirigido por Mauritz Stiller, com roteiro de Hugo von Hoffmanstall; *Der Andere* (1913), dirigido por Max Mack, baseado numa peça de Paul Lindau e caracterizado por Nazário como “primeiro drama psicanalítico do cinema”; e *Der Student von Prag* (1913), dirigido por Stellen Rye e roteirizado pelo escritor Hans Heinz Ewers (NAZARIO: 1999, p. 133-136). Se bem que não fosse novidade, essa obsessão cinematográfica por temas sobrenaturais logo levaria o cinema ao expressionismo caligarista, pois a famosa película *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, data de 1919. Portanto, o mundo de língua alemã, no qual o ensaio de Freud sobre o tema do duplo e do sentimento do estranho é lançado, já estava de certa forma enquadrado por obras cinematográficas que abordavam o mesmo tema e eram em muitos casos, extremamente populares – embora ainda pouco valorizadas no campo no qual surgiu: a literatura. Não é por acaso que a análise anterior, datada de 1914, de Otto Rank, segundo Praver, se inicie com uma análise do filme *Der Student von Prag* (PRAWER: 1988, p. 118).

Já Lovecraft encontra-se em um contexto diferente. Seu texto, corrigido e ampliado ao sabor de vários anos – de 1924 até praticamente sua morte, ocorrida em 1937. Enquanto o que movia Freud a se embrenhar nesse campo era a tentativa analítica de captar um determinado tipo específico de medo ou de sensação de estranheza – que, no obstante sua forma assustadora, não deixava de causar prazer –, o motivo de Lovecraft era criar uma certa “linhagem nobre” para um gênero de literatura destinado, basicamente, às obscuras publicações *pulp*, enquadrados dentro de um universo quase contracultural. O próprio Freud, em seu ensaio, afirma, resumindo muito bem a situação da fortuna crítica a respeito da literatura fantástica até princípios do século XX:

Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime – isto é, com sentimentos de natureza positiva – e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição (FREUD, 1988, p. 238).

Portanto, o projeto de Lovecraft está em direção inversa ao de Freud: o médico vienense parte de um certo efeito psíquico, demonstrável e passível de descrição, para, daí, chegar até uma literatura que busca repetir esse efeito a partir de um viés estético. Já Lovecraft parte da literatura que o fascinava e que era seu ganha-pão, desprezada ou ignorada pelos tratados de estética, para demonstrar que essa literatura, antiga e de nobre linhagem, era a reprodução estética de mecanismos complexos que estão mesmo na base biológica da constituição de uma individualidade cultural humana. Caminhos opostos que levam ao mesmo resultado: postular que a literatura fantástica, ou certa vertente dentro dela, não é apenas “literatura”, mas uma espécie de chave para certos fenômenos psíquicos e processos mentais específicos. Vale observar, da mesma forma, que o *modus operandi* de Lovecraft para o reconhecimento de seu campo literário foi muito semelhante ao usado, por exemplo, pelos autores argentinos Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, mas em um contexto diferente: a luta contra uma concepção demasiada estreita de literatura como “luta social” e como representação realista. A coletânea *Antologia de la literatura fantástica*, lançada em 1940, apresenta contos das mais variadas tradições, de Akutagawa a Léon Bloy, de fragmentos de James Frazer a Júlio Cortázar, traçando um multiforme e fascinante museu de peças raras e, claro, esteticamente estimulante.

Neste momento, podemos perguntar: mas quais as hipóteses esboçadas nesses dois estudos, o primeiro psicanalítico e o segundo, uma exegese literária? O texto de Freud inicia-se com uma pequena digressão sobre a falta de material, dentro do campo da estética, que analise os fenômenos relacionados ao estranho em literatura. De fato, para além da obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, e de ensaios, críticas e reflexões escritas pelos próprios autores desse campo (como Nodier, Coleridge, Poe, Maupassant etc), pouco mais foi escrito. A explicação de Freud para esse descaso: a estética se preocupar mais com o lado positivo do prazer estético, identificado a certos ideais de beleza, que com seu lado mais negativo. A seguir, após citar um texto de análise da literatura do estranho que julga interessante, de Jentsch, passa para uma análise etimológica das expressões (aparentemente diametralmente opostas) *Heimlich* e *Unheimlich*. Esse é o momento crucial da exposição de Freud, por isso ele aqui procede com o maior cuidado em expor sua tese principal: a noção de *Unheimlich* não está em contradição total com seu aparente oposto, o *Heimlich*, mas em uma relação de continuidade, pois o *Unheimlich* é aquilo que era *Heimlich* mas que ficou escondido em algum local para, de repente, reaparecer sob nova (e assustadora) forma. Uma citação de Schelling – retomada várias vezes no decorrer do ensaio – parece ter calado fundo em Freud: “Unheimlich é o nome de tudo o que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz”. Mas, percorrendo caminho pantanoso, Freud escreve de forma concêntrica, retomando continuamente as próprias declarações e reavaliando-as, lançando, ele próprio, algumas dúvidas pertinentes e expondo contradições. Nesse processo, é interessante a forma como contradiz as afirmações de Jentsch sobre “O homem de areia”, de Hoffmann: para esse outro analista, o estranhamento estaria na dúvida do leitor diante do fato da boneca Olímpia ser ou não humana. Freud percebe com clareza que esse não é o ponto crucial da narrativa, mas que o tema crucial é, justamente, o próprio título: “‘Homem da Areia’, que arranca os olhos das crianças” (FREUD: 1988, p. 245). Após resumir e comentar o conto de Hoffmann, Freud retoma essa questão da “incerteza intelectual”, afirmando categoricamente que a “teoria da incerteza intelectual é, assim, incapaz de explicar aquela impressão” (FREUD: 1988, p. 254). Discorre a partir daí sobre algumas das causas possíveis para o efeito do fantástico, iniciando com o complexo de castração (presente no conto, na forma de obsessão pelos olhos) e, depois, com questões sobre a repetição, a magia, as coincidências perturbadoras, o animismo, o medo dos mortos e a “onipotência dos pensamentos”. Nesse momento, coloca com mais clareza sua posição sobre o fenômeno:

São elas [as perturbações exploradas por vários contos de Hoffmann] um retorno a determinadas fases na elevação do sentimento de autoconsideração, uma regressão ao período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. Acredito que esses fatores são em parte responsáveis pela impressão de estranheza, embora não seja fácil isolar e determinar exatamente a sua participação nisso (FREUD: 1988, p. 254).

Na parte final do texto, após avaliar algumas das possíveis objeções à análise psicanalítica e tentar refutá-las, Freud retoma o tema literário, tentando esboçar alguns caminhos para o entendimento do estranho enquanto fato literário, narrativo e estético, distinguindo-o assim do estranho como fato na vida cotidiana.

No caso de Lovecraft, temos uma preocupação inicial em marcar, no campo mesmo da vida biológica, o local destinado ao sobrenatural: o autor recorre, portanto, a uma introdução de caráter antropológico e psicológico e será essa seção que nos interessará de modo particular, uma vez que os capítulos posteriores se dedicam a estruturar uma história crítica do gênero criado por Lovecraft, do horror sobrenatural. O curioso é que, na edição que utilizamos, o prefaciador E. F. Bleiler, estudioso da literatura fantástica, afirme que essa parte do livro – bem como as incursões de Lovecraft em te-

mas antropológicos que recheiam quase todos os capítulos – deva ser completamente ignorada:

“Ninguém deve levar a sério os comentários de Lovecraft sobre as origens étnicas ou raciais da ficção fantástica. Neste ensaio essas teorias são uma jaça menor, um detalhe infeliz que pode ser relevado, embora assuma proporções calamitosas em suas cartas. O leitor pode considerar esses conceitos como um artifício sugestivo, capaz de despertar-lhe a empatia, o que provavelmente era o intuito de Lovecraft. Quanto à discussão central do ensaio, a psicologia do medo, é uma questão de opinião” (BLEILER: 1987, p. V).

Não deixa de ser curioso que esse ensaísta queira que o leitor desconsidere, como coisa menor, parte central das teses de Lovecraft, expressa em suas narrativas, ensaios e mesmo em sua produção mais íntima, epistolar. Da mesma forma, é algo difícil compreender qual empatia, sugerida segundo o prefaciador por Lovecraft, poderia ser despertada com as observações – estritamente “científicas”, como isso era entendido no início do século XX – sobre o caráter racial da literatura em todos seus gêneros: empatia por ser branco como Lovecraft e, assim, compartilhar de um determinado “imaginário coletivo”, determinado pelo sangue? Da mesma forma, considerar que o “tema central” do estudo é em pauta é mera “questão de opinião” é algo igualmente bastante complicado. Para nossa análise, as considerações antropológicas e psicológicas de Lovecraft ocupam o primeiro plano.

À abertura do texto, o autor norte-americano já coloca em relevo suas intenções com esse estudo:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária (LOVECRAFT: 1987, p. 1).

Portanto, de saída, percebemos que o objetivo final de Lovecraft é, além de entender e explicitar os mecanismos de um “gênero” especial de literatura, por ele batizado de “horror sobrenatural”, garantir os direitos ao nobre espaço da alta literatura, um espaço que tal gênero mereceria de saída, uma vez que lida com sentimentos humanos poderosos e profundamente arraigados na história e na cultura humanas. A seguir, e como Freud, Lovecraft sublinha que a sensação cotidiana do sobrenatural não é um atributo comum a todos: trata-se de uma capacidade especial de perceber correlações fantásticas em acontecimentos relativamente simples. Nesse sentido, contudo, Lovecraft ressalta que mesmo a mais sofisticada racionalização é incapaz de dominar o efeito de estranhamento do sobrenatural: “de modo que nenhuma dose de racionalização, de reforma e de análise freudiana é capaz de anular completamente o arrepio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária.” (LOVECRAFT: 1987, p. 2). Assim, embora cite Freud – autor que, provavelmente, apenas ouvira falar – no campo da explicação mecanicista que, como vimos, era o padrão de análise do sobrenatural desde o século XIX e ainda estava bastante firme no século XX, Lovecraft faz uma afirmação muito semelhante às considerações de Freud sobre o “retorno do reprimido” na base do fenômeno fantástico. Continuando sua exposição, Lovecraft tentará definir melhor essa sensação escorregadia que é sentida diante do sobrenatural: a tarefa do autor é separar as sensações que motivam reflexos estéticos. Pois o “medo” que está na base do sobrenatural não é o memos que está na base, por exemplo, do comportamento de um empregado pusilânime e submisso, que “teme” perder seu emprego. Aqui, as observações de Lovecraft são sutis:

Dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram de início captados e formalizados pelos ritos religiosos e consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural (LOVECRAFT: 1987, p. 3).

E, mais adiante, ao definir com maior clareza o que se poderia esperar de uma narrativa de horror sobrenatural:

Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção de inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado (LOVECRAFT: 1987, p. 5).

Utilizando a estranha linguagem que lhe é peculiar, Lovecraft busca, tateando, a simultânea clareza estética e psicológica desse estado que o sobrenatural causa no ser humano (daí a interessante construção “demônios do espaço insondado”, que mescla, em jargão pseudo-psicologizante, passado e presente). A questão da atmosfera – o ponto de vista ou ângulo de uma narrativa, tema analisado por Freud na parte final de seu ensaio sobre o estranho – é importante, e algumas observações sobre ela são feitas fechando esse capítulo introdutório. No capítulo posterior, o autor conectará essas primeiras observações com alguns exemplos literários retirados de tradições mais antigas, como a mitologia greco-romana. A partir daí, Lovecraft se dedicará ao aspecto mais propriamente histórico e crítico de seu tratado, sem esquecer eventuais “explicações” raciais, necessárias para o entendimento do “espírito” de fantástico de povos como o nórdico³.

Alguns pontos de contato entre as duas reflexões, além dos já apontados, merecem destaque, ainda que, no pequeno espaço deste ensaio, não o levantamento de tais pontos de contato não possa ser exaustiva. A primeira que salta aos olhos é a relação dos dois autores com os modelos explicativos anteriores, o medieval e o mecanicista. Ambos assumem, com certa ironia (no caso de Freud) e temeridade (no caso de Lovecraft), uma relação mais imediata e, mesmo, positiva com o modelo medieval, pois percebem que as promessas de esclarecimento e desencantamento absoluto do mundo, em voga desde o Iluminismo, falharam. Assim, a afirmação de Freud de que a psicologia medieval, ao atribuir aos demônios a responsabilidade por doenças como a epilepsia e a loucura, era coerente e quase correta, afirmação com a qual Lovecraft concordaria completamente. Isso não quer dizer, contudo, que desprezem a desmistificação operada nos séculos XVIII e XIX: a terminologia de Lovecraft nada tem de mística, mas de materialismo biológico e darwinista e Freud afirma o quanto a ignorância científica diante de certos aspectos (como a morte) determina grande peso de significações sobrenaturais. Assim, o que há de realmente interessante e comum às duas análises é essa tentativa de criar um campo de pesquisa paralelo, que ignorasse as dicotomias simplistas estabelecidas como oposições absolutas pelo pensamento medieval (entre divino e diabólico) e o pensamento mecanicista dos séculos XVIII e XIX. Trata-se de entender o fenômeno sobrenatural dentro de um quadro muito mais amplo que a mera atribuição de valor (positivo ou negativo, como ocorria na Idade Média) ou de sentido (verdadeiro ou falso, como ocorria no racionalismo do século XIX): uma forma mais ampla de entender uma modernidade de sobressaltos, na qual os fenômenos sobrenaturais pareciam saltar às ruas, em certos momentos.

³ Detalhe curioso é que, para Lovecraft, os judeus também possuíam essa “qualidade racial” de estarem mais próximos do fantástico, ao comentar obras como *Dybbuk* de An-Ski e o *Golem* de Meyrink.

Ainda que escapasse ao escopo de ambos os textos, a reflexão sobre as consequências de uma desmistificação e de um policiamento estrito do imaginário foram intuitivamente percebidas tanto por Freud quanto por Lovecraft. Lovecraft afirma, ao se deter em alguns exemplos de literatura sobrenatural escrita por autores tradicionalmente realistas, em um *insight* particularmente interessante, que haveria uma necessidade de narrativas e criações fantásticas, para liquidar certas “formas fantasmáticas que de outro modo os obcecariam” (LOVECRAFT: 1987, p. 4). Já Freud, seguindo uma citação de Heine, afirma: “O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, dos deuses se transformaram em demônios” (FREUD: 1988, p. 254)⁴. Nesses dois momentos, vemos uma idéia que brotou, de forma mais articulada, em autores como H. G. Wells (notadamente seu “Prefácio aos romances científicos”), Siegfried Kracauer (em *De Caligari a Hitler*) e Theodor Adorno e Max Horkheimer (em *Dialética do Esclarecimento*), de que o nazismo e outros totalitarismos encenaram, no plano da realidade, certas representações fantásticas antecipadas e largamente utilizadas em outras vias puramente imaginárias ou especulativas.

Para além do objetivo prático e limitado que os dois trabalhos aqui analisados, de Freud e de Lovecraft, se propõem a alcançar, temos essa série de *insights* que nos diretamente à relação entre imaginário, política e destruição, caminho pelo qual enveredaria a filosofia, notadamente após Auschwitz e Hiroshima. Mas o passo inicial foi dado em Viena e, pouco tempo depois, seguido em Providence, Long Island, por dois autores – um médico, cujas teorias, consideradas “imorais”, lhe valeram longa perseguição e estigma; e um obscuro contista e prosador cujas obras só encontravam edição em baratas revistas subculturais – que almejavam, como um dos objetivos – não o único – apenas garantir que aquilo que estavam criando era mais que “obscenidade” ou “literatura de baixa qualidade”. Mas que, tomados pela carga subversiva do próprio objeto que analisavam – essa escorregadia sensação simultânea de medo e prazer que os contos fantásticos e, nos dias de hoje, filmes de terror evocam – avançaram bem mais longe que em suas perspectivas mais otimistas.

Bibliografia

BLEILER, E. F. “Introdução à última edição americana” in: LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG/Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.

PRAWER, S. S. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. New York: Da Capo Press, 1988.

⁴ O texto original de Heine é *Der Götter im Exil*.

A fronteira desfeita em duas crônicas de Lobo Antunes

Débora Leite David

Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP

Resumo Para refletir acerca da questão da permeabilidade entre crônica e conto, tomam-se como exemplos duas crônicas de Antonio Lobo Antunes, a saber, “O grande amor da minha vida” e “Qualquer luz é melhor que a noite escura”, do *Livro de crônicas* publicado em 2000. Em realidade a proximidade e a semelhança funcional que existem entre o conto e a crônica proporcionam uma fluidez de fronteira, facilitando a ocorrência da passagem de um ao outro e a dificuldade de definição crítica, posto que a crônica traz em sua estrutura alguns princípios semelhantes ao do conto, como a concentração e a simplicidade, ou seja, uma lógica interna muito próxima, o que não justifica, mas explica a dificuldade que se faz presente muitas vezes na classificação de uma determinada narrativa. Nossa proposta é – a partir das duas crônicas – delimitar as questões teóricas pertinentes aos referidos gêneros e tentarmos demonstrar como esta passagem se dá, de uma narrativa que espelha um campo tradicionalmente não-ficcional que é o da crônica, para uma narrativa ficcional que caracteriza o conto.

Lobo Antunes e sua obra

Antônio Lobo Antunes nasceu em 1942 em Lisboa, e apesar de escritor premiado com inúmeras obras publicadas, formou-se em medicina, ofício que exerceu em grande parte na guerra colonial travada em Angola, a serviço do exército português. Retornado a Portugal, especializou-se em psiquiatria, e a sua carreira literária teve início somente em 1979 com a publicação do romance *Memória de elefante*, seguindo-se vários outros romances, alguns premiados. O primeiro romance representou um começo tímido, talvez pela incredulidade da crítica em relação à estréia literária de um médico. Lobo Antunes conta que o título original deste romance era a frase final da autobiografia de Ângelo de Lima¹, “Deixo de viver aqui, neste papel onde escrevo”, mas o editor não aceitou pela óbvia carência de apelo comercial².

Ainda em 1979, Lobo Antunes publica o romance *Os Cus de Judas*, obra que recebeu em 1987 o Prêmio Franco-Português instituído pela Embaixada da França em Lisboa para obras traduzidas para a língua francesa. Uma curiosidade revelada pelo escritor é que o título deste romance inicialmente seria *Memória de elefante*, e por razões editoriais arranhou-se um novo título para o segundo romance que foi *Os Cus de Judas*, expressão que quer dizer traidores para os angolanos³. Seguiram-se então outros romances, a saber, *Conhecimento do Inferno* em 1980, *A Explicação dos Pássaros*, em 1981 e *Fado Alexandrino* em 1983, em que é narrado o reencontro em Lisboa de oficiais portugueses que haviam servido na guerra colonial entre Portugal e Moçambique.

¹ Poeta português nascido em 1872 e falecido em 1921. Fez parte do Orpheu.

² In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, ano I, n.º 23, janeiro de 1982.

³ Idem.

Em 1985, Lobo Antunes recebe o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores pela publicação do romance *Auto dos Danados. As Naus*, romance publicado em 1988, pode ser considerado como uma coletânea de registros de colonos portugueses retornados da África, em consequência do processo de descolonização ocorrido após o 25 de abril em 1974. A seguir, temos os romances *Tratado das paixões da alma*, publicado em 1990, *A ordem natural das coisas*, publicado em 1992, e *A morte de Carlos Gardel*, publicado em 1994 e ganhador do Prêmio França-Cultura em 1996. Ainda no ano de 1996 é publicado o romance *Manual dos inquisidores* que no ano seguinte recebe o Prêmio de Melhor Livro Estrangeiro publicado na França e o Prêmio Tradução Portugal/Frankfurt.

O esplendor de Portugal, romance publicado em 1997, trata do colonialismo português em África, representado como um elemento de rebaixamento da história da nação portuguesa, que se contrapõe à transcrição do hino nacional português na abertura do livro. O enredo se desenvolve em território português, mas tem Angola como cenário de fundo comum aos protagonistas do romance que começa e termina em 24 de dezembro de 1994, contendo elipses temporais com lembranças de violência do Império Português em África.

Com a publicação do romance *Exortação aos crocodilos* em 1999, Lobo Antunes recebe o Prêmio D. Diniz⁴. Este romance possui uma narrativa fragmentada que é representada pelos monólogos de quatro mulheres que guardam em segredo os atos terríveis cometidos por seus maridos, participantes de uma rede de extrema direita em Portugal na década de 1970.

Nos anos de 1999 e 2000, Lobo Antunes recebe também o Prêmio Rosália de Castro do PEN Club Galícia e o Prêmio Austríaco de Literatura Européia, respectivamente. Ainda temos os romances *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura* e *Que Farei Quando Tudo Arde?*, publicados em 2000 e 2001, respectivamente.

Finalmente em 2003, temos a publicação de sua mais recente obra, o romance *Boa tarde às coisas aqui embaixo*, onde é retomado um tema recorrente em sua produção literária que é Angola, a guerra colonial e a descolonização através de monólogos e recordações que evocam as experiências de violência durante a guerra. Neste mesmo ano de 2003, Lobo Antunes é indicado ao Nobel de Literatura e vence o XIV Prêmio Internacional União Latina de Literatura.

Ao pousar um olhar mais atento sobre a obra do escritor português, percebemos a predominância da narrativa em primeira pessoa através da larga utilização de recursos estilísticos como monólogos e elipses temporais, apesar da presença de diversas vozes que permeiam o texto. Destarte, Lobo Antunes destaca-se como romancista pós-moderno ao marcar a sua produção literária de um especial caráter fragmentado e testemunhal, bem como permitindo a coexistência das perspectivas do narrador em contrapartida às do outro.

“O grande amor da minha vida”: estudo de caso

Inicialmente, o pacto de leitura desta criação literária de Lobo Antunes nos remete ao gênero crônica, pois se trata de um texto publicado em jornal como tal e está reunido a outros da mesma espécie num compêndio chamado “Livro de crônicas”. No entanto, após a leitura do mesmo não encontramos quaisquer indícios de referencialidade e temporalidade, tão próprios da crônica enquanto gênero de imprensa difundido na contemporaneidade, indicando desde o seu princípio a suspeita da ocorrência do movimento de passagem entre os referidos gêneros.

A suposta crônica tem logo em seu início uma pista que remete ao universo do conto, que é a referência a uma forma simples (Jolles), uma paródia vulgar do ditado

⁴ Prêmio Literário instituído pela Fundação Casa de Mateus e apoiado financeiramente pelo Ministério da Cultura, através do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

popular “Antes tarde do que nunca”. O narrador-personagem coloca em primeiro plano um tema que é o adultério: “Como a Ivone é casada encontramos-nos à tarde depois do emprego dela no café de Loures...”, onde encontramos a paródia do referido ditado, que é “Adultério, antes à tarde do que nunca”.

Lobo Antunes utiliza neste conto o recurso do narrador em primeira pessoa, imprimindo à narrativa um caráter lírico e testemunhal. Além disso, deparamo-nos com uma construção formal diferenciada, comum nos seus romances, que é a irregularidade na colocação de sinais de pontuação (vírgula e ponto final) e sentenças iniciadas com letra minúscula, trazendo ao leitor pouco familiarizado com a sua escrita alguma dificuldade de compreensão na seqüência da leitura.

Nesta “crônica” existe outra opção formal curiosa do autor que é colocar três afirmações da personagem Ivone entre parênteses: “(Agüenta meia hora amor que se o Fernando sonha dá-me um tiro)”; “(Isso é o que tu julgas amor)”, e “(O Fernando nunca faria isso amor)”. Observando mais atentamente as três afirmações sinalizadas pelo autor, percebemos que todas têm em comum, atitudes do marido traído, Fernando, as quais são tidas como certas e indiscutíveis para a crédula e ingênua Ivone. Todavia, ao seguirmos o desenrolar dos acontecimentos da referida história, o narrador alerta-nos para o fato de que o Fernando está “bem nas tintas” para que a Ivone ande com ele (amante) ou não, ou seja, não daria tiro algum; se o Fernando está assim indiferente é porque não gosta da mulher, e, portanto, logo acaba “pegando na mala” e fugindo com alguma colega de impostos. E o Fernando pode fazer isso sim! Este recurso formal utilizado por Lobo Antunes, imperceptível aos leitores “não-iniciados” numa primeira apreciação, procura enfatizar a contraposição entre os discursos do narrador e da personagem Ivone. Abstendo-se de maiores explicações, o autor coloca ao leitor a tarefa de investigação de seus sinais, representados neste caso em especial pelos parênteses.

Reforçando a suspeição sobre o movimento de passagem, encontramos outras características no decorrer da narrativa que norteiam o princípio da concentração, entre elas a pequena quantidade de personagens, que são: Ivone (adúltera), Fernando (marido traído), narrador (amante), Eduardo e Pedrinho (filhos de Ivone e Fernando). Estes personagens representam tipos humanos que, se ainda não completamente construídos, estão desde então esboçados, apresentando alguma definição psicológica inclusive, visto que é possível levantar diversos aspectos intrínsecos de cada um deles, existindo até mesmo uma estampa psicológica já desenhada. Podemos citar como exemplo o próprio narrador, que parece ser um jovem solteiro, funcionário público (pedir ao chefe de secção), cuja família está em Luxemburgo (possível indicador de posses?) e mora no Forte da Casa. A personagem Ivone, mulher casada e mãe de dois filhos, que parece viver em dificuldades posto que trabalha num café e está sempre estressada (descompõe o mais velho, uiva chamando pelo Pedrinho), e apesar de “trair” o marido, o tem em alta conta, acreditando que ainda é amada e que não é traída.

Temos, outrossim, personagens secundárias como o cego que toca concertina na porta do cemitério, representando uma figura de reprovação da atitude do casal de amantes, segundo o narrador; o empregado da esplanadazita, testemunha dos encontros clandestinos e possível conhecido do marido Fernando; o chefe de secção, superior hierárquico do narrador; e, uma colega dos impostos, suposta amante do marido traído. É surpreendente a capacidade do escritor de estampar num texto tão singelo na sua extensão tantas personagens e todas relacionadas entre si e envolvidas numa mesma trama, demonstrando uma ficcionalidade latente, e ainda mais, a possibilidade da ocorrência de um movimento de deriva, visto que pode se esperar um desenvolvimento da narrativa para a forma romance.

A temporalidade é proposta por indícios que se encontram ao longo da narrativa. A partir do título esperamos que o narrador conte sobre o grande amor da sua vida, e nos deparamos com um relacionamento clandestino mantido entre o narrador e Ivone, que já dura mais de um ano, com encontros sempre às segundas e quintas. Eles se encontram depois das seis horas da tarde perto de um cemitério afastado e ficam juntos até as sete e meia, quando então ela vai embora, e ele ainda aguarda outra meia hora

(das sete e meia às oito horas da noite) para então pegar a camioneta. Se a camioneta das oito se adianta, ele ainda tem de esperar mais meia hora até a próxima.

O grande amor da vida revela-se um fiasco ao longo da narrativa, numa seqüência de absurdos como os breves encontros, os telefonemas furtivos e a absoluta inexistência de intimidade no dito relacionamento que de clandestino parece ter somente a intenção sem a menor chance de vir a ser um fato fisicamente consumado. E o desenlace do conto sugere um suspense, pois o leitor nunca saberá se o narrador, cansado do “grande amor”, realmente instará o Fernando a não abandonar a mulher.

“Qualquer luz é melhor que a noite escura”: estudo de caso

Da mesma forma em que na primeira “crônica” estudada, observamos o pacto de leitura proposto nesta criação literária de Lobo Antunes, e este nos remete ao gênero crônica, pois se trata de um texto publicado em jornal como tal e está reunido a outros da mesma espécie num compêndio chamado “Livro de crônicas”.

Diferentemente da primeira “crônica”, ainda que o narrador esteja construído em primeira pessoa, não encontramos uma narrativa de testemunho pragmático, mas sim reflexões ou divagações do narrador que caracterizam um testemunho lírico. Além disso, não temos personagens caracterizadas, ocorrendo tão somente a simples referência da existência de uma companheira ou esposa (a mulher), de uma empregada (a mulher a dias), de um filho (o filho de três anos), de um vizinho (o dono do carro tapado com um pano) e da avó do narrador (a avó que tapava os espelhos com lençóis). As personagens são apenas designadas, não possuindo nomes e nem quaisquer qualidades que indiquem uma construção mais detalhada. Em contrapartida, o autor dá qualidades antropomórficas às máquinas da cozinha, que são como “organismos vivos”, com os seus “óculos redondos” e os “intestinos misteriosos”.

“Qualquer luz é melhor que a noite escura” é uma narrativa densa destituída de graça ou leveza, que mostra através de uma reflexão introspectiva e solitária, a mediocridade cotidiana, perpassada de lembranças do passado em que figuram a mãe e a avó do narrador. E apesar de remeter o leitor a outras formas simples como o ditado popular ou o provérbio, como “é melhor isso do que nada”, “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, ou “quem pergunta, quer saber”, esta narrativa não possui outras características que a aproximem do gênero conto, como um enredo, personagens construídas, etc. Curiosamente, o autor não lança mão dos recursos formais comuns em sua obra como a ausência de pontuação, construindo neste caso um texto simples, sem nenhuma especificidade formal, muito embora carregue um ar poético e musical em razão do título usado como refrão e repetido por quatro vezes ao longo da narrativa, imitando uma composição musical.

No tocante à temporalidade, não encontramos nenhuma referência, quer seja da duração das reflexões do narrador que acorda no meio da noite, embala o filho que chora e volta a adormecer, ou ainda do período histórico no qual poderia estar inserida esta crônica.

Haja vista a semelhança entre os títulos, essa crônica parece ter sido inspirada num poema do inglês Dylan Thomas (1914-1953) chamado “A luz irrompe onde nenhum sol brilha⁵”, bem como pode ter sido um laboratório para a escrita do romance de Lobo Antunes publicado recentemente cujo título é muito próximo, “Não entres tão depressa nessa noite escura”, indicando uma provável técnica de criação literária do escritor em exercitar-se antes de encetar uma escrita de maior fôlego como o romance, gênero de sua eleição.

⁵ Tradução de Ivan Junqueira.

Da crônica: algumas questões teóricas

A crônica desde o seu princípio foi um instrumento de registro da história que reis e imperadores buscavam eternizar, e por isso sempre carregou consigo uma essência de representação da realidade, haja vista que era procurado transmitir com fidelidade o tempo que estava sendo vivido. A sua própria etimologia remete a acepção de cronologia, o que guarda estreita relação com o registro do tempo histórico presente em que a crônica é escrita. No entanto, com o final do século XIX, a crônica moderna recebe uma nova qualidade que é a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador.

O cronista atualmente não tem mais a preocupação em registrar os acontecimentos para a posteridade, e por isso, pode vir a desprezar tão logo possa o fato que serviu de base para a sua escrita. Os temas são os mais variados possíveis e o cronista sugere através do texto a sua percepção parcial e passional dos fatos que o jornalismo divulga sem emoção. Segundo Mário de Andrade⁶, a crônica é um texto descompromissado, não é artigo e nem ficção (libertação da rigidez do gênero), enfim é o texto livre e curto podendo tratar de qualquer assunto.

A crônica nos tempos modernos é o instrumento ideal, haja vista a sua temporalidade, as suas características formais e o seu conteúdo, para o fomento da relação que nela se instaura necessariamente entre ficção e história, quer pelos aspectos aparentemente banais do cotidiano, que registra e reconstrói, quer pela complexa trama de tensões e relações sociais. E também não podemos esquecer da cumplicidade lúdica, que estabelece entre autor e possível leitor no momento de sua escrita, em arriscadas interpretações históricas ainda que embasadas no tempo presente e experimentadas por ambos.

A par da enorme importância da sua característica temporal, não podemos deixar de ressaltar outras características como a simplicidade, a brevidade e a graça, que são tão próprias da crônica. Nas palavras de Antonio Candido, “a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada”, e esse é o verdadeiro encanto que este gênero apresenta aos seus leitores. Este efeito é possível graças aos recursos utilizados pelo cronista como o uso de diálogos, de narrativa mais espalhada com certa estrutura de ficção rumando para o conto, e de exposição poética ou biografia lírica, ou seja, sempre buscando proporcionar uma construção leve, intimista e descontraída.

Nas crônicas de Lobo Antunes, ao analisarmos os seus protocolos ficcionais, percebemos um constante exercício de pedaços de romance, que não tem uma organicidade tradicional do gênero, pois se trata de um discurso fragmentado àquela altura. Esta característica acaba por permitir movimentos de passagem do referencial para a ficção e da ficção para o referencial, insinuando-se um movimento de deriva de ordem textual e de composição, onde a crônica ou o conto pode ser considerado como uma matriz ou um ponto de partida para a novela ou romance.

Do conto: outras tantas questões teóricas

Ao pensarmos sobre o que vem a ser o conto afinal, podemos afirmar que é mais um modo de narrar ou representar a realidade, ou seja, mais uma estrela na constelação literária. Mas para compreender melhor o surgimento, o percurso e as características dessa “estrela” é preciso retomar a sua gênese e a sua evolução, e assim delimitar a sua especificidade e a sua relação com os demais gêneros literários como o romance e a novela, e paraliterários como a autobiografia, a epistolografia e a crônica.

O verbo contar nos remete para acepções que podem explicar mais claramente o início da história do conto. A maioria dos dicionários de língua portuguesa indica o verbo contar como sinônimo de relatar ou narrar, e apontam para um substantivo pou-

⁶ LOPEZ, 1992, p. 170.

co utilizado nos dias atuais, o “contarelo”, que é um pequeno conto, uma história inventada, uma arola, uma mentira. Esta acepção por si determina uma das características mais marcantes do conto, que o distancia do simples relato, que é a invenção, melhor dizendo, a ficção.

A narrativa pragmática como elemento preponderante na comunicação efetuada através do conto, tem estreita relação com a transmissão oral de mitos e ritos. As raízes antropológicas do conto estão representadas pela transmissão oral de mitos e ritos, onde o contador instrui e suscita comentários entre os ouvintes (contexto cultural), sempre buscando como conseqüência do contar, o deslumbramento, a iluminação de determinada questão, bem como efeitos pragmáticos como a imitação e a superação. O conto oral é dinâmico, pois tem a propriedade de se conformar à platéia, permitindo a superação do cotidiano.

Em razão dessa estreita relação com a tradição oral, visto que mantém até os dias de hoje características próprias da transmissão oral, o conto está entre as formas elementares da comunicação em geral. Desta feita, podemos encontrar no conto um pouco de outras formas simples tais como, a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável e o chiste. No entanto, o mito é a forma simples que está mais intimamente ligada ao conto. Mas não basta registrar por escrito uma narrativa tradicional, e pouco adianta conservar o tom falado, o falar rural, as incorreções gramaticais, enfim a cor local, como fazem os escritores regionalistas que apenas praticam um exercício estético. É preciso sim partir dum tema tradicional que tem de ser eleito, potencializando esse material na sua força mítica, na ressonância dos arquétipos mentais, isto é, o bom contista escolhe cuidadosamente o tema da sua narrativa, e o submete a uma forma literária, escrevendo tensamente e mostrando intensamente.

As linhas de definição do conto como um gênero literário, estão condicionadas a fatores como a relação da matriz do conto com as formas simples (Jolles), a ordem formal ou temática, a continuidade conservadora do conto apesar da ancestralidade de sua matriz, e o confronto com outros gêneros narrativos e não literários. Por isso, na tentativa de se conseguir uma definição mais robusta do gênero literário “conto”, é preciso dirigir a nossa atenção para três problemáticas essenciais que são: a comunicação narrativa que encerra a pragmática narrativa, característica intrínseca do conto e que o diferencia do romance e da novela; a extensão, entendida a partir do princípio da concentração que determina a formalização de um texto curto e sucinto; a moldura, que indica os limites em que o conto se relaciona com o mundo real, traçando um contraponto específico entre a ficção e a realidade para o conto.

A extensão do conto é conseqüência daquilo que foi em sua matriz. A sua característica curta requer singularidades para a construção do texto, envolvendo a ação ou o enredo, as personagens e a duração temporal. A ação tem de ser simples e linear, comportando poucas personagens, que preferencialmente sejam tipos redundantes, com pouca profundidade psicológica, desenrolando-se através de um esquema temporal restrito, além da adoção de uma unidade de técnica e de tom. O recurso da elipse temporal contribui de forma excepcional para a implementação de uma velocidade narrativa, permitindo um resultado sumário do pretendido.

A moldura do conto necessita conter o seu início (*incipit* – tudo começa pela cabeça) e o seu desdobramento e final (*explicit* – desdobrar para fora do texto). O início do conto é o local estratégico para estabelecer o pacto comunicativo que se pretende manter com o leitor. No caso de “era uma vez”, temos uma ficção com alguma exemplaridade, onde se pretende contar algo que poderia ter acontecido, e por isso, a marcação da ficcionalidade não está nítida.

A partir destas considerações chegamos a uma possível definição que tenta abarcar todas as nuances do gênero conto. Para tanto foi interessante a reunião dos elementos necessários para a construção do conceito, que são: uma prosa predominantemente literária; originariamente folclórica ou popular; concentrada; breve; de estrutura simples; que possua ação ou intriga, fragmento do mundo, personagem e singularidade; e, linearidade temporal. A conjugação dos referidos elementos permitiu chegarmos

à seguinte definição de conto literário: “Gênero literário de origem remota, concretizando uma comunicação narrativa em prosa relativamente simples e de curta extensão, herdada de formas ancestrais (lenda, saga, ditado, etc.); elaborando as categorias fundamentais da narrativa em função de um princípio de concentração, o conto literário distingue-se de outros gêneros narrativos, como a novela ou, sobretudo o romance, pela linear elementaridade das suas ações, personagens e tempos”.

O conto literário surgirá com o avanço do século XIX e a popularização da literatura que se deu com a banalização do ensino e da leitura, advindas da valorização da educação e da crescente distribuição de livros e periódicos. Haja vista que no século XVIII, em razão do reduzido número de pessoas alfabetizadas e que tinham acesso a livros, existiam tão somente alguns poucos privilegiados “leitores”, a partir do século XIX passamos a ter “público”, caracterizado por uma massa crescente de leitores alfabetizados que tinham maior acesso a publicações como jornais e revistas.

Nessa altura (século XIX), a gênese do conto literário, o escritor tem como rito de passagem a criação de contos publicados em folhetins, caracterizando um período de aprendizagem e reconhecimento pelo público, para depois realmente tornar-se um romancista. Por isso é que o conto literário ganhou espaço primeiramente na imprensa, muito em razão dos limites de sua extensão inclusive, ganhando então espaço definitivo e cativo no campo literário.

Dentro da tipologia do conto, podemos encontrar subgêneros, tais como fantástico, maravilhoso, etc. Segundo Gonzalo Sobejano, contista espanhol, poderíamos classificar o conto em dois tipos, o fabulístico e o novelístico ou romanescos. O conto enquanto fábula segundo a sua matriz tradicional, transfigura o mundo em mito, alegoria, fantasia. O conto novelístico seria parte do mundo moderno (partitivo). Depois de 1880, seria um certo mundo, uma parte do mundo, testemunho, transmitindo a imagem duma repetição (romance moderno, sinédoque).

Uma fronteira e a travessia inesperada

A priori, o gênero de um texto sob análise crítica é determinado pelo pacto de leitura que o mesmo traz consigo, indicado pelo próprio autor e editor. Contudo, este primeiro movimento de aproximação analítica deve ser cauteloso e imparcial, pois nem sempre leva à correta classificação da narrativa apresentada. Esta foi a constatação que obtivemos ao analisar a crônica “O grande amor da minha vida” de Antonio Lobo Antunes. Iniciamos a leitura do referido texto aguardando que se apresentassem os elementos formais e estruturais de uma crônica, mas ao final percebemos que se trata de uma narrativa além do esperado, trazendo algo mais, outros elementos que não pertencem à esfera da “conversa fiada”.

Em realidade a proximidade e a semelhança funcional que existem entre o conto e a crônica proporcionam uma fluidez de fronteira, facilitando a ocorrência da passagem de um ao outro, posto que a crônica traz em sua estrutura alguns princípios semelhantes ao do conto, como a concentração e a simplicidade, ou seja, uma lógica interna muito próxima, o que não justifica, mas explica a dificuldade que se faz presente muitas vezes na classificação de uma determinada narrativa.

A crônica possui um duplo sentido, pois ainda carrega uma acepção de origem, a histórica, o que sugere a preservação do fato histórico para a posteridade, apesar de ter adquirido uma outra acepção, que é a jornalística, pela qual o fato pode ser descartado, importando apenas como mote para a escrita. Muita embora estas acepções sejam contraditórias e mantenham uma convivência tensa na percepção corrente que há hodiernamente acerca do gênero crônica, o fato é que a crônica de imprensa largamente difundida nos dias de hoje, ainda comunga das mesmas características de sua ancestral, que são a singularidade, a referencialidade e a temporalidade.

Para que fosse viável a leitura de “O grande amor da minha vida” como uma crônica, seriam necessárias alterações no tocante à construção do narrador, que deveria

ser em terceira pessoa, quanto à construção formal do texto, utilizando-se o discurso indireto livre e os recursos comuns de pontuação e parágrafo. Este texto até possui a sua graça, mas ao abordar um tema polêmico e pesado, adotando uma escrita formalmente rebuscada, Lobo Antunes descaracterizou a crônica enquanto gênero. Resta ao crítico-leitor enxergar além do pacto de leitura proposta para definir o que vem a ser esta suposta crônica.

Se pensarmos em alguns pontos discutidos ao longo do curso, podemos concluir da leitura desta crônica que se trata de um conto, pois a sua significação ou tema (adulterio/ grande amor da vida) não abrange referencial algum que indique tratar-se de fato real. Por isso, acreditamos ser possível considerar este texto ficcional, existindo a partir do pacto inicial de leitura proposto pelo autor e editor, um movimento de passagem da crônica para o conto (não-ficção para ficção). O tema escolhido por Lobo Antunes (adulterio/ grande amor da vida) é excepcional, como diz Cortázar, pois atrai considerável quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e idéias. A estrutura do texto consegue projetar para algo que transcende a própria narrativa.

Além do mais, encontramos uma intensidade no texto, com a eliminação das idéias e das situações intermediárias, restando somente as que estão estritamente relacionadas à trama. Lobo Antunes obteve assim um texto enxuto, mas que remete a uma gama imensa de outras informações, permitindo inúmeras leituras.

Em razão da sua característica testemunhal, conseguida através da construção de uma narrativa de lógica interpelativa e um narrador homodiegético, a crônica/conto “O grande amor da minha vida”, então, está num movimento de passagem em que a crônica pode ser lida como um conto, isto é, no caminho da não ficção para a ficção. E da continuidade que percebemos ser plausível nesta narrativa, entre outras razões pela elipse temporal havida entre o início da história do casal de amantes (“fez um ano em outubro”), e pelo desenlace final em suspenso, que sugere uma ação futura por parte do narrador (ao Fernando, “peço-lhe por tudo para não sair de Loures”), esta crônica pode ser lida como algo muito maior do que um conto. Podemos dizer que estamos diante de uma pequena parte de uma novela ou romance, e por isso, esse conto seria chamado de “novelístico” ou “partitivo”. E este seria um movimento de deriva em que este conto é a matriz ou o ponto de partida para a construção de um romance.

O mesmo não acontece com a crônica “Qualquer luz é melhor do que a noite escura”, que possui uma narrativa de caráter lírico-testemunhal, e que carece de recursos retóricos para ser lida como um conto. Contudo, ao final da leitura em seqüência destas crônicas, é interessante a possibilidade que se desdobra na existência de uma ligação entre as duas narrativas por causa do final de “Qualquer luz é melhor do que a noite escura”, em que o narrador afirma que “mesmo que apareça uma rapariga muito bonita não há de abandonar a sua vida”, após uma perda divagação quanto à sua vida familiar. Este final, coincidentemente, faz lembrar o Fernando, marido de Ivone, da primeira crônica, “O grande amor da minha vida”, o que corrobora fortemente a instância do exercício da escrita através de um gênero tão rico, apesar de conciso, simples e pragmático como o conto, e que serve de trampolim para o gênero de maior fôlego que é o romance.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão, in: _____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

_____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto, in: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Coleção Debates – Crítica), p. 147-164.

_____. Do conto breve e seus arredores, in: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Coleção Debates – Crítica), p. 227-237.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2003.

LOBO ANTUNES, Antonio. *Livro de crônicas*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam, in: CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 165-188.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas, in: CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/ Rio de Janeiro: UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992p. 75-92.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.

_____ & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2000, p. 266-271.

A alegorização irônica do sentido da história em “As academias de Sião”, de Machado de Assis

Elizabeth Fiori

Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina

Resumo No presente estudo, considera-se “As Academias de Sião”, conto do livro *Histórias sem Data*, de Machado de Assis, publicado em 1884, sob a perspectiva da alegorização irônica do sentido da história. Para isso, são utilizadas as teorias de alegoria e ironia, por Walter Benjamin e Kierkegaard, respectivamente, além de noções provenientes da filosofia da história.

A alegorização irônica do sentido da história em “As Academias de Sião”, de Machado de Assis, envolve três noções fundamentais: o de alegoria, o de ironia e o de sentido da história.

Na concepção clássica e romântica, a alegoria é vista como uma simples forma de ilustrar determinado conteúdo, intencionando veicular conceitos que neguem a natureza ao afirmar o transcendente. Dessa forma, tornar-se-ia claro o caráter de dualismo da alegoria: forma e conteúdo são distintos, sendo a forma relegada a segundo plano, já que se quer enfatizar o conteúdo. Sendo assim, não subsistiriam, ou mesmo, não haveria obras de arte alegóricas, pois, ao fixarem um conceito preciso, perder-se-iam com a transitoriedade passível ao que é convencionalizado pelo homem. Mas se a forma se mantiver mesmo que o conteúdo transcendente se perca, ela poderá adquirir efeito artístico.

Assim, segundo a visão classicista e romântica, a alegoria é desvalorizada, pois seu fim seria o particular (a figura, na representação pictórica; a metáfora, na literatura), que só valeria como exemplo do universal. Contra essa idéia diz Walter Benjamin: “[...] a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (1984, p. 184). Isso significa dizer que ela contém em si o significante e também o significado, configurando-se forma estética, o que implica modos de representar o mundo e a vida.

A alegoria é um modo de expressão cujo processo é metafórico. Ela diz uma coisa pela qual quer significar outra, através da relação de semelhança entre ambas. Como na metáfora, nem sempre tal relação é evidente ou pode dar-se em mais de um sentido, dificultando o acesso a uma significação ou multiplicando suas possibilidades, tornando-a imprecisa. Na linguagem bíblica, por exemplo, fala-se da porta estreita e da porta larga como caminho da salvação e da perdição, respectivamente. A porta estreita possui relação de semelhança com as dificuldades e renúncias exigidas para se alcançar a vida eterna, enquanto a larga possui relação com as amplas possibilidades de vida terrena, mas que conduzem ao inferno.

No entanto, negando a natureza, a alegoria a afirma, pois, como se vê, é feita de elementos sensoriais (como a porta, no exemplo bíblico). Segundo a explicação teológica da alegoria, por Walter Benjamin, esta significa um conflito, que é a antítese típica

do Barroco: o estar entre o natural e o transcendente, sem se decidir por nenhum deles. Se o conflito fosse resolvido, não haveria a alegoria, já que ela representa essa tensão.

Depreende-se, assim, o caráter duplamente ambíguo da alegoria, pois está assentada sobre uma base de imprecisão semântica e sobre uma tensão que não lhe permitem nem a afirmação nem a negação efetiva de qualquer coisa.

Tal qual a alegoria, a ironia também é forma estética construída sobre a ambigüidade. Ambas não significam o que parecem significar. Mas enquanto naquela a relação é de semelhança, nesta é de oposição, pois a característica da ironia está em se dizer o contrário do que se pensa. Assim Kierkegaard, em linhas gerais, define a ironia: nela o “fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência” (1991, p. 215), entendendo-se fenômeno como palavra e essência como pensamento, sentido mental; “ao irônico só interessa parecer diferente do que é realmente” (KIERKEGAARD: 1991, p. 222). Então ironia é construção ambígua, porque se palavra e pensamento se contradizem, não é possível definir com exatidão o posicionamento de quem a pratica: este não é nem contra nem a favor, nem condena nem absolve, mantendo-se numa posição de quem critica, mas também compreende.

Kierkegaard fala ainda de uma ironia no sentido mais elevado, mais próprio, que “não se dirige contra este ou aquele existente individual, mas contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições [...]. Não é este ou aquele fenômeno, mas é a totalidade da existência que é observada *sub specie ironiae*” (1991, p. 221).

A noção de sentido da história está vinculada à filosofia da história, que, segundo Karl Lowith, diz respeito a uma “interpretação sistemática da história universal de acordo com um princípio segundo o qual os acontecimentos e sucessões históricos se unificam e dirigem para um sentido final” (LOWITH: 1991, p. 15). Para esse autor, “[...] a filosofia da história se inicia com a fé hebraica e cristã numa realização e termina com a secularização do seu esquema escatológico” (1991, p. 16), pois foi o pensamento cristão que trouxe a preocupação com um sentido fundamental do mundo, sentido que reside no futuro, como uma meta final a ser alcançada. Assim, conforme o autor, a própria existência de uma filosofia da história deve-se à história da salvação.

Não é essa a perspectiva clássica, uma vez que os gregos se preocupavam menos com o sentido fundamental do mundo do que com a racionalidade do cosmos natural. Para eles, valia mais o imutável do que qualquer mudança progressiva e radical (LOWITH: 1991, p. 18). Mesmo que os acontecimentos tivessem para eles um significado, não o era no sentido de se dirigirem a um fim último, num objetivo transcendente, como na perspectiva cristã. Heródoto, Tucídides e Políbio são paradigmáticos da perspectiva grega, uma vez que sua concepção do tempo é periódica, cíclica – a história caracteriza-se pela repetição e não pela condução a um fim definido.

Enquanto que, para os gregos, prever o futuro não era algo tão complicado, já que o inferiam do passado, na perspectiva cristã, o homem não possui tal capacidade, pois o futuro pertence a Deus e só ele pode revelá-lo a quem lhe aprouver. Já o homem moderno não acredita na orientação quanto ao futuro, nem pelo destino nem pela providência (LOWITH: 1991, p. 24). É o caso de Tocqueville, Spengler e Toynbee, cuja “crença num destino histórico não é o resultado da aceitação objetiva de um fatalismo natural; é profundamente ambígua em virtude da sua crença contrária na responsabilidade do homem em relação à história através da decisão e da vontade – uma vontade que é sempre canalizada para um futuro de possibilidades indeterminadas” (LOWITH: 1991, p. 24).

O futuro escatológico é, conforme o autor, o principal conteúdo do pensamento histórico no Ocidente cristão, graças à influência da fé hebraica e cristã. Também é responsável por uma história “universal”, pois dá unidade à história da humanidade orientando-a para um objetivo final (LOWITH: 1991, p. 31).

O autor conclui com a afirmação de que atualmente nós somos “uma mistura mais ou menos inconsistente de ambas as tradições”, a clássica e a cristã, cujas abordagens básicas parecem estar esgotadas, sendo as interpretações recentes da história apenas variações do movimento cíclico e da direção escatológica.

Só o que está ausente pode ser buscado; assim, é a falta de sentido nos acontecimentos, segundo Karl Lowith, que motiva a busca pelo sentido da história (LOWITH: 1991, p. 17). O mundo antigo não conhece a busca do sentido da história, pois esse sentido é dado pelo próprio movimento natural e cíclico do universo. É o mundo pós-helênico que, não vendo sentido nos acontecimentos passados e presentes, precisa procurá-lo fora deles, vislumbrando-o no tempo futuro, através da orientação da providência divina. No entanto, essa é ainda uma orientação, como o era o destino para o mundo antigo. Porém, como já foi mencionado, “o homem moderno não acredita na orientação, nem pelo destino nem pela providência” (LOWITH: 1991, p. 24).

A partir de tudo o que foi dito acerca de alegoria e ironia, é possível afirmar que ambas podem ultrapassar os limites de figuras de retórica para configurar um modo específico de ver o mundo. Isso as faz formas estéticas idôneas para representar a história, cujos sentidos podem ser, por essas formas, parodiados criticamente.

É tendo em vista tais pressupostos que se fará a análise das “Academias de Sião”, de Machado de Assis, conto do livro *Histórias sem Data*, publicado em 1884. Nesse conto, bem como em grande parte de sua ficção, Machado de Assis manifesta alegoricamente, através de narrador, enredo, personagens, seu ponto de vista irônico acerca do sentido da história vinculada à idéia de progresso através da ciência, ridicularizando meio acadêmico, político, instituições e pretensões científicas.

De modo geral, pode-se considerar a alegoria como conseqüência do próprio caráter ficcional da obra de arte literária, na qual se estabelece uma relação metafórica face à realidade, a partir da representação que faz desta. No entanto, enquanto há obras que velam ou dissimulam esse caráter (como se isso fosse possível), outras há que se declaram arte, e chamam a atenção para suas estratégias de construção e sentido. É o que acontece já no primeiro parágrafo do conto, introduzido de forma a não se apresentar como real: “Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me” (ASSIS: 1977, p. 202). E em outro momento:

Ambos os corpos ergueram-se e olharam um para o outro, imagine-se com que assombro. Era a situação do Buoso e da Cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que as deles dois. Eu mando-os calar a todos três. Buoso e a Cobra não se encontram mais, ao passo que os meus dois heróis, uma vez trocados continuam a falar e a viver juntos – coisa evidentemente mais dantesca, em que me pese à modéstia (ASSIS: 1977, p. 206).

Ambas as citações se caracterizam pela intervenção do narrador em primeira pessoa, chamando a atenção para o ato da escrita criativa – da escrita-artifício: trata-se de uma história inventada, a partir de motivos “dantescos”, o que revela a intenção criadora de um mundo artístico.

De fato, o enredo maravilhoso dá ao conto um caráter lendário a partir do momento em que o situa num tempo remoto e num espaço que, além de refletir esse tempo, tornando-se também remoto, é atípico para a cultura ocidental ou considerado lendário pela própria cultura oriental. Observem-se referências como as “trezentas concubinas do rei”; os “guerreiros siameses”; o uso de “impropérios derivados do Sânscrito”, “que era a língua acadêmica, o latim de Sião”; o “método Mukunda”; o “mandarinato”; o “Manu” (código de leis); a “piroga”; o “barco adornado de plumas e flâmulas” etc. Ora, tudo isso remete a um tempo e espaço não só passados, mas também lendários, porque vinculados à cultura lendária chinesa, com seus guerreiros (siameses), suas magias (método Mukunda), seu Manu (código de leis sânscrito, cujo lendário autor é Manu, um herói mitológico e exemplar). Mesmo que o sânscrito e as concubinas tenham existência histórica real, ambos confirmam o caráter lendário sempre presente na narrativa, aquele por sua antigüidade (séc. XIX a. C.), estas pelo exagero do número (tre-

zetas concubinas). Da mesma forma, a piroga e o barco adornado de flâmulas e plumas o confirmam, pelo primitivismo e rebuscado de ambos, respectivamente.

Nesse reino encantado, o rei Kalafangko e Kinnara efetivam o método mukunda, pelo qual suas almas trocam de corpo, depois de misteriosa invocação. As atitudes da alma de Kinnara no corpo do rei se caracterizam pela imposição bárbara da ordem, da religião, da regularização dos impostos, pois ela manda decapitar onze “contribuintes remissos” e manda queimar “uma dúzia de missionários cristãos”. Ainda, para impor o seu reino, promove uma guerra contra outro reino, obtendo a glória que esperava e desejava. O primitivismo ou insólito que permeia esses acontecimentos faz parte ainda da construção do cunho lendário e remoto que se pretende dar ao conto.

Se já no primeiro parágrafo a história se revela como uma possibilidade de conto maravilhoso, o diálogo seguinte, entre as estrelas e os vaga-lumes, vem a confirmá-lo, pois num estilo bastante poético, expressões de sentido figurado se impõem como literais: os vaga-lumes cor de leite são os suspiros do rei, segundo a visão das estrelas, à qual eles reagem, dizendo-se os “pensamentos sublimes das quatro academias de Sião” (ASSIS: 1977, p. 202). Como os vaga-lumes costumassem subir através da noite, numa noite foram tantos, que “eles tomaram conta de uma parte do espaço, onde se fixaram para sempre como o nome de Via-láctea” (ASSIS: 1977, p. 203). O motivo dessa ascensão de pensamentos foi a discussão das quatro academias sobre o gênero da alma: seria esta masculina ou feminina?: “— porque é que há homens femininos e mulheres masculinas?” (ASSIS: 1977, p. 203). Essa questão é também elemento importante para a composição do universo alegórico, pois se funda num absurdo, numa postura pretensamente científica, já que sem nexos.

Se, como se disse inicialmente, o conto manifesta uma intenção artística vinculada metaforicamente à realidade que representa, torna-se necessário reconhecer qual essa realidade objeto de alegorização, que significado querem evocar as figuras representadas.

Ora, no conto é possível vislumbrar duas instituições: uma intelectual-científica, constituída pelos sábios das quatro academias de Sião; outra política, representada pelo reino, especificamente por Kinnara, depois da metamorfose. A primeira se caracteriza pela necessidade de auto-afirmação e glória, motivo pelo qual os sábios da academia sexual insistem em se autodenominar “claridade do mundo”, depois de se imporem, pela violência, sobre as outras três academias que consideram a alma neutra. Embora unidos na defesa de suas idéias, os catorze sábios da academia sexual individualmente se consideram melhores uns do que os outros. Quanto à segunda instituição, caracteriza-se pelo desejo de organização política e pelo desejo de glória, ambos impostos através da violência (morte aos cristãos e sonegadores), sendo este último alcançado pela guerra. Mesmo a união do rei e de Kinnara, que trocam seus corpos para obter a ordem no reino, não oculta interesses individuais e egoístas por parte de Kinnara, que pretende matar o rei e dominar em seu lugar.

Tem-se, assim, a alegorização da ciência e da política, vistas como formas autoritárias de poder. No caso da ciência, nasce por uma questão de poder, pois foi legitimada pelo poder político e se impôs pela força bruta. A lei da ciência e da política, então, em vez de princípios éticos, rege-se por princípios naturais, segundo os quais o mais forte vence o mais fraco.

No entanto, tal alegoria é irônica. E é esse fato que a torna reveladora e crítica mordaz, ridicularizando, sobretudo, a ciência, metonimicamente representada pelas academias. A começar do “singular” problema sobre o qual se debruçam, pelo qual lutam até à morte: “— por que é que há homens femininos e mulheres masculinas?” (ASSIS: 1977, p. 203). A discussão entre as academias é revestida de pretensão científico-filosófica: “— Umas almas são masculinas, outras femininas. A anomalia que se observa é uma questão de corpos errados” (ASSIS: 1977, p.203); “— Nego, bradaram as outras três; a alma é neutra; nada tem com o contraste exterior” (ASSIS: 1977, p. 203). Essa questão, descrita como “singular” pelo narrador, discutida seriamente pelos sábios, é, entretanto, ridícula, permitindo que nela se identifique o ponto de vista irônico do narrador. Ironia direcionada ao progresso científico do século XIX, quando para to-

das as coisas se buscava uma explicação, num esforço de acomodação à ciência. Ao especularem o sexo da alma, investigam o óbvio que não querem enxergar por ser anti-científico. Ao que chamam “anomalia”, “questão de corpos errados”, pode-se chamar “questão de convenções”: convencionou-se, conforme padrões culturais estabelecidos pela sociedade, que há comportamentos de mulher e comportamentos de homem. Tais padrões, porém, não prevêm que o que é considerado masculino ou feminino pode comparecer numa mulher ou num homem, pois, mais complexo que o problema do gênero da alma, é o problema do espírito humano, que foge a quaisquer categorizações academicistas. A metamorfose é alegoria irônica dessas convenções, visto que, se a cultura de Sião não fosse repressora em relação à mulher ou não fizesse distinções rígidas entre os sexos, Kinnara poderia perfeitamente interferir politicamente no reino. Dessa forma, impõe-se como absurdo e ridículo o fato de que uma mulher só possa ter voz, ação e poder políticos “travestindo-se” de homem.

Ainda numa atitude irônica em relação às especulações científicas, um diálogo entre Kalafangko e Kinnara contrapõe ciência e sentimento. A descontextualização das especulações científicas, ao irromperem numa situação em que seria mais apropriada a manifestação do sentimento, evidencia seu caráter ridículo. Parodiando as luzes da razão tão caras à ciência, eis as respostas do rei à indagação de Kinnara sobre se ele acreditava na alma neutra ou sexual: “— Creio nos teus olhos Kinnara, que são o sol e a luz do universo” (ASSIS: 1977, p. 204); “— Que deliciosa que é a tua boca, minha doce Kinnara! Creio na tua boca: é a fonte da sabedoria” (ASSIS: 1977, p. 205).

Numa ironia generalizada, o narrador refere-se à academia, seus membros e pensamentos, caracterizando-os como doutos, sublimes, singulares. Seu hino, “glória a nós que somos o arroz da ciência e a claridade do mundo!” (ASSIS: 1977, p. 210), é “magnífico” (ASSIS: 1977, p. 204); o problema sobre o qual discutem (acerca da alma) é “famoso”, “singular” (ASSIS: 1977, p. 203) e eleva ao céu uma “nuvem de vaga-lumes” (ASSIS: 1977, p. 204). É evidente que o fenômeno aqui não corresponde à essência, pois se o problema central é, como já foi mencionado, ridículo, nada pode haver de sapiência nesses falsos sábios nem seus membros, pensamentos e hino podem ser “sublimes”, “singulares” ou “magnífico”. Igualmente irônicas são as metáforas que relacionam seus pensamentos sublimes a vaga-lumes, que de tão sublimes elevam sua luz ao nível das estrelas, até formar a Via-láctea, bem como a insistência da academia em se autodenominar “luminária do universo” (ASSIS: 1977, p. 204), alusões aos típicos símbolos do conhecimento. Não só a academia se mostra ridícula, mas também o poder político que a oficializou, outorgando-lhe o direito de usar o título de “Claridade do Mundo” (ASSIS: 1977, p. 210), sem procurar saber a verdadeira capacidade de seus membros, os quais acabaram por se denunciar uns aos outros como “camelos”, embora “corações excelentes” (ASSIS: 1977, p. 208-209).

Assim, protegidos pela instituição acadêmica que convencionalmente abriga espíritos sábios, investigadores sérios, nos quais se pode crer, os membros da academia sexual impõem um respeito de que não são merecedores, sendo tidos por “homens de pensamento [...] dados à filosofia e à literatura” (ASSIS: 1977, p. 207), mas que não passam de “bons corações” (ASSIS: 1977, p. 208), como se isso fosse suficiente para constituir uma organização intelectual. Extremamente irônica é a pergunta de Kinnara: “[...] como é que catorze varões reunidos em academia eram a claridade do mundo, e separadamente uma multidão de camelos” (ASSIS: 1977, p. 210). O rei também não achou explicação e o narrador acrescenta: “Se alguém descobrir alguma, pode obsequiar uma das mais graciosas damas do Oriente, mandando-lha em carta fechada, e, para maior segurança, sobrescrita ao nosso cônsul, em Changai, China” (ASSIS: 1977, p. 210). A ironia do autor e do narrador é evidente, pois ambos conhecem a explicação óbvia a que induzem o leitor: as academias são ridículas, porque considerando-se “o arroz da ciência” (ASSIS: 1977, p. 204; 210) e a “luminária do universo” (ASSIS: 1977, p. 204; 210), não passam de aparência enganadora que, contudo, seduz os tolos.

Portanto, o sentido retilinear da história, baseado no progresso através da ciência é alegoricamente ironizado, como também o é a concepção, característica desse tempo, de que o homem procura aperfeiçoar-se para ganhar a salvação eterna.

O fato de o conto ter como tempo um passado lendário onde já havia hipocrisia, egoísmo, luta por interesses individuais indica nele uma concepção cíclica do tempo, pois reporta ao passado e a outra cultura atitudes, pensamentos, comportamentos, formas de instituição próprias de todas as épocas e não só da cultura oriental, como também da Ocidental.

Assim, se a narrativa provoca risos, o leitor ri de si mesmo; sendo a essência humana hipócrita, interesseira e corrupta não há mudanças, repete-se o ciclo de injustiças, convenções e imposições sociais.

Paradigmático disso é o penúltimo parágrafo, depois que as almas voltam aos devidos corpos: “Já então o sol alagava de luz as águas e as margens verdes, dando ao quadro um tom de vida e renascença, que de algum modo fazia esquecer aos dois amantes a restituição física” (ASSIS: 1977, p. 210). Nessas linhas, elementos como o casal, a criança que Kinnara esperava, o sol, a água e a luz evocam vida, mas vida que renasce, pois tudo voltará a ser como antes; o passado reviverá, confirmando a idéia de sentido cíclico da história, já que não seria possível constatar uma evolução nos sentimentos e comportamentos humanos.

Se, como se disse, alegoria e ironia são formas estéticas ambíguas, não é correto afirmar, a partir de “As Academias de Sião”, que o autor seja um pessimista, um destruidor de ideais. Ele é um crítico, um questionador que, indagando, não nega nem afirma nada. No entanto, se essas formas representam, aqui, um olhar o mundo de maneira pessimista, numa tendência a repelir todos os ideais, elas também representam a aspiração a um mundo diferente, numa atitude utópica frente à realidade.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. “Histórias sem Data”. *Edições Críticas das Obras de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos sessenta*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

_____. *E o verbo se fez carne: uma introdução à teoria do realismo crítico e sua aplicação à leitura do romance Quarup de Antonio Callado*. Rio de Janeiro, 1983.

BENJAMIN, Walter. “Alegoria e drama barroco”. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. apres. e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KIERKEGAARD, S. A. “A validade histórico-universal da ironia, a ironia de Sócrates”. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Apres. e trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

LOWITH, Karl. *O sentido da história*. Lisboa: Edições 70, 1991.

LUKÁCS, Georg. “Alegoría y símbolo”. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México: Grijalbo, 1967.

Canção e poesia em “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”

Helba Carvalho

Mestre em Literatura Brasileira pela USP

Resumo Em “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”, a voz do cantador permeia as narrativas num constante diálogo que desvela uma dimensão épico-lírica na qual canção e poesia encontram-se entrelaçadas, remontando à tradição dos aedos das grandes epopéias gregas (*Ilíada* e *Odisséia*) e à dos menestréis medievais. Como uma espécie de demiurgo, o cantador (muitas vezes, poeta vaqueiro em Guimarães Rosa) resgata não os grandes feitos heróicos, mas um cotidiano de aparente simplicidade, que reatualiza a tradição da história oral e assume, num “diálogo” fecundo com as falas do narrador e das demais personagens, feições simbólicas, tornando-se o ponto inicial para uma investigação da cultura e da espiritualidade populares.

O aedo, o coro e os cantadores de Rosa

Do grego *aidos*, que significa poeta, música, o aedo deve estar etimologicamente relacionado ao verbo *aeíden*, que significa “cantar”, e mais diretamente ao substantivo *aedon*, ou rouxinol¹. Na primitiva Grécia, os aedos eram sacerdotes e, por isso, seus cantos eram puramente religiosos. Posteriormente, passaram à categoria de poetas independentes, dedicando seus cantos ao povo e aos heróis nacionais. No Canto I da *Odisséia*, de Homero, o aedo Fêmio canta, para os pretendentes no palácio de Odisseu, o triste regresso dos aqueus. O segundo aedo presente na *Odisséia* é Demódoco (Canto VIII), convidado do rei Alcínoo, que organiza uma grande festa para a celebração da chegada do forasteiro Odisseu. Demódoco, acompanhado de uma lira, põe-se a cantar os feitos gloriosos dos heróis Odisseu e Aquiles.

Homero mostra o privilégio e o respeito com que os aedos eram tratados, além de sua importância como contadores de história. Nas obras de Homero, os aedos estão freqüentemente presentes em momentos de celebração ou festa, acompanhados de um instrumento musical, geralmente a lira. Para Albin Lesky, o aedo “não conhece um texto preexistente e cria sempre de novo a sua canção. Na maior parte das vezes, o canto parte do que outros cantaram, sem se ater a um texto”. (LESKY: 1995, p. 30) Assim, a narração oral de aedos como Demódoco e Fêmio não era fixa; era elaborada com base em lendas e fatos verdadeiros. Pode-se classificar o canto do aedo como poesia de caráter oral (para os norte-americanos, *oral composition*).

Durante o apogeu da Pólis grega, o papel do coro torna-se essencial ao desenvolvimento da tragédia. Formada pela união das poesias lírica e épica, a tragédia é marcada pela linguagem métrica dos cantos corais e pelo conteúdo da lírica coral. O que

¹ Na *Odisséia* (Canto XIX), Penélope conta a lenda de Aédon (personificada em mulher), que resumimos a seguir: filha de Pandaréu, irmã de Anfíon e esposa de Zeto, Aédon assassinou seu único filho. Como invejava a fecundidade de sua concunhada Niobe, esposa de Anfíon, tentou matar o filho mais velho de sua rival, mas, sem querer, acabou matando o próprio filho, Ítilo. Aédon, então, pediu aos deuses que a transformassem em rouxinol para que pudesse cantar sua dor. (Brandão, 1991, p. 27-28).

nos interessa aqui é o sentido e a função do coro na tragédia, o que vamos exemplificar com a trilogia *Orestéia*, de Ésquilo.

Na primeira tragédia, “Agamênon”, Clitemnestra assassina o marido e inicia uma longa discussão com o coro e o corifeu (1.º corista ou 1.º dançarino). O coro assume o ponto de vista moral da cidade. Assim, tem um poder de análise que permite calcular as conseqüências do presente. Num diálogo posterior à morte de Agamênon, o corifeu ameaça Clitemnestra ao dizer: “— Que alimento maldito da terra comeste, mulher, ou que beberagem espremida das ondas do mar bebeste, para, depois desse crime, afastares as maldições dum povo? Serás proscrita; cairá sobre ti o ódio potente dos teus cidadãos”. (ÉSQUILO: 1966, p. 80).

Na segunda tragédia, “Coéforas”, os irmãos Electra e Orestes associam-se ao coro iniciando o *kómmos*, ou canto funerário, diante da sepultura de Agamênon. O coro conscientiza os irmãos da cruel morte de Agamênon e influencia suas ações, persuadindo-os a vingar-se.

O coro mantém um diálogo com as personagens e chega a antecipar alguns fatos. Faz analogias, usa metáforas, conta algumas lendas e fábulas, além de se utilizar de alguns ditados. É interessante notar que o coro se insere entre as falas das personagens, fundamentando sua fala em fatos passados e presentes e analisando tais acontecimentos.

O cantador de “A estória de Lélío e Lina”, de João Guimarães Rosa, é Pernambo, vaqueiro “trigueirão”, “escuro”, “de muito semblante”, segundo as palavras do narrador. Trabalha na fazenda de seo Senclér e é um homem respeitado pelos outros vaqueiros, como diz o amigo Canuto: “— Companheirão, p’ra tarrafeiar boi não tem como ele. E é cantador. Eh, ele sabe tudo quanto é moda e cantiga, os estilos todos...” (ROSA: 1984, p. 163)². Essas considerações de Canuto lembram-nos um aspecto importante: a memória. Pernambo representa a memória popular.

Em suas cantigas, ele fala de lendas e de histórias de amor, ou seja, rememora a cultura daquele povo. Pernambo canta versos prontos e tira outros de improviso: “Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambo, o de debochar em verso, o que desse na vontade dele, botava pessoa em coisa e assunto” (p. 167) O seu canto “dialoga” com as personagens e, principalmente, comenta os fatos presentes. No momento em que Lélío vai à casa das “tias” e tem seu primeiro encontro com Conceição, Pernambo canta: “Te vejo só no Domingo, padeço toda a semana: uma coisa é buriti, mas outra é buritirana”. (p. 82) Nesses versos, o cantador utiliza como metáforas o buriti e o buritirana (falso buriti) para representar Conceição e Tomázia, respectivamente. Essa representação de Pernambo antecipa, indiretamente, ao leitor que as duas prostitutas são muito diferentes. Tomázia vive de aparências, por isso é o falso buriti.

Em “Cara-de-Bronze”, o cantador, João Fulano, “sobrenomeado” Quantidades, “com cara de larápio”, vestido “feito cigano”, ao contrário de Pernambo, foi contratado só para cantar. Sua música traz como temas o buriti, o boi (personificados) e a moça. Com esses temas, o cantador parece acompanhar a viagem de Grivo. Anuncia a chegada deste logo no início — “Já chegou o viajor/ Não encontra o céu sereno...” (p. 80) — ou no final do conto: “A vaquinha e seu bezerro chegaram no meu curral” (p. 131).

A chegada de Grivo, que provoca lágrimas em Cara-de-Bronze, vem acompanhada dos seguintes versos do cantador:

Perguntei: — Vaquinha branca,
Teu nascido e teu sinal?
— Bezerrinho de três dias,
pasto do Buritizal... (p. 135)

² Todas as demais citações são referentes à obra consultada: a sétima edição do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, que contempla os contos “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” e o romance “A estória de Lélío e Lina”.

Os versos sugerem que o “bezerrinho” é a novidade trazida por Grivo, “as palavras-cantigas”, como perguntou José Proeza, ou, como definiu Guimarães Rosa, a poesia, que daria novo fôlego para o velho Cara-de-Bronze.

Comparando o aedo com os cantadores de Rosa, Pernambuco e João Fulano (ou Quantidades), pode-se dizer que tanto estes como aquele são tratados com distinção e guardam a memória popular ao contar histórias prontas ou ao improvisar. Porém, Pernambuco e João Fulano assumem papel ativo nas histórias de Rosa, ao passo que o aedo aparece raras vezes na *Odisséia* e nem chega a participar da narrativa com seus versos, os quais não se intercalam com a fala das personagens. É o coro que interfere na narrativa. Ele tem participação ativa na tragédia: observa as falas das personagens e participa ao falar como corifeu ou como coro. Além disso, o conteúdo de sua fala não é meramente narrativo; é analítico. Não podemos nos esquecer de que ele analisa as consequências do momento presente, aconselha as personagens e até influencia na decisão destas. Pernambuco não chega a interferir na ação das personagens, mas o conteúdo de seus versos, pode-se dizer, mostra o ponto de vista de um observador. Sem se fixar apenas em lendas, debocha das pessoas, mas também mostra as virtudes e as belezas destas. Nesse sentido, os versos desse cantador estão mais próximos da função do coro.

O caráter de antecipação dos fatos é outra característica do coro. Pernambuco, por participar da história, apresenta-se como vertente observadora e crítica dos fatos, além de antecipar ao leitor características das personagens. Já Grivo parece mais próximo do aedo, pois foi contratado para cantar e não estabelece um diálogo direto com as personagens, mas seus versos podem ser relacionados com a história.

Independentemente dos temas das canções e sua relação com as histórias, qual seria o sentido da música nessas narrativas? Na tentativa de responder a essa questão, podemos considerar definições e reflexões de alguns pensadores e estudiosos sobre a música e a poesia.

Música e poesia: um tempo fora do tempo

Nos ensinamentos de Confúcio, a música era a força geratriz de cultura. Na Índia, o livro sagrado *Sama-Veda* revela que a música é a grande harmonia universal e tem a mesma importância que a religião.

Para Platão o movimento da melodia imita a paixão da alma. Aristóteles, por sua vez, questiona: Por que os ritmos e as melodias, que são apenas tons, se mostram semelhantes aos estados da alma?

Rousseau, em *Ensaio sobre a origem das línguas*, afirma que, segundo Estrabão, dizer e cantar eram o mesmo e a poesia é a fonte da eloquência. Para Rousseau, os sons na melodia exprimem “todos os sinais vocais das paixões”, imitam “as inflexões da alma” (ROUSSEAU: 1983, p. 196-197).

Segundo Schopenhauer, a música apresenta para

tudo o que é físico no mundo, o metafísico, para todo o fenômeno, a coisa em si. Desta forma, poderíamos denominar o mundo tanto música corporificada, quanto vontade corporificada; assim se explica por que a música realça em qualquer pintura, e mesmo em qualquer cena da vida real e do mundo, uma significação superior... (SCHOPENHAUER: 1988, p. 84)

No diálogo *A Alma e a dança*, Paul Valéry imita a forma criada por Platão e toma as personagens do filósofo grego: Sócrates, Fedro e Erixímaco. Fedro, personagem do *Banquete*, entusiasta de Sócrates e do Amor, está pronto aos transportes da retórica e aos elogios algo ingênuos. Erixímaco, o médico, aparece no *Banquete* identificando a essência do Amor a uma sabedoria relativa ao equilíbrio entre as distintas forças que movem o Homem e a Natureza. Valéry descreve o êxtase dos gregos diante da perfeição

do corpo e do movimento ao ver a cena de uma fabulosa dançarina, Atniktê. São expostas, então, duas visões sobre a dança: metáfora do Amor (de acordo com Fedro) ou puro exercício intransitivo do corpo (segundo Erixímaco). O título sugere o problema nas relações entre corpo e espírito. No diálogo *A Alma e a dança*, presencia-se uma breve discussão sobre a dançarina:

ERIXÍMACO

Ó Athiktê! É excelente na iminência!

FEDRO

— A música parece docemente recolhê-la de outro modo, suspendendo-a.

ERIXÍMACO

— A música muda-lhe a alma. (VALÉRY: 1991, p. 36-37)

Segundo José Miguel Wisnik, “um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem. Invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos”. (WISNIK: 1999, p. 24) Ainda segundo o estudioso (1999, p. 25), “o som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”.

A repetição de temas e palavras sugerem que as melodias produzem um tempo circular, recorrente, que resulta num não-tempo. A circularidade de assuntos e da escala gira em torno de uma nota, um ponto de referência, uma tônica dominante, como se houvesse uma palavra ou uma nota fixa, e outras girassem em torno daquela, como os temas recorrentes nas canções de Pernambuco e João Fulano. O buriti, o boi, a moça e o amor são pontos de referência não só da cultura popular e de sua espiritualidade, mas também da circularidade das coisas, da vida e do tempo.

A pergunta que se pode fazer é: por que Cara-de-Bronze contrata um cantador? Grivo, que trouxe a poesia, fará o fazendeiro “mudar a alma”, como é observado na fala de Erixímaco sobre a dançarina? O sentido dessas citações ganha nova significação nas histórias de Guimarães Rosa. Observamos aqui a estrita relação entre música, canção e poesia.

Em 11 de fevereiro de 1964, Rosa escreve a Harriet de Onís, tradutora para o inglês:

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa — isto é, de vida (...) Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente³.

A revelação do homem em Guimarães Rosa não ocorre apenas por intermédio do mito, mas também por meio da música, seja em forma de canção, seja nos recursos utilizados pelo escritor para produzir a musicalidade “subjacente” à narrativa. Segundo Alfredo Bosi:

A poesia, a partir do mercantilismo, mantém-se “autêntica” só quando trabalhada desde o íntimo por um projeto, arriscado e custoso, de reaproximar-se do mundo-da-vida, da natureza liberada dos clichês, do *pathos* humano que enforma o corpo e a alma. Para subsistir, a poesia tem precisado superar, sempre e cada vez, aquela di-

³ As correspondências entre Guimarães Rosa e os tradutores de suas obras encontram-se no arquivo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP).

reção teimosa do sistema que faz de cada homem e, portanto, de cada escritor, o ser egoísta e abstrato que Leopardi deplorava. (BOSI: 1983, p. 120).

Música e poesia nessas duas histórias de Guimarães Rosa representam essa possível relação com um mundo espiritual, metafísico, e ambas estão associadas ao tempo e à memória, que é, como observa Alfredo Bosi, “o impulso para a atividade poética e para a música” (BOSI: 1983, p. 191). O mito está fora do tempo. “A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (BOSI: 1983, p. 150) Segundo Paul Zumthor, “a memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória” (ZUMTHOR: 1993, p. 139).

Viagem, tempo e memória

A história de Guimarães Rosa como escritor, estudioso e profundo conhecedor do sertão mineiro nos remete à lenda tessálica de Orfeu, músico hábil que cultivara a cítara e, sobretudo, encantava as feras com seus acordes melódiosos. Sua reputação de sábio e de poeta inspirado pelos deuses era difundida em todo o mundo antigo desde o tempo dos argonautas. Estudou a origem, a história e os atributos de todas as divindades, os mistérios da religião grega. Segundo P. Comelin, Orfeu empreendeu longas viagens e passou algum tempo no Egito para fazer-se instruir nas crenças e nas práticas religiosas dos diferentes povos. (COMELIN: 1997, p. 284-285)

Como Orfeu, Guimarães Rosa fez-se instruir nas mais diversas culturas e, como não era um tocador de cítara ou lira, fez da linguagem seu instrumento musical, utilizando onomatopéias, assonâncias e aliteraões, e emprestando à fala dos sertanejos música e poesia.

Assim como na história de Orfeu, nas obras de Guimarães Rosa o tema da viagem traz a vivência que ganha o peso da experiência. É o caso, por exemplo, de Grivo, que atravessou cidades, conheceu pessoas e paisagens e delas extraiu “o ver o que no comum não se vê”. (p. 128) Como diz Walter Benjamin, em “O narrador”, “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. (...) Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe”. (BENJAMIN: 1983, p. 57-58).

A troca de experiências e a arte de narrar não caminham para um fim na obra de Guimarães Rosa. Criam meios para resistir ao texto puramente escrito, mantendo a tradição oral como patrimônio da épica. Dessa forma, se para Walter Benjamin o advento do romance no início da Era Moderna e a nova forma de comunicação, a informação, marcam o declínio da narrativa, em Guimarães Rosa há uma tentativa de “resistir” à modernidade: no conto “As margens da Alegria”, um menino é levado para conhecer uma cidade em construção, provável Brasília, símbolo da modernidade e do desenvolvimento do país na Era Kubitschek, sente-se agredido pelo concreto e quer voltar à natureza e ouvir o canto dos pássaros; “Sorôco, sua mãe, sua filha” mostra a oposição entre as personagens humildes e o trem, outro símbolo da modernidade que “parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem acostumar de ver” (ROSA: 1988, p. 18-19); por fim, em “Cara-de-Bronze”, o protagonista amontoa riquezas no Urubuquaquá e, envelhecido, manda Grivo viajar e trazer poesia, na tentativa de descobrir o sentido profundo das coisas mais simples, distantes do mundo sensível, material e efêmero. Cara-de-Bronze quer o não-tempo, o eterno, o não-caos, condições que a música e a poesia podem oferecer.

Segundo Benjamin, a narrativa

não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro (BENJAMIN: 1983, p. 63).

Nesta longa digressão passou-se da viagem à idéia de narrativa para Walter Benjamin, e pode-se notar que tanto o conto “Cara-de-Bronze” quanto o romance “A estória de Lélío e Lina” trazem o tema da viagem: no conto, Grivo é enviado à terra de Cara-de-Bronze, por este, para captar a poesia das paisagens e lugares e contar a ele todas as belezas e poesias de lá; no romance, Lélío é vaqueiro de fora que chega ao Pínhem, na fazenda de Seo Senclér, no início da história. Esta é finalizada com outra viagem de Lélío, ao lado de Lina.

Em “Cara-de-Bronze”, a missão de Grivo é buscar o “quem das coisas”. Diz Guimarães Rosa em carta do dia 25 de outubro de 1963: “Cara-de-Bronze se refere à POESIA (...) Confessa que Aí, Zé, opa!, intraduzível, evidentemente: lido de trás para frente: apô éZ ia: a Poesia...” (BIZARRI: 1980, p. 60).

Na conversa entre os vaqueiros, destaca-se Moimeichego, que quer saber quem é o cantador, quem é Cara-de-Bronze e quem é Grivo. Na discussão entre os vaqueiros Iinhô Ti, Cicica, Adino Mainarte, Sacramento e Doím, é o vaqueiro Tadeu que esclarece o nome oficial de Cara-de-Bronze: “Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram nos recibos...”. Saturnino está sob o signo de Saturno, em grego Cronos. “Saturno era representado como um ancião curvado sob o peso dos anos, carregando uma foice na mão para indicar que preside ao tempo. Em muitos monumentos, é representado com um véu, sem dúvida porque os tempos são obscuros e cobertos por um véu impenetrável.” (COMELIN: 1997, p. 11)

A poesia que chega a Cara-de-Bronze por meio de Grivo parece libertá-lo das correntes do tempo, assim como as trovas do cantador, conforme observou Benedito Nunes:

As partes líricas são as trovas do violeiro, menestrel particular do Cara-de-Bronze, pago para cantar e tocar, no alpendre da casa, louvando o Buriti, o Boi e a Moça. Como um acompanhamento musical, as trovas interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos, fazendo com que o tempo passado dos primeiros se aproxime do tempo presente dos segundos. Essa aproximação reforça o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o “sem tempo” do mito. (NUNES: 1967, p. 186-187).

Sobre “A estória de Lélío e Lina”, observou Luiz Roncari: “Assim como o Pínhem era uma ilha de bem-aventurança no sertão, o ano em que Lélío permaneceu ali foi para ele como um tempo fora do tempo”. (RONCARI: 2001: 417) O movimento de integração do herói e desintegração, com os novos donos, segundo Roncari, revela que um ciclo se finda e inicia-se outro, um vaivém, como a dança de Lélío e Lina:

À parte Lélío não se disse a desdém, de dançar com a velhinha antes soprava-o o afago de todo carinho tanto respeito, uma ausência de si, feito fosse uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas — mar o mar. No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consistia nada, mas lá. (p. 216)

Pode-se ainda estabelecer uma relação entre o jovem Lélío e o velho Cara-de-Bronze: ambos buscam algo, talvez “um existir sem fim para aprender”. (p. 250) O pri-

meiro, no amor de dona Rosalina; o segundo, no “quem das coisas”, na poesia. Cara-de-Bronze quer “a claridade diversa diferente”, “a conversação nos escuros, rodeando o que não se sabe”, a origem das coisas, a sua essência. Ligada a isso está a memória. É o que Cara-de-Bronze cobra de Grivo, o que ele viu em suas andanças e o que imaginou: “— Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado... — Carecia de se abrir memória! — E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...” (p. 112).

Há um movimento circular nas narrativas que é acompanhado pelo movimento circular da canção de Pernambo e Quantidades. Essa circularidade ocorre desde o retorno aos épicos, aos aedos, ao exercício da memória, na viagem com idas e vindas, como observa o narrador sobre a viagem de Grivo, a serviço de Cara-de-Bronze: “Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir — seja até onde se for — tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final” (p. 126).

Para Platão, a memória é uma possibilidade de retorno ao Mundo das Idéias. Os aedos asseguram a permanência dos poemas de Homero pelos exercícios mnemônicos. Quantidades anuncia Grivo, fala de suas viagens e do boi andarilho, canta o Buriti e, finalmente, fala do tema da moça, do amor. A música liga o passado ao presente; é memória.

Tanto Grivo como dona Rosalina recuperam o sentido, as lembranças; são contadores de histórias. Tanto Grivo como Quantidades estão a serviço de Cara-de-Bronze. O primeiro lhe traz o som, e o segundo, o sentido das coisas, mas ambos “mudam-lhe a alma”.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador, in: BENJAMIN, Walter et al. *Os pensadores*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 57-74.

BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 27-28.

ÉSQUILO. *Orestéia*. Trad. Joaquim Alves de Sousa. 3 ed. Lisboa: Livraria Cruz, 1966.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1986.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

NUNES, Benedito. A viagem do Grivo, in: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 181-195.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhém. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 413-448, maio/ago. 2001.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 79-253.

_____. *Primeiras estórias*. 33 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 7-12; 18-21.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas, in: *Textos escolhidos*. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 165-205. (Os pensadores).

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação (Parte III), in: *Textos escolhidos*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 5-88. (Os pensadores).

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. São Paulo: Imago, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Gracia, erotismo y originalidad en un poeta de la Arcadia mexicana

Jorge Ruedas de la Serna
Universidad Nacional Autónoma de México

Anarda

El poema “La inocencia”¹ que fray Manuel Martínez de Navarrete escribió en la villa de San Antonio de Tula, colonia del Nuevo Santander, hoy Tamaulipas, en 1807, y que consta de una dedicatoria y diez odas, es interesante por varias razones: la primera porque está dedicado a los poetas que en el *Diario de México* habían elogiado sus versos y lo habían elegido *mayoral* de su Arcadia; la segunda porque en la nota que pone Carlos María de Bustamante, autor de la edición de 1823, consigna que antes de su publicación en el *Diario*, el poema pasó a la censura del padre José Manuel Sartorio, quien dio su parecer con la sintética frase “¿Quién puede negar su aprobación a estas bellezas tan dignas de salir al público? Sartorio”;² y, la tercera, porque expuesto conscientemente a la crítica de sus lectores, que conocen ya su identidad sacerdotal, y a sus compañeros de escuela literaria, Navarrete aprovecha la ocasión para hacer una especie de arte poética en el marco de la estética neoclásica en boga.

El poema, en su totalidad, se compone de 157 cuartetas heptasílabas de rima asonante en los versos pares. En total, 628 versos. A su vez, consta de once secciones: una “Dedicatoria”, de 16 estrofas, y diez odas (de 13, 11, 12, 11, 19, 12, 16, 10, 19, y 18 estrofas, respectivamente). La rima cambia en cada sección u oda: -áa / -óe / -ía / -éo / -áa / -éa / -óa / -ía / -áo / -ío / -áe /. Los motivos de cada oda, además de la “Dedicatoria”, son los siguientes:

Oda Primera, Introducción
Oda segunda, La zagaleja
Oda tercera, La simplicidad
Oda cuarta, La corderita
Oda quinta, El premio
Oda sexta, La tortolita
Oda séptima, El hijo de Venus
Oda octava, La fuentecilla
Oda novena, La Venus de Chipre
Oda décima, Conclusión

Las diez odas siguen el formato de la “oda anacreóntica”, muy cultivada en la poesía española, pero que obedece aquí al nuevo modelo experimentado y puesto en boga por Juan Meléndez Valdés. La rima asonante en los versos llanos, llamada “femenina” porque es más suave y fluida, se armoniza con la delicadeza del poema y los objetos que simbolizan la inocencia. Por otro lado, los cambios de rima de cada sección u

¹ F. Manuel Navarrete, *Entretenimientos poéticos*. Prólogo de Porfirio Martínez Peñalosa. México: Porrúa, 1991. (Colección de Escritores Mexicanos, 93 y 94). t. I, pp. 46-68.

² *Ibidem*, p. 67-68, n. 1.

oda representan “evoluciones menores” que dan movimiento al poema, sin perder su unidad formal esencial.

La rima de los versos pares tiene aquí un papel demarcador de cada una de las partes, mientras que la métrica y el verso suelto de los impares empujan para la homologación de todo el poema. Por eso, tras su aparente monotonía, se descubre de cerca una más sutil y delicada variación. Cada uno de los diez cuadros del poema – dejando aparte la “Dedicatoria” – mantiene su propia unidad pero, a la vez, se insiere en otra unidad mayor. Ésta radica, más que en el metro, en los versos sueltos de los impares que marcan el ritmo:

Musa, la que desdeñas
A los sublimes hombres,
Que se van a las nubes
En sus grandes transportes.

El primer verso de cada una de las odas introduce un episodio de la narración. Ésta se puede resumir de la siguiente manera:

1. El poeta invoca a su musa, evidentemente Erato, de la poesía amorosa y anacreónica, que desdeña a los hombres, “que se van a las nubes / en sus grandes transportes” (recuerda el Libro III de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas), para que lo socorra en su empeño de cantar la inocencia de la bella pastora Anarda.

2. Pinta la inocencia y la sencillez de la pastora y recrea el tópico de amor que de su pecho vuela al de Anarda, quien, primero se lo arranca y arroja al suelo, pero, después, enternecida, lo levanta y acaricia. Ahí el poeta recuerda con nostalgia las dichas pasadas.

3. El poeta ve la simplicidad en el pecho de Anarda, extraña virtud que asustada por los engaños de la sociedad, se había refugiado en los incultos y apartados cerros.

4. Una corderita de Anarda, regalo del poeta, es presa de un lobo fiero y hambriento, que “su sangre derrama”. El poeta clama contra Pan que ha permitido tal atropello y promete a su pastora, a cambio de la oveja muerta, entregarle su alma sin mancha, además de otra corderita que le ha de llevar mañana; pero la previene contra otros lobos hambrientos que “carnívoros buscan / a las simples muchachas”.

5. Tres zagalas le piden al poeta que cante la perspectiva de la primavera. Él se rinde a sus ruegos, y cuando recibe los premios que le otorgan las pastoras agradecidas prefiere sobre los otros dos la sencilla azucena que, de su pecho, le brinda Anarda, símbolo de la inocencia.

6. Una tortolita que guardaba Anarda huyó de su jaulita y voló por los aires, cuando un halcón se lanzó a su caza. Él dispara entonces una certera flecha y hace caer, envuelta en sangre, al ave rapante, y salva a la tortolita. Vuelve una vez más a advertir a Anarda que tenga presente, si sale de su choza, la malicia del mundo, su inocencia y la propia honra del poeta.

7. Cupido se prenda de la inocencia de Anarda y con engaños pretende seducirla. El poeta acude presuroso y vence en combate al dios, quien queda así humillado y escaldado por la fortaleza de Anarda.

8. El poeta, en uno de los más apartados parajes del bosque, adonde suele recogerse para pensar en su amada, halla una fuentecilla de aguas cristalinas, son tan transparentes que, en vez de ver reflejado su rostro en ellas, ve los pececillos y las guijas del fondo. Por la pureza de las aguas convierte a la fuentecilla en un símil de la inocencia de Anarda. Se trata de una variante de un tópico muy usado en la poesía bucólica. El poeta se ve reflejado en las aguas y constata que a pesar de su mayor edad su rostro aún no está marcado por los años, aún se siente digno de su joven amante. Procede de la égloga segunda de Virgilio: el pastor Coridón, hombre ya maduro, busca convencer al joven e ingrato Alexis de que no es tan mal partido: “*Ni soy tan disforme* –le dice: *hace*

poco me he visto en la playa, / cuando estaba plácido el mar por los vientos: no a Dafnis, / siendo tú juez, temeré, si nunca engaña esa imagen" (Virgilio, *Bucólicas*, trad. de Rubén Bonifaz Nuño. II, 25-27). El tópico fue muy usado por los poetas clásicos.

9. El diocezuelo va a quejarse con su madre Venus de su fracaso con Anarda. Ella iracunda, parodiando la leyenda de Psique y Cupido, lo recrimina y castiga y toma sobre sí el desagravio mandando una legión de cupiditos a cercar el albergue de la pastora que dormía. Pero Anarda, que despierta, da voces a su pastor advirtiéndole que el honor de su amado se halla en peligro. Anfriso acude y domina y corre a los atacantes, que huyen como ladrones humillados. Vitorea entonces a su amada que ha triunfado hasta de Venus y Cupido.³

10. Concluye el poeta que cada uno ha de cantar según sus facultades, sus preferencias y su arte; pero, a diferencia de otros pastores, muy frecuentes en la poesía pastoril, que cantan la belleza física y las galas de sus pastoras, él se conforma con celebrar sencillamente la inocencia de Anarda.

Entre esos otros pastores de la tradición que él menciona, y de los cuales se distancia, es posible reconocer a Jovellanos (Fabio) y, naturalmente a varios de los pastores y pastoras de Meléndez Valdés, entre ellos Amin[as], Dorila, Fileno. Si recordamos, por ejemplo, el exhorto que Meléndez hace a Dorila, en la oda VI:

Ven ¡ay! ¿qué te detiene?
Ven, ven, paloma mía,
debajo de estas parras
do leve el viento aspira;
y entre brindis suaves
y mimosas delicias
de la niñez gocemos,
pues vuela tan aprisa.

Y todavía más, la Oda III ("De los besos de amor"):

cuando a mi ardiente boca
su dulce labio aprieta,
tan del placer rendida
que casi a hablar no acierta,
y yo por alentarla
corro con mano inquieta
de su nevado vientre
las partes más secretas...⁴

³ La leyenda más famosa sobre el motivo de la ira de Venus la narró Apuleyo en su *Asno de oro*: Venus tenía terribles celos de una mortal, hija de un rey, que era de una belleza indescriptible: Psique, tanta que los humanos creían que era encarnación de Venus en la tierra y le rendían culto, lo que enfureció a la diosa. Fue entonces ésta a ver a su hijo Cupido y, con halagos y besos, le pidió que hiciera nacer en el corazón de Psique un irrefrenable amor por el hombre más miserable que hubiese sobre la tierra. El malvado Cupido aceptó complacer a su madre y fue en busca de la víctima, pero al ver su rostro él mismo quedó al instante enamorado de Psique, y con ella se había ocultado del furor de su madre (Cfr. Apuleyo, *El Asno de Oro*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. 1978. Libros IV y V). Así como Psique doblegó a Cupido y venció a Venus, en la poesía pastoril era común que la belleza de las pastoras triunfara sobre la diosa suprema de la hermosura. En el poema de Navarrete Anarda también triunfa, pero no por su belleza física sino por su belleza moral.

⁴ Juan Meléndez Valdés, *Obras completas*. Edición y prólogo de Emilio Palacios Fernández. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996-1997.

entenderemos por qué Navarrete quiere distanciarse de la pastoral castellana de su tiempo, optando por una poesía de mayor “moralidad”, aunque sin renunciar a la licencia del poeta que le permite imitar los aspectos más reales de la vida humana y del mundo, quizás recordando la preceptiva de un Tesauro o de un Gracián que, en la tradición de la ética de Aristóteles, recomendaban al poeta aludir metafóricamente y con agudeza a aquellas realidades más terrenas, para conservar el decoro. En este punto es interesante observar que la poesía arcádica de Navarrete resultaba más actual en la etapa ilustrada, a la que todavía pertenece, que la de sus modelos metropolitanos, pues tanto en Jovellanos como en Meléndez Valdés, el arcadismo evolucionó a la poesía de reflexión filosófica y moral, dejando atrás su faceta pastoril que llegaron a considerar frívola.

Desde este punto de vista resulta también interesante que Navarrete, por un lado, adopte el modelo de la oda anacreóntica de Meléndez Valdés, pero, por otro, introduzca un cambio formal y transforme su contenido, aproximándola a la oda horaciana, que manifiesta su menosprecio por lo terrenal y mundano y aspira a lo trascendente. Por lo que respecta a lo formal, como se ha visto, articula en un poema extenso odas interdependientes que conforman una unidad narrativa, con principio, medio y fin. Pero cada una de las cuales puede desgajarse del poema y leerse como unidad independiente.

Esta nueva estructura transforma la oda anacreóntica, dándole mayor amplitud y maleabilidad para contener una reflexión moral, completamente ajena a la anacreóntica tradicional. El cambio seguido por Meléndez Valdés fue más radical, según se dice por influencia de su amigo Jovellanos, pues en sus odas filosóficas y sagradas abandona la oda heptasilábica anacreóntica y se sirve de la lira, al modo de la “Canción V” de Gracilaso de la Vega (*Ode ad florem Gnidii*: “Si de mi baja lira /tanto pudiese el son que en un/ momento...”), conocida también como “oda horaciana”. Véase, por ejemplo, la “Oda III, A la Verdad”, de Meléndez Valdés:

Ven, mueve el labio mío,
 Angélica verdad, prole dichosa
 Del alto cielo, y con tu luz gloriosa
 Mi espíritu ilumina.

Vemos, en principio, que más que una simple imitación –como tradicionalmente se le ha juzgado- Navarrete realiza una apropiación y una recreación del modelo neoclásico español. En la oda diez o “Conclusión” el poeta lo hace explícito, lo que quiere decir que está al tanto del concepto de “imitación” por el que las preceptivas del tiempo propugnaban, no como mera y llana copia, sino como apropiación y recreación original de los grandes modelos. Así lo establecían las poéticas en que abrevaron los árcades, como las de Gian Vincenzo Gravina (*Della ragon poetica*), y Ludovico Muratori, (*Della perfetta poesia italiana*), en Italia,⁵ y después sus discípulos, Cândido Lusitano en Portugal y Brasil⁶ y José Ignacio de Luzán en España e Hispanoamérica.⁷ Si bien tanto Gravina como el propio Muratori fueron conocidos de manera directa en la Nueva España en el tiempo de Navarrete, como lo fue también el famoso Barbadillo, Luís Antônio Verney. No es aventurado suponer que Navarrete estaba al tanto de esos autores,

⁵ Cfr. Luis André Nepomuceno, “La doble visión de mundo en la Arcadia Brasileña”, en *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*. Coord. de Jorge Ruedas de la Serna. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

⁶ Francisco José Freire (Cândido Lusitano). *Arte Poética, ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tratadas com juízo crítico, composta por...* Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 2ª ed., 1759.

⁷ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Ediciones de 1737 y 1789). Con “Las memorias de la vida de don Ignacio de Luzán”, escritas por su hijo. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Universidad de Hofstra. Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.

sobre todo porque su presencia en el círculo letrado de la época se constata en las páginas del *Diario de México*.⁸

Las diez odas que forman la unidad del poema de Navarrete, y que él, con razón, no llamó de anacreónticas, podrían haber sido inspiradas, además, por las diez bucólicas de Virgilio. Como sucede con ese gran modelo arcádico, cada una de ellas tiene su propia relativa autonomía, pero también se reconoce en las de Navarrete, que más que odas podrían considerarse églogas, la recreación de varios tópicos virgilianos, matizados o transformados por el mexicano: el pastor enamorado que tiene celos de los otros pastores, sobre los que se siente superior en fuerza (en este caso la fuerza moral más que la física de que presume el Coridón virgiliano), no obstante su mayor edad (apenas insinuada o adivinada en Navarrete: "Porque ellos (los tiempos de la juventud) solamente / lo caduco dominan; no la virtud, que el alma/ sus bienes eterniza", oda segunda, o "En el ameno soto/ do suelo entrarme a ratos,/ a repasar memorias/ de mis pueriles años", octava); el canto amabeo, preferido de las musas, y que aparece en la oda novena ("Acompañadme gratos,/ pastores mis amigos, y cantemos ufanos/ al son del caramillo"); las aguas en que ve reflejado su rostro Coridón, de la égloga II de Virgilio, ya mencionada, y al verse constata que no es tan viejo como para desagradar al joven Alexis; pero que Navarrete transforma, en la oda octava, porque las aguas son tan puras y cristalinas que en vez de verse a sí mismo, motivo narcisista, lo que ve son los pececillos y piedrecillas del fondo. Entonces la fuente se convierte en un símil de la pureza e inocencia transparente de la pastora amada.

En suma, como en las bucólicas, el conjunto de las diez odas o más propiamente églogas, logran construir un espacio imaginario, antitético al mundo real, en donde prevalecen las virtudes y la sociabilidad amena de los hombres, por sobre los engaños, la seducción, las fatuidades, la violencia, la concupiscencia; pero donde está presente el amor humano con sus pasiones y sentimientos: celos, posesividad del ser amado, nostalgia y deseo. Con el desprendimiento de lo aparente y su menosprecio por la riqueza y el poder, las odas de Navarrete recuperan el sentido epicúreo de las bucólicas.⁹

De otro lado, en la pintura de la pastora amada el poeta rompe también con la tradición petrarquista que resaltaba la pintura de la amada con las galas de la naturaleza, joyas, corales, nieve, marfil y mármol. La pintura de Anarda es una pintura moral. Los leves y escasos rasgos de su belleza física sirven sólo de fondo para que de ellos brote la gracia, la sonrisa, la ternura y la "honestidad sencilla", que, dice el poeta, "si esperanza alienta, también temor inspira" (oda segunda).

Con ello se produce igualmente una transformación del objeto del amor, que en la tradición petrarquista, fortalecida por Gracilaso de la Vega en la lírica hispánica, hacía de la pastora amada un objeto precioso pero dura como el mármol, el marfil y los corales con que los poetas pintaban su belleza; aquí, en cambio, si la pastora Anarda inspira "temor" (respeto) no es porque no sienta y no se apiade, por su dureza de granito, del pastor pobre enamorado, sino porque tiene alma y sentimientos que brotan por sobre su modesta belleza, y tiene voz como para llamar en su auxilio a su pastor, así como voluntad, fuerza y reflexión para defender su integridad y su fidelidad al ser amado.

Además de las exclamaciones nostálgicas de la oda segunda, que recuerdan los placenteros momentos vividos con Anarda en tiempos pasados, cuando ella, después de un inicial rechazo, movida por la ternura, recoge y "acaricia" el amor del poeta, hay a lo largo del texto imágenes que aluden a la virginidad o al menos fidelidad sexual de la pastora, que ella debe cuidar no sólo para preservar su inocencia sino también la "hon-

⁸ Véanse, por ejemplo, las varias referencias en el índice onomástico del *Diario de México* (de Esther Martínez Luna. UNAM / IIF, 2002): a Muratori desde el tomo I hasta el VIII, y desde luego a Luzán, desde el tomo II hasta el XVI. Con relación a Verney, cuyo *Verdadeiro método de estudar* (1747) lo tuvo muy presente el padre Hidalgo, véase: Miguel Hidalgo y Costilla, "Disertación sobre el verdadero método de estudiar teología escolástica" (1784), en María del Carmen Rovira (compiladora), *Pensamiento filosófico mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*. México, UNAM, 1998. Tomo I, pp. 165-180.

⁹ Cfr. Rubén Bonifaz Nuño, "Introducción" a Publio Virgilio Marón, *Bucólicas*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Centro de Estudios Clásicos, UNAM, 1967.

ra” del pastor: la corderita blanca que él le había regalado, imagen de la pureza, pero también del sacrificio u oblación. Era una corderita alegre que Anarda adornó (“Sonoros cascabeles/ le cuelga en la garganta,/ y un penacho le forma/ de cintas coloradas”), y que recuerda los sacrificios griegos como el de la ternerita que plasmará después John Keats, en su “Urna griega”, o el sacrificio judeo-cristiano del cordero pascual, convertido, simbólicamente, en el Cristo redentor. Era así la ovejita símbolo de la pureza virginal de Anarda y era su “hechizo”. Pero un lobo feroz y hambriento la ataca “y su sangre derrama”. El poeta para compensar a su pastora del ultraje le ofrece su alma y con ella otra corderita blanca redentora. Un símbolo más es la tortolita que Anarda guarda celosamente “en su jaulita” y que echada invisiblemente a volar, el poeta salva de las garras de un halcón depredador. Más explícitas son las voces de Anarda, llamando a su pastor porque peligra la honra de éste ante el alevoso ataque de los cupiditos mandados por Venus (oda novena).

A este tipo de alusiones en la poesía erótica de Navarrete, Marcelino Menéndez Pelayo las consideró “impropias de un religioso de tan severa observancia como la de San Francisco”,¹⁰ aplicándole el mismo rasero con que criticó las odas anacreónticas de Meléndez Valdés, considerándolas, también, “impropias de un magistrado”. Con la misma visión no faltó en México quién, considerando que tantos versos amorosos no podían sino transpirar amores reales del cura franciscano, llegó a atribuirle, no se sabe bien si con razón, la paternidad de una hija natural y amantes de carne y hueso. Deslices humanos que hoy no escandalizarían a nadie medianamente lúcido; pero que tomados como criterios para la comprensión del texto literario resultan impertinentes. Muestran la incompetencia a que llegó un tipo de crítica romántica ultraconservadora refractaria a la estética neoclásica.

El hispanista Russell P. Sebold, en uno de sus ensayos sobre Tomás de Iriarte, se ha referido a esa limitante de la crítica romántica que, por un lado, sostiene que la inspiración del poeta obedece, necesariamente, a motivos extrarracionales, y, por otro, que los poetas neoclásicos, atrapados en un conjunto de frías reglas, serían incapaces de experimentar emoción, vida y alegría derivadas de sus propias creaciones poéticas. Escribe Sebold:

El Romanticismo, con su insistencia en que la inspiración del poeta derivara de motivos extrarracionales, produjo varias generaciones de críticos poco perceptivos, cuando se trata de apreciar otras fuentes igualmente válidas del «entusiasmo y alegría» poéticos. Y todavía hoy se tiende a creer de buena fe que quien abrazó la doctrina neoclásica y racionalista, sufrió por ello una atrofia de los sentimientos y hubo de renunciar para siempre a cualesquiera intuiciones artísticas un poco finas. Cabría preguntar si habrían los críticos jamás descubierto las bellezas individuales de las obras barrocas y románticas, de haber tenido también esas épocas codificaciones oficiales de doctrina literaria, que hicieran tan fáciles las generalizaciones sobre los Góngoras y Bécqueres, como las hacen sobre los neoclásicos unas cuantas reglas que, en la práctica, fueron aplicadas con mucha variación. Importa no olvidar que Boileau insistió en que un autor trata en vano de escalar el Parnaso, «*S'il ne sent point du ciel l'influence secrète, / Si son astre en naissant ne l'a formé poète*» (*Art poétique*, I).¹¹

Tan irrelevante es condicionar a una experiencia amorosa real los sentimientos que a Navarrete le inspira su pastora Anarda, como los que Dorila le despertaba a Meléndez Valdés, siendo mucho más explícitos y eróticos los del español, y que, a pesar de

¹⁰ Apud Porfirio Martínez Peñaloza, “Prólogo” a F. Manuel Navarrete, *Entretenimientos poéticos*, op. cit., p. XIII.

¹¹ Russell P. Sebold, “Tomás de Iriarte: poeta de ‘rpto racional’”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de Cuadernos de la Cátedra Feijoo, núm. 11 (1961), Oviedo, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras.

ello en este último caso, a nadie le preocupó. La diferencia estriba en que Meléndez era un magistrado burgués y Navarrete, un padre franciscano.

La dedicatoria

Escrita seguramente después de que el poema estaba listo, la dedicatoria a la Arcadia de México es una manifestación de gratitud a los poetas que en el *Diario de México* habían elogiado las poesías del autor. Los menciona por sus seudónimos pastoriles y les dice que la forma que ha hallado de corresponderles es darles, con estas odas, lo mismo que les ha agradado, según ellos lo han dicho. Expresa también el motivo o “pre-texto”, que no ha sido otro que enseñar a los pastores como se debe amar y a las pastoras a ser fieles.

Es decir que, en rigor, el poema retoma el tópico clásico del *Praeceptor amoris*, que se aplica a los poetas que enseñan el arte de amar, y que, evidentemente, evoca el *Ars amatoria* de Ovidio, porque, en síntesis, lo que éste pretendía enseñar, con todo su refinamiento, es cómo se puede triunfar para ganarse el corazón de la mujer amada y cómo hacer para que el amor durase toda la vida; porque, como es sabido, Ovidio no promueve el adulterio, proscrito en la Roma de Augusto, sino el amor cortesano. Lo mismo pregona Navarrete, a su manera. A ese fin conducen los pasos que el *Ars amatoria* enseña: Descubrir a quien se desea amar, conquistar a la mujer amada y, “*Tertius, ut longo tempore duret amor*” (Ovidio, *Ars amatoria* I, 35-38).

Por lo que respecta a las mujeres, o, en nuestro caso, a las pastoras, Ovidio también les enseñó, por medio de la fábula de “Céfalo, Procris y la Aurora”, que no se dejen engañar por las apariencias fútiles. No es otra cosa lo que quiere también enseñar Navarrete. Si prescindimos de todas las tácticas explícitas, así como de la cosmetología, esmeros capilares, depilación y demás cuidados corporales que recomienda el *Ars amatoria*, y nos quedamos apenas con la finura y la delicadeza del trato entre los amantes, la sonrisa, la gracia y la discreción que también aconseja el romano, veremos que no hay tanta diferencia con el erotismo implícito de fray Manuel. Pareciera que, como aquél, a sus pastores les diría: Leed este libro y, después, amad!

Con todo, son motivos literarios. Lo que hace el poeta en realidad es convertirse en preceptor de sus compañeros de la Arcadia mexicana. Les quiere corresponder con una obra a manera de ejemplo, en la que implícitamente les recomienda la forma de inspirarse en los buenos modelos sin imitarlos servilmente. Navarrete fue un poeta versátil para su época, escribió poesía amorosa, religiosa, elegiaca, de circunstancias y de vena popular. Una poesía, se ha dicho tradicionalmente, de altos y bajos.

Y en efecto, de altos y bajos como la de todos los poetas arcádicos, incluso los más grandes, como los portugueses Pedro Antônio Correia Garção, Filinto Elísio, Bocage, o los brasileños Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, y muchos más; porque quizás el mayor valor del arcadismo de fines del siglo XVIII y principios del XIX fue su naturaleza comunicativa y de socialización, en la que los versos de circunstancias, sin pretensión mayor, y las parodias humorísticas del habla popular cumplían una función social nada despreciable. Por eso la obra de un poeta de esa fase no puede ser valorada desde una sola perspectiva culta europea.

La poesía lúdica, ingeniosa, efímera podríamos decir, sin ningún propósito trascendente, es un fenómeno inédito hasta entonces. Era una literatura de agremiación, en el momento en que surgía un grupo de productores literarios y un grupo de lectores o receptores identificados con un lenguaje común, que comenzaban a inaugurar una nueva tradición. Los escritores no tenían ya que escribir según los gustos impuestos por la metrópoli, sino los gustos de los lectores domésticos, para quienes ellos escribían. Por eso, es significativo lo que les dice Navarrete a los poetas del *Diario*, que lo habían elogiado:

¿Con qué podrá pues ella [su musa]
corresponderos grata,
sino con repetiros
lo mismo que os agrada?

Navarrete sabe que sus lectores están aquí, ya no en la metrópoli, y sabe que son sus lectores de aquí los que habrán de aceptarlo, según su gusto. A esto, posiblemente, obedecería el defecto que le señaló Menéndez Pelayo en el sentido de que abusaba de la sinéresis, dijo el crítico español: “quizá por defecto de la pronunciación americana”.

Pero más elocuente es el hecho de que el mismo crítico lamentara que Navarrete no hubiese escrito siempre con “aquella mezcla de sencillez y elegancia que hay en sus ‘Ratos tristes’, los cuales hacen pensar en el ya próximo advenimiento de la dulce melancolía lamartiniana”,¹² juicio que tomado como la única alabanza de Menéndez Pelayo al poeta mexicano, llevó a todos los críticos posteriores a valorarlo como “pre-romántico”, olvidando la mayor porción de su obra poética, en la que no es posible reconocer esta misma tendencia. Como explica el profesor Sebold, arriba citado, las reglas neoclásicas “en la práctica, fueron aplicadas con mucha variación”, y esto es lo que sucedió con Navarrete.

La sociabilidad

El poema al que hemos aludido lo escribió Navarrete en la villa de San Antonio de Tula, en 1807, hoy Tamaulipas, donde se hallaba de misión, según la nota de Carlos María de Bustamante, pero comenzó a publicarse en el *Diario* sólo a partir del 16 de febrero de 1808.¹⁴ Antes había pasado por la censura del padre José Manuel Sartorio, árcade también y persona muy cercana a Bustamante.

El periódico comenzó a circular el día primero de octubre de 1805. A pesar de que se ignora la fecha de fundación de la Arcadía de México, ya el 10 de noviembre de ese año apareció en las páginas del *Diario* una “Cantinelita”, enviada desde el entonces lejano puerto de Veracruz y dedicada “a los de la Arcadía mexicana”. La firmaba un tal Juan José de Güido, con el seudónimo pastoril “El pastor Guindo”. Una poesía modesta, pero que resulta interesante porque ya menciona a algunos de los miembros de la Arcadía. Pero, entre ellos, olvida mencionar a José Manuel Sartorio, omisión que le señala la Redacción del periódico, seguramente el propio Carlos María de Bustamante.¹⁵ Esto indicaría que o la Arcadía existía ya antes de la aparición del *Diario*, o se creó inmediatamente después, con el apoyo y estímulo de Bustamante, quien habría contado además con la cercana colaboración de Sartorio, el poeta más culto y mejor informado sobre el arcadismo del grupo, lo que explica también por qué Bustamante le pide su parecer sobre el poema de Navarrete.

Tampoco se sabe cuándo fue electo Navarrete como mayoral de la Arcadía, pero la gratitud que les expresa a los árcades y las guirnaldas que, dice, le han tejido a su musa, con las que ha subido “a la cumbre de Apolo”, hacen pensar que el poeta se siente ya consagrado como el mayoral, puesto sin duda honroso y de alto reconocimiento para los árcades.

¿Por qué elegir como mayoral a un modesto cura, pobre y desconectado de la vida social y política, si las arcadías, como explican Antônio José Saraiva y Óscar Lopes, fueron medios para ganar *status* y proyectarse a los puestos del nuevo funcionalismo

¹² Cit. por Martínez Peñalosa, “Prólogo”, *op. cit.*, p. xv.

¹⁴ María del Carmen Pérez Hernández *La Arcadía de México: La primera asociación literaria del país*. México, Universidad Pedagógica Nacional, 1996, p. 119.

¹⁵ La Redacción del periódico le preguntaba a aquel poeta que menciona a algunos de los árcades: “¿No tendrá usted noticia del Br. don José Manuel Sartorio?” Sartorio, en efecto, fue gran animador de la sociedad arcádica y era muy estimado por Bustamante.

jurídico y político?¹⁶ Precisamente por eso. Las arcadias del siglo XVIII se inspiraban en la ficción democrática e igualitaria de las sociedades pastoriles. Solían elegir como su presidente, mayoral o custodio – según se le llamase- al académico que reuniese los mayores méritos literarios y que, al mismo tiempo, no tuviese aspiraciones políticas. Por eso solían durar largo tiempo en el cargo, como Gustavo Morei en la Arcadia de Roma o Pedro Antônio Correia Garção en la Lusitana, quien sólo dejó de serlo cuando fue encarcelado por el Marqués de Pombal, quince años después de fundada la Academia. El ser mayoral de la Arcadia significaba pasar con certeza a la historia de la literatura.

En México tuvimos una arcadia peculiar, una arcadia tardía que muy pronto desintegró la guerra de Independencia. En su dedicatoria, Navarrete menciona a algunos de los árcades más activos, esto era en 1807: “Quebrara” (Juan Wenceslao Sánchez de la Barquera), “Mopso” (Agustín Pomposo Fernández de San Salvador), “Arezi” (un tal Ramírez), “Aplicado” (Mariano Barazábal), “J.M.R.G.” (José Mariano Rodríguez del Castillo)¹⁷, “Can-azul” (Juan María Lacunza), “Uribe” (Juan de Dios Uribe), “Deoquín” (Joaquín Conde). En poco tiempo algunos de ellos abrazarían el partido realista, señaladamente Fernández de San Salvador, acérrimo enemigo y calumniador de los insurgentes. Persiguió con encono a Andrés Quintana Roo por haberse “robado” a su sobrina Leona Vicario, heroína de la Independencia. Otros, en cambio, simpatizaron con la causa de la Independencia, como Mariano Barazábal.

El movimiento político acabó con la Arcadia, pero no debe subestimarse la importancia que ésta tuvo en la etapa previa al Grito de Dolores. Importancia no específicamente literaria. Fueron muchos los que se asociaron a la Arcadia, pero muy pocos buenos poetas. Algunos están por ser rescatados, como José Manuel Sartorio y quizás otros, cuya obra es prácticamente desconocida.¹⁸

La importancia de la Arcadia mexicana consiste en que, por primera vez, los poetas se organizan en secta, se comunican entre sí, crean un código particular, com-

¹⁶ Escriben estos autores que la iniciativa de fundar la Arcadia de Lisboa partió “não da corte, nem da nobreza de sangue, mas de filhos da burguesia em transe de candidatar-se aos altos cargos judiciais.” Antônio José Saraiva y Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*. Porto, Porto Editôra, 1982. p. 638.

¹⁷ Se dice que fue el fundador de la Arcadia de México, *cfr.* *Antología del Centenario*, t. II, p. 366. El mismo Rodríguez del Castillo se había presentado como tal en un artículo publicado en el *Diario* el 16 de abril de 1808. *Cfr.* María del Carmen Pérez Hernández, *La Arcadia de México, op. cit.*, p. 31.

¹⁸ No son muchos los trabajos generales o sobre aspectos particulares dedicados a ese gremio pre-independentista, y el más importante continúa siendo, hasta la fecha, el “Estudio preliminar” a la *Antología del Centenario*. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia (1800-1821). Obra compilada bajo la dirección del maestro Justo Sierra, por Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel (México, Imp. de Manuel León Sánchez, 1910. 2 vols., 1ª. reimpr. México, UNAM, 1985. 2 vols.); importantes, también son los “Dos ensayos de Pedro Henríquez Ureña sobre poesía mexicana de la Independencia” (ed. y nota de Jorge Ruedas de la Serna, en *Revista de Historia de América*, México, Julio-Diciembre de 1971, Núm. 72, pp. 496-518. Estos dos ensayos fueron recogidos posteriormente en *Estudios mexicanos de Pedro Henríquez Ureña*, edición de José Luis Martínez (México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1984. Lecturas mexicanas). Debe recordarse también el libro *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX* de Alicia Perales Ojeda, México, UNAM, 1957. Centro de Estudios Literarios, 2a. ed. UNAM, 2000 (Colección “Ida y Regreso al Siglo XIX”)., así como el libro de Ruth Wold, *El Diario de México*. Madrid, Gredos, 1970. Son muy importantes los trabajos de María del Carmen Ruiz Castañeda, particularmente para este tema, “El *Diario de México* (1805-1817)”, en *El periodismo en México: 500 años de historia*. México, EDAMEX, 1995. Al tema, el autor del presente artículo dedicó una tesis, *Contribución al estudio del nacionalismo literario en México*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1969, así como, en gran medida, el libro *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana* (México, UNAM, 1987. Colección Posgrado, 1), y, posteriormente, el libro *Arcadia: tradição e mudança* (São Paulo, Edusp, 1995), y diversos artículos. Recientemente el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, publicó una valiosa contribución, el *Índice onomástico del Diario de México. Primera época (1805-1812)*, de Esther Martínez Luna (2002). En 1996 la Universidad Pedagógica Nacional publicó una tesis igualmente valiosa, que data de 1972, *La Arcadia de México: La primera asociación literaria del país*, de María del Carmen Pérez Hernández (México, Universidad Pedagógica Nacional, 1996). A pesar de que evidentemente no ha sido privilegiada por la crítica, la referencia a la Arcadia mexicana, y en particular a Fray Manuel Martínez de Navarrete, nunca falta en los panoramas generales de la literatura mexicana. Marcelino Menéndez Pelayo hizo la crítica de algunos de estos poetas en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893-1895. 4 vols.)

parten los mismos temas y géneros en poemas de origen típicamente local, basados en datos objetivos y concretos e introducen al indio, en su calidad de habitante nativo del país. Como una muestra de conciencia radical de que su destinatario e interlocutor está en su tierra y en su mismo medio usan con abundancia mexicanismos y términos vernáculos para designar a la gente y a las cosas, a la flora y a la fauna del país. El sentido general de esa poesía es el de crear un lenguaje propio dentro de los cánones estéticos de la época, como un modo de reivindicar literaria y humanamente su propia tierra.

Desde este punto de vista se puede decir que los árcades mexicanos, a pesar de su corta existencia como gremio activo, contribuyeron de una manera nada despreciable al despertar de una conciencia de nación, misma que pronto iniciaría su lucha para romper las cadenas que le impedían realizarse. Esa poesía es pródiga en alusiones a lo nacional, a lo propio, en contra de lo europeo. El guadalupanismo se abraza con fervor patriótico; la fisonomía de las zagalas es mestiza, cuando no indígena; los pastores beben pulque, los vergeles se convierten en chinampas. Todo ello porque se ha operado un cambio fundamental en el discurso: el destinatario no está más en ultramar, está aquí, en el “paisanaje”, como lo llama Navarrete, significando también un nuevo referente; porque en el momento en que cambia el destinatario, cambia necesariamente el referente, que deja de ser el de las verdes praderas inglesas pobladas por inmensos rebaños de blancas ovejas, para ser ese “paisanaje-paisaje”, modesto y dolorido, pero visto con amor, como el de aquella “indita Súchil” que “a recoger verdura, [anda] de madrugada”, en una égloga del poeta, árcade también, además de botánico, Juan José Martínez de Lejarza.¹⁹

¹⁹ Juan José Martínez de Lejarza, *Poesías*. México, Imprenta a cargo de Martín Rivera, 1827. Libro póstumo de las poesías de Lejarza.

Manifestações do duplo no conto *El árbol* de Maria Luisa Bombal

Josué Borges de Araújo Godinho
Mestrando em Estudos Literários pela UFMG

A mulher é uma fêmea na medida em que se sente uma fêmea.
Simone de Beauvoir

Resumo Este trabalho faz uma breve análise do conto *El árbol* de Maria Luisa Bombal, escritora chilena pouco conhecida, mas de extrema riqueza e beleza. Para a abordagem do conto foram utilizadas teorias de diferentes áreas, como a psicanálise, a antropologia, literatura comparada e teoria da literatura, numa tentativa de valorizar uma produção artística que, de certa forma, é marginalizada ou pouco difundida no universo artístico-literário.

Introdução

Eu sou apenas um e, ao mesmo tempo, vários. Sendo vários sou uma homogeneidade que se faz heterogênea, pois os vários outros que sou eu formam-me uma homogeneidade variada. É difícil compreender essa unidade diversa de que é formado o ser humano, mais difícil ainda aceitá-la. O homem é uma unidade composta por vários eus que se manifestam em sua psique simultânea ou alternadamente, formando uma gama de sensações e sentimentos que na maioria das vezes podem parecer estranhos ao seu comportamento.

O homem ocidental não é educado para aceitar os seus vários eus, as várias manifestações de sua psique. Na sociedade judaico-cristã o tema do duplo se dá de forma assaz contraditória; sua doutrina é fundamentada na existência de um Deus uno, mas que ao mesmo tempo é um Deus tripartido, que é formado pelo Pai, o Filho e o Espírito Santo. Uma outra manifestação – mais evidente ainda – do duplo está no momento em que Deus cria o homem, momento em que se diz que Ele o criou à Sua imagem e semelhança e, num segundo momento, criou Eva, a mulher, tirando-a, simbolicamente, de uma costela de Adão, o que traz, pois, a idéia de um duplo derivado¹

Mas o duplo está mais presente no homem ocidental do que ele imagina, suas manifestações começam a aparecer ainda na infância. Quando a criança começa a ter contato consigo mesma, com seus reflexos em superfícies planas e, também, com sua sombra. Inicialmente, a criança toca seu corpo sem saber que ele faz parte dela, e seus reflexos, como o do espelho, ela imagina serem outros seres. A sombra é uma das mais interessantes manifestações do duplo, pois que depende de vários fatores, como o tamanho do corpo, a luz e a posição da luz que se projeta sobre esse corpo, bem como, se

¹ Goiamar e Stragliati mostram-nos algumas tipologias de duplos, dentre as quais, os derivados, os físicos, afetivos, psíquicos etc. Como derivados podemos ver a sombra ou o reflexo no espelho; físicos, podem ser encontrados nos sócios ou nos gêmeos; os afetivos são aqueles em que existe o amor mútuo ou a simpatia (entre os gregos: *sympathéim*, que quer dizer sentir junto) entre os dois seres, já que os psíquicos, como o próprio nome indica, se manifestam como psicoses, fantasmas, monstros etc.

for o caso, os diversos pontos de irradiação dessa luz. Vejamos a imagem que nos dão da sombra Jacques Goiamard e Roland Stragliati no texto *Le thème du double*:

Alors, même que l'enfant grandit et construit ce qu'il est convenu d'appeler l'image du corps, un mystère subsiste: l'ombre. Elle nous accompagne en tous lieux mais ne fait pas partie de nous. Elle change de taille et d'orientation suivant la latitude, l'heure du jour et la direction de nos pas. Elle se dédouble à l'occasion, dans des conditions naturelles particulières (parasélènes) ou plus simplement quand l'homme multiplie les bougies, les lampes et autres sources de lumière artificielle. Elle est étrange mais non étrangère: c'est nôtre compagne la plus intime (1995, p. 26)².

Por mais que a sociedade ocidental contemporânea negue a presença dos duplos, eles são evidentes. As sociedades arcaicas revelam-nos uma enorme gama de duplos físicos. Sociedades como os egípcios, os indígenas das Américas e as tribos africanas têm uma grande variedade de duplos. Entre os egípcios eram cultuados deuses que se metamorfoseavam, eram parte animais, parte homens. Segundo ainda Goimar e Stragliati, no Egito faraônico cada egípcio tinha um corpo que poderia ser substituído por uma imagem, estatua ou animal, uma espécie de alma, que pode ser vista representada ao lado dos corpos em baixo relevo, essa representação nascia com o indivíduo e continuava como um simulacro de vida após sua morte (1995, p. 29). Semelhante fenômeno ocorre entre arcaicas civilizações indígenas brasileiras e da região das Américas. Nestas culturas podemos encontrar rituais nos quais os indivíduos se transfiguram de várias maneiras, assumindo diferentes personalidades, pintando seus corpos, usando adereços e objetos nas orelhas, lábios e em diversas outras partes do corpo. O uso de certos tipos de drogas faz com que entrem numa espécie de transe, para que tenham contato com o seus deuses. Muitas tribos africanas usam máscaras, danças, e músicas em seus rituais. Acreditam, com isso, assumirem um tipo de outra identidade, não só física, mas também psíquica.

Esses tipos de duplos físicos permanecem ainda nas sociedades contemporâneas. Vários fatores influenciam na formação da personalidade, por exemplo, o corte de cabelo, o uso da barba ou a ausência dessa nos homens, a maquiagem que uma mulher usa, bem como as roupas dessa ou daquela tendência da moda. A sociedade contemporânea é tão rica em duplos concretos quanto as sociedades ancestrais.

Ao contrário dos duplos concretos, alguns duplos abstratos se foram desaparecendo, como o divino. A sociedade industrializada condiciona de tal forma o homem, fazendo dele um autômato, um seguidor de ordens, faz com que o homem acredite que é um ser íntegro, individual, completo. O homem não é mais a imagem e semelhança de Deus, esse duplo está morto, o que existe é uma esquizofrenia tal que o sujeito e objeto se confundem, tornando um só, mas fragmentado e, acreditando ser íntegro, o homem se põe a procurar sua integridade. E, no entanto, o que encontra é uma diversidade de facetas dele mesmo.

Se o duplo está intrínseco à existência do homem, ele também está presente em suas manifestações culturais e artísticas. Se manifesta na pintura, na dança, na música, no teatro e, principalmente, na literatura. Aliás, a literatura por si já constitui um possível duplo do que convencionalmente se chama de realidade.

Dadas as condições do duplo, este trabalho pretende uma breve abordagem dele na literatura, bem como sua(s) manifestação(ões) no conto "El árbol" de Maria Luisa Bombal (1976). Alguns motivos influenciaram na escolha de tal conto, em primeiro lu-

² Entretanto, mesmo depois de crescida a criança e construído o que convencionou chamar de imagem do corpo, existe ainda um mistério: a sombra. Ela nos acompanha em todos os lugares mas não faz parte de nós. Muda de tamanho e direção de acordo com a altitude, a hora do dia e a direção de nossos passos. Em certas ocasiões se multiplica, em condições naturais particulares (como parasselênicos) ou simplesmente quando o homem multiplica as velas, lâmpadas, ou outras fontes de luz artificial. Ela é, por sua vez, estranha, mas não estrangeira: é nossa mais íntima companheira. (Tradução minha).

gar, a maneira como o duplo aí se manifesta e, também, o fato de fazer parte da literatura latino-americana, mais precisamente hispano-americana, tão rica e tão pouco estudada, salvo em algumas de suas manifestações.

O duplo na literatura

Tendo em vista a literatura como uma espécie de duplo da realidade, ela pode ser vista também como um lugar em que todas as tendências, desassossegos, paixões e conflitos da vida humana se encontram. Segundo Wendel Santos:

A literatura é a linguagem que mais fala do homem em sua totalidade. Porque ela não o divide em setores de atividade, mas encara-o de frente. Qualquer atividade humana pode se transformar em literatura, sem nenhuma preferência por esta ou aquela em particular. A literatura quer o homem e vai buscá-lo onde estiver, ela o quer vivo, em movimento, sem cortes. Ora, se assim é, a ciência da literatura deva armar-se de modo a compreender o homem nessa amplitude, sem limites. (1983, p. 27).

A literatura tenta abarcar essa totalidade clássica perdida pelo homem moderno. O homem, acreditando ser um ser íntegro, total, vai atrás de sua utópica integridade e se perde. No momento em que imagina aproximar-se de seu intento é golpeado por sua psique, é golpeado a ponto de sentir-se perdido diante de si, e recomeça nova busca e novamente cai, pois na é uma integridade, é múltiplo, variegado. Essa integridade não pode ser alcançada, não pode ser descrita, pois o ser humano está em constante movimento, em constante metamorfose.

Os esboços mais acessíveis que temos do duplo encontram-se em textos de Platão, como *O Banquete* ou *Alegoria da caverna* (PLATÃO, s.d.). N' *O Banquete* é elucidada uma discussão acerca do deus Eros, em que os participantes fazem seus elogios ao mesmo tempo, de todos, o discurso que deixa mais evidente a existência do duplo é o de Aristófanes. Resumidamente, Aristófanes fala de uma outra natureza dos homens, em que havia três gêneros, um masculino, um feminino e um terceiro formado pelos dois gêneros, chamado andrógino. Zeus, irritado pelos homens resolve puni-los, separando-os ao meio, suas cabeças e genitálias são voltadas para frente, de sorte que sejam condenados a reproduzir uns nos outros, e não na terra, como antes soía acontecer. Segundo Aristófanes, a separação é o motivo que origina o amor, pois que, separados, estavam condenados a sempre buscarem a unidade com sua metade anterior, os de unidade masculina nos homens, os de feminina, nas mulheres e os de origem andrógina, no correspondente oposto.

Em *Alegoria da Caverna* podemos tomar como o momento em que aparece a sombra como um duplo, os homens estão encerrados em uma caverna, de costas para sua entrada, têm os membros e a cabeça presos, de forma a só olharem para frente. Há uma abertura na caverna, através da qual a luz incide, projetando a sombra dos que vivem fora da clausura. A sombra desses é projetada na parede, de sorte que os enclausurados acreditem ser verdade apenas a ilusão que dela têm, ou seja, as sombras, e se vêem perdidos quando têm um contato com a luz que existe fora de sua caverna.

Na literatura clássica o duplo aparece na obra de Plauto (1950), *Os Anfitriões*. Obra esta que, de certa forma, tem um duplo no Renascimento, com *Os anfitriões* de Camões (1988). São duplos físicos os que se manifestam nessas obras. Em ambas é narrado o nascimento de Hércules; estando Anfitrião e seu escravo Sósia na guerra, Júpiter (Zeus) assume os traços de Anfitrião, tomando também o seu papel de esposo de Alcmena, e Mercúrio assume os do escravo Sósia. Júpiter desfruta dos prazeres carnavais ao lado de Alcmena, partindo no dia em que Anfitrião e Sósia retornam à casa, a confusão

começa no momento em que Sósia é pego “por ele mesmo” e Anfitrião é recebido com indiferença por parte de Alcmena, pois que esta o vira partir naquela mesma noite. Apesar de ser aparentemente apenas um duplo físico, o sósia pode causar uma confusão bem maior do que a simples ilusão imagética, pode causar transtornos momentâneos, como o ocorrido ao escravo Sósia.

Mas o duplo teve uma certa evolução na literatura, evoluiu de um duplo físico para duplos psicológicos, mais complexos, mas nem por isso mais importantes. Duplos como a disparidade entre Deus e o Diabo no *Fausto* do Goethe ou no *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Duplos físicos que acabam se tornando psíquicos, como a sombra e o reflexo em obras como *O reflexo perdido* de Hoffman, ou *A singular história de Peter Schlemihl* de Chamisso.

A literatura acompanha a evolução da humanidade. Segundo Georg Lukacs, “o homem grego só conhece respostas, mas nenhuma pergunta, só conhece soluções (às vezes enigmáticas) mas nenhum enigma, só conhece formas, mas nenhum caos” (s.d., p. 5). Mas esse mundo vai mudando, ele muda na sociedade ocidental, a união que existia entre o mundo e o homem começa a se desfazer, se coloca num segundo momento diante do mundo, para, num terceiro instante, se colocar diante de si mesmo, numa tentativa de sondar o que há dentro de si, de resgatar sua totalidade perdida. Nesse momento é que começam a se manifestar os duplos mais complicados, os duplos psicológicos, é onde se acentua o conflito entre o consciente e o inconsciente, o momento em que o homem entra em confronto com os seus outros eus, e esse contato pode ser ora pacífico, ora conturbado, como no caso de *O doutor Jekyll e o monstro*, onde ocorre uma transgressão do ser original, manifestando seus dois lados – o bem e o mal – ora alternados, ora simultaneamente.

No conto de Maria Luisa Bombal (1976) as manifestações do duplo se enquadram, a maior parte, em suas versões mais complicadas, em que duplos físicos transitam entre simplesmente físicos, psicológicos e afetivos. Simbologias presentes em várias civilizações também figuram como duplos, como é o caso da árvore presente no conto. O duplo do espaço e do tempo são também importantes, não só nesse conto, mas em toda a literatura.

El árbol de Brígida

Dissemos que a literatura é uma espécie de duplo da realidade, o que não quer dizer que ela seja verificável na mesma, mas contém elementos que fazem-na verossímil. No conto *El árbol* de Maria Luisa Bombal (1976) podemos verificar essa forma de *duplicação* (grifo meu) da realidade, ficando evidente já na dedicatória. Bombal dedica o conto a Nina Anguita. Em uma entrevista autobiográfica (<http://www.letras.s5.com/bombal1.htm>) explica o porquê: segundo Bombal, ao entrar na casa de Nina encontra aí *el árbol* sobre o qual escrevera antes mesmo de sabê-lo, esse o motivo da dedicatória. A autora nomeia também sua filha por Brigitte, análogo a Brígida, protagonista do conto. Existe, pois, uma fusão entre o empírico e o verossímil.

Em alguns pontos do conto existe algo de magia envolvendo os acontecimentos da vida de Brígida e a música erudita. Na mesma entrevista, ao falar do conto, a autora define os três compositores citados na obra. Segundo ela, Mozart sempre a inspirou o jogo e a brincadeira, alegria despreocupada da infância, porque nunca deixou de ser criança, Chopin é a paixão e o sentimento exacerbados e Beethoven é o terror final, o sofrimento, um drama que não se pode definir. (Cf. entrevista no sítio: <http://www.letras.s5.com/bombal1.htm>).

Os três aparecem alternadamente e, nas ocasiões em que aparecem, condizem com a definição dada pela autora. Mozart é o mais marcante, para ela, sempre aparece nos momentos de alegria de Brígida, não somente nos momentos cronológicos, mas, principalmente, nos momentos em que ela revive mnemonicamente outros tempos. Brígida volta em vários instantes de sua vida, aos tempos em que Luis, o marido, repre-

sentava para ela alegria, segurança, aconchego. Mozart sempre aparece nesses momentos, como a lembrança dos bons tempos da infância, conduzindo-a até lá: “Pero ella no contesta, no se detiene, sigue cruzando el puente que Mozart le há tendido hacia el jardín de sus años juveniles” (1976, p. 335); Beethoven, esse figura nos momentos mais tristes, quando Brígida é vista com indiferença por Luis, mas, inconscientemente ela segue buscando alento em seu peito. E Chopin... Chopin está tão presente quanto sua vontade incontrolável de ser amada, de ser notada e percebida como mulher capaz de dar e receber amor.

No conto, Brígida é a sexta filha de um pai viúvo. Embora bela, o pai diz que não goza das mesmas aptidões intelectuais das irmãs e, por isso, também não é logo pedida em casamento, ao contrário das irmãs, que foram uma a uma, desposadas. Sua ignorância parece irritar o pai, eu, na maioria das vezes condenava-a, tratando-a com indiferença e desprezo, encontrando melhor solução em declará-la retardada, pois que já havia passado pelas outras cinco filhas, estando cansado por isso. Essa imagem do pai pode ser vista como a imagem do pai mau, que, ao passo que deveria acolher a filha, repudia.

O pai de Brígida tem um íntimo amigo, Luis, que posteriormente desposará sua filha. Inicialmente, Luis aparece como uma espécie de duplo, de complemento do pai. Ao contrário dos que condenam Brígida, ele é o único que acolhe-a, é quem lhe dá aconchego desde a infância, ela sempre corria a ele quando abandonavam-na. Luis é, por tais motivos, uma imagem do pai bom, o pai que acolhe, que recebe e se dá à sua filha, ao contrário daquele que a repudia. A figura de Mozart é de grande importância nesse momento, ele toma-a pelas mãos e a conduz até os braços de Luis, dando-a um momento de liberdade, no qual ela pode ser feliz:

¡Mozart! Ahora le brinda una escalera de mármol azul por donde ella baja entre una doble fila de lírios de hielo. Y ahora le abre una verja de barrotes con puntas doradas para que ella pueda echarse al cuello de Luis, el amigo íntimo de su padre. Desde muy niña, cuando todos la abandonaban, corría hacia Luis. Él la alzaba y ella le rodeaba el cuello con los brazos, entre risas que eran con pequeños gorjeos y besos que disparaba aturdidamente sobre los ojos, la frente y el pelo ya entonces canoso (¿es que nunca había sido joven?) como una lluvia desordenada. “Eres un collar – le decía Luis –. Eres un collar de pájaros” (BOMBAL: 1976, p. 335).

Nesse ponto, Luis pode ser visto de duas maneiras. Ele exerce ao mesmo tempo duas funções, é uma espécie de duplo psicofísico do pai, esse duplo não é o mesmo que temos na figura do sócio, ele é físico por ser aqui representado por uma pessoa real, que não assume a identidade do outro nem se assemelha a ele. O caráter psíquico explica o físico, a característica do pai bom em Luis é uma projeção que Brígida faz, ela imagina e transfere para Luis essas características, atributos que não encontra no pai. Essa transferência de características faz com que Luis seja também uma espécie de duplo salvador.

Luis faz como que uma passagem pelos diferentes tipos de duplos. A afetividade que se desenvolve entre ele e Brígida, e o posterior matrimônio dos dois, faz dele um duplo afetivo. Mas, se Luis faz essa passagem pelos duplos, é de forma circular que o faz. Depois de seu matrimônio com Brígida, ele se comporta com indiferença diante dela, a mesma indiferença que tinha o pai. Acontece o retorno, através de um outro ser, do pai mau, um duplo físico e psicológico que Brígida reencontra na pessoa do marido.

A partir do retorno do pai mau, Brígida passa a recobrar o amor de Luis, a lutar contra a mesma força que a reprimia antes do casamento. Ela não tem a presença de Luis em casa, e quando a tem, é como se não a tivesse, a indiferença de Luis a mantinha quase sempre afastada e recolhida.

Acontece algo interessante com relação ao espaço, com relação aos quartos de dormir e de se vestir. Enquanto Brígida está no quarto de dormir cria-se um ambiente

sombrio, uma sombra que caminha para a treva, mas é um ambiente estático, imoto. Esse é o quarto no qual deveria aflorar a vida conjugal do casal, em que se trocariam seus afetos e carinhos, mas, o que acontece é contrário a isso, o que faz com que o ambiente se revele algo monótono, sem vida. No entanto, em contrapartida ao quarto de dormir, existe o quarto de se vestir. Quando Brígida cruza as portas desse quarto, toda a escuridão parece desaparecer, o ambiente, como que por um toque de magia, parece encher-se de luz, de vida. Algo faz com ela esqueça ou se desfaça dos problemas que a afligem.

Quando ela entra no quarto de vestir, pela janela ela tem contato com uma árvore, e pela janela sua imagem vai direto aos espelhos, formando um infinito bosque dentro do quarto. A árvore é um símbolo de muita importância, e está presente em várias civilizações orientais e ocidentais. De tudo o que ela representa, uma de suas mais significativas atribuições é o símbolo da perpetua renovação, ela se refaz, renasce a cada ano. Simbolizando a verticalidade, ela é a vida em evolução e ascensão para o céu. Tendo por base a teoria de Chevalier e Cheerbrant (2000, p. 84) a árvore pode estabelecer contato entre três níveis do cosmos, ligando o subterrâneo, através de suas raízes, com a superfície da terra, através do tronco e galhos inferiores, e as alturas, através de seu cimo. Além do fato de que reúne em si os quatro elementos naturais, água, terra, fogo e ar. Tendo em vista ainda a árvore como renovação, ela pode ser vista também por um viés sexual, pois que ela tem a ambivalência dos gêneros, é o andrógino inicial, auto-suficiente.

No conto de Bombal, mais que um símbolo, a árvore pode ser vista como um duplo criado por Brígida. Ela tem um contato com a árvore e, a partir desse contato, começa a buscar sua independência, sua liberdade. Ela pouco a pouco renova suas forças, quando entra no quarto de vestir. Parece existir uma comunicação, um tipo de diálogo entre Brígida e a árvore, *el gomero*.

A partir do contato com a árvore, Brígida começa a ter contato consigo, começa a se conhecer e a viajar dentro de si. Segundo Bravo:

O mundo é duplo, tecido permeável que põe em contato o eu e outrem. Ao acaso, surge das ruas e encontra com o mundo das pulsões e do inconsciente. O encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo. (1997, p. 274).

A árvore parece dizer a Brígida cada etapa de seu autoconhecimento, cada passo, até o momento de sua liberdade. Momento esse que é marcado pela retirada da árvore, no instante em que esta é derrubada, Brígida entende que está sozinha, que sabe e deve seguir agora seus caminhos, é livre, independente.

Brígida é uma heroína, ela pode ser vista como o ponto que separa duas épocas. Ela é a passagem da mulher submissa para a independência da mulher – ela não teve filhos, levou a vida sem eles e sem a vontade de tê-los, não deixou nenhuma continuidade genética, é auto-suficiente, como *el árbol*. A primeira fase de Brígida é a da *mujer florero*³, a mulher que se cala, que aceita e que tem resignação, que não deve sentir prazer – vale lembrar que é Luis, o marido, quem enxerga a mulher com esses olhos, e não ela, Brígida.

A Brígida da segunda fase é a mulher do feminismo, não o feminismo radical, no qual a mulher, de certa forma, se desfaz de sua feminilidade, mas o feminismo em que esta se aflora enquanto mulher. É o momento em que ela deixa de ser apenas uma fêmea e passa a ser A MULHER. Ela começa a conhecer seu corpo e a saber que ele não é apenas um corpo, mas um corpo que é capaz de sentir, amar, um corpo que está vivo, que não é apenas mais um objeto para o hedonismo de outrem. É o momento em que a mulher busca a re-erotização de seu corpo, que deve ser visto como um universo a ser

³ O termo *mujer florero* é usado em países americanos de colonização espanhola pra designar a submissão da mulher ao homem.

preservado e conhecido. Só então a mulher será uma mulher, na medida em que se sentir uma mulher.

Considerações finais

As expressões artísticas da América Latina foram, por muito tempo, marginalizadas e subjugadas pela metrópole. Isso, em parte, se deveu pela diferença espaço-temporal existente entre metrópole e colônia, oficialmente, os povos colonizados só passaram a ter uma existência a partir do momento em que foram “achados” pelos europeus. O que significa também um longo caminho a ser percorrido até o ponto de se dizer *autônomo* em suas produções. (Grifo meu).

Entretanto, o século XX foi fundamental para grande parte dos países latino-americanos, principalmente no campo das artes. Escritores como Borges, Neruda, Garcia Márquez e Guimarães Rosa ficaram mundialmente conhecidos. Mas, o fato é que alguns nomes não menos ricos artisticamente ficaram desconhecidos, ou foram de certa forma ofuscados.

A escritora Maria Luisa Bombal fazia parte das amizades de Borges, Neruda, Garcia Lorca dentre outros e, no entanto, sua obra é pouquíssimo conhecida e difundida, mas o fato é que revela-nos uma obra esplendida. Se olharmos para as tendências comportamentais e culturais do homem do século XX poderemos encontrar Bombal em perfeita sintonia com os caminhos e descaminhos da modernidade.

A mulher, sendo incluída nos direitos humanos e, mais que isso, conquistando a duras penas seus direitos, seus deveres, ao contrário do que pensa nossa sociedade, ela não recebeu seus direitos, teve de conquistá-los a suor e sangue, pois, infelizmente, vive numa sociedade patriarcal, sociedade ainda dominada pelo pensamento machista.

Além de expressar várias áreas estudadas pelo homem, a personagem Brígida expressa a transição de duas épocas, ou duas faces da mulher. A saída de um lado ofuscado pela opressão e subjugação masculina para um lugar em que a mulher se torna dona de si e de seus atos. Uma época em que a enigmática e bela figura feminina se encontra entre ser mulher ou ser apenas uma fêmea. A diferença está em que a mulher toma consciência de que é um ser que pensa e sente, que tem emoções e sabe vivê-las, e a fêmea, a fêmea submete-se às imposições instintivas e bárbaras do macho.

Referências bibliográficas

BOMBAL, Maria Luisa. El árbol, in: *La última niebla*. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1976, p. 326-348.

_____. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1996.

BRAVO, Nicole Fernández. Duplo, in: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261-288.

CAMÕES, Luis de. Os anfitriões, in: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

GOIMARD, Jacques & STRAGLIATI, Roland. Le thème du double, in: TROUBETZCOY, Wladimir (org.). *La figure du double*. Paris: Didier Erudition, 1995, p. 15-52. (Collection “Questions Comparatistes”).

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

PLATÃO. *A república*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Coleção Universitária).

_____. *Mênon. Banquete. Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Coleção Universitária).

PLAUTO. Os anfitriões, in: _____ & TERÊNCIO. *A comédia latina*. Porto Alegre: Globo, 1950.

SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

<http://www.lettras.s5.com/bombal1.htm>

Hipocorísticos rosianos na alteridade e no espaço*

Susan Blum Pessoa de Moura

Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP

Mire e veja: o importante e bonito, do mundo, é isto:
que as pessoas não estão sempre iguais,
ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.
Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.
(Riobaldo em G.S.V., 1998)

Guimarães Rosa dedica um cuidado com a linguagem que pode ser transposto para os apelidos de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Os apelidos ainda se associam, neste artigo, com a alteridade e com a teatralidade, uma vez que é o outro quem dá o apelido e que o apelidado geralmente aceita o apelido e passa a dramatizar esse “papel” que lhe foi atribuído.

Já foram realizados alguns estudos sobre os nomes em Rosa, dentre eles se encontra o de Machado¹ (1976), que afirma que “o nome não é um índice, mas signo e elemento classificatório” (p. 26). Por isso essa estudiosa alerta que não se deve se enganar com a expressão *nome próprio*, pois não é *propriedade* de seu portador, apesar de ser marca de individualização e de identificação da pessoa que é nomeada; pois marca sua pertinência a uma determinada classe, ou seja, uma inclusão em um grupo. O nome é a marca lingüística pela qual o grupo toma posse do indivíduo. Resumindo, não é nome próprio por ser *propriedade* de seu portador, mas porque lhe é *apropriado* (cf. MACHADO, p. 26-7).

Levando-se em conta que os personagens de Rosa são projetados em uma perspectiva existencial e dada a importância que o próprio autor dá aos nomes dos personagens, faz-se necessário um estudo cuidadoso dos hipocorísticos de Riobaldo, pois se o nome já é uma apropriação, o hipocorístico é mais relevante ainda nesse sentido, uma vez que os nomes são considerados anteriormente à história do personagem, e os apelidos² são dados depois que neles já se manifesta um traço psicológico-social, uma “história de vida”, mesmo ficcional. Percebe-se que no uso de apelidos ocorrem dois fatores inter-relacionados: a percepção individual (pessoal) que se dá “através” do outro, e o fato de que é o “outro” que nos percebendo nos “batiza” com determinadas epígrafes. Pode-se realizar um intercâmbio desses dados baseando-se em quem dá os apelidos, em que contexto, e em quais as características do personagem que levaram ao rebatismo.

Ao mesmo tempo que se entrega à pessoa apelidada uma alcunha que corresponde à sua “realidade”, o hipocorístico também “força” o apelidado a teatralizar, ou seja, a interpretar um papel dado pelos conhecidos, não necessariamente real. A teatralização

* O presente artigo é fruto de comunicação apresentada no III Seminário Internacional Guimarães Rosa, em agosto de 2004, na PUC Minas.

¹ “Recado do Nome” (1976).

² Lembrando que hipocorístico é a designação científica para apelido, ou seja, expressão familiar, de carinho ou intimidade (cf. Guérios, p. 38).

lização não é apenas baseada nos apelidos, pois sabemos que cada pessoa representa vários papéis sociais, como o de marido, o de filho, o de professor, etc. Cada pessoa é um olhar lançado ao mundo e um objeto visível ao olhar do mundo, pois a alteridade não aparece como um atributo que pertenceria à essência do objeto visado, mas sim como uma qualificação que lhe é atribuída do exterior. O aspecto teatral pode ser observado dentro do romance de Rosa, que por vezes a expressa de forma clara, como na fala de Riobaldo³:

A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem (...). Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel ... (p. 427)

E o representador chamado Riobaldo acaba por seguir sua parte “inventada num papel” de Baldo, Professor, jagunço Riobaldo, Cerzidor, Tatarana e Urutu-Branco.

Que é que é um nome?
Nome não se dá: nome recebe.
(G.S.V., 1988, p. 121)

Machado faz um levantamento da importância do nome e utiliza questionamentos realizados por Cassirer e Lévi-Strauss. Aproveita-se aqui uma frase de Lévi-Strauss, citada pela autora: “o grupo autor do Nome tem autoridade sobre seu portador. E, se a autoria leva à autoridade, esta, por sua vez, coincide com a propriedade” (*apud* MACHADO, p. 26). A afirmação é interessante se observarmos quem deu cada um dos apelidos para Riobaldo e em qual situação.

Riobaldo é o único personagem importante de *G.S.V.* que não possui um nome completo. Provavelmente por ser o narrador da história, pois se é ele quem conta, natural seria que falasse dos nomes das pessoas que conheceu⁴, sem necessidade de falar seu próprio nome; além da origem familiar obscura (pai/padrinho). Também pode-se presumir que Rosa desejava salientar os apelidos de Riobaldo.

Riobaldo⁵ é um personagem que, como já foi analisado por Santos⁶ (1971), cresceu através das sucessivas experiências de lutas, perdas, dúvidas e certezas, além de ter afirmado sua qualidade de audacioso (cf. SANTOS, p. 153). É essa mutação pelas sucessivas experiências que transmuta seus apelidos, além da visão diferente que os demais fazem dele e que faz com que lhe batizem diferencialmente. Segundo Santos, “Riobaldo não é o ser que confirma em ato virtualidades essenciais, como um relógio que espera de tic em tac a hora prevista para deixar soar seu alarme. Ao desenrolar-se a ação, Riobaldo se vai caracterizando como o ser mutável que se projeta a si próprio, consciente da responsabilidade de seus atos”. Ou seja, Riobaldo se reconhece como alguém que é, mas também como alguém que se constrói, a cada momento, diverso: “eu era um ho-

³ Todas as indicações do “Grande Sertão: Veredas” pertencem à edição da Nova Fronteira - 1986.

⁴ Os nomes dos outros personagens: *Diadorim* – Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins (p. 535); *Zé Bebelo* – José Rebelo Adro Antunes (p. 111); *Joca Ramiro* – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins (p. 377); *Hermógenes* – Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes (p. 359).

⁵ Um achado sobre o nome Riobaldo, é a descoberta da colega de estudos, Edna da S. Polese, no IEB - Instituto de Estudos Brasileiros (USP). Edna descobriu em um livro, do acervo de G.R., o nome de um tenente da época de Lampião: Leobaldo, que teve a vida marcada pela tragicidade (esse nome estava grifado pelo próprio Rosa). A utilização de outras obras ou biografias nos romances de G.R. é fato comprovado desde *Os Sertões*, de Euclides da Cunha até este mesmo do Leobaldo descrito também por Vasconcelos na *Scripta* (VASCONCELOS, 2002, p. 322), esses elementos retornarão no item do apelido *Cerzidor*.

⁶ Segunda estudiosa que colaborou no estudo dos nomes em Rosa com a obra “Nomes de personagens em Guimarães Rosa” (1971).

mem danado de diverso, era, eu – aquele jagunço Riobaldo” (p. 431). Riobaldo se questiona muitas vezes quem é ele realmente, como se esquecesse de seu nome completo. Esse questionamento e confirmação de quem ele era aparece em vários momentos, sendo alguns deles os que seguem.

Quando Riobaldo desconfia da traição de Zé Bebelo com aquela carta escrita em plena batalha e decide matá-lo (se confirmada a traição) ele sente e pensa: “e eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: – eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou” e “e insensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto” (p. 293). Como se confirmasse (para ele mesmo) que é ele, Riobaldo, quem toma as decisões e não o Tatarana, o Cerzidor ou o Professor.

Quando Titão Passos queria saber tudo sobre Zé Bebelo, Riobaldo se sentiu dividido “Vi vago o adiante da noite, com sombras mais apresentadas. Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria contar” (p. 129). Percebe-se que o seu entorno obscurece por causa de sua dúvida, mas quando ele percebe que ele era somente dele, consegue tomar uma decisão e não fala nada. Vejamos então as nuances diferentes...

Muita coisa importante falta nome (G.S.V., 1998, p. 92)

A sua capacidade de não permanecer o mesmo vai criar a necessidade de ser chamado sucessivamente por outros nomes que lhe definam melhor a face vigente. Para melhor sublinhar a variação de Proteu que dinamiza seu personagem, Rosa faz com que o chamem de várias formas: “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, *Cerzidor*, depois *Tatarana*, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim apelido quase que não pegava será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?” (p. 140). Mesmo depois de tudo “terminado” Riobaldo se questiona sobre quem ele é: “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas *larguei, largaram de mim*, na remotidão” (p. 481 – grifos meus). Larguei, largaram, somente na nomeação, pois ainda continua tudo vivo, representando ante seus olhos.

Pode-se perguntar: porque alguns apelidos são de animais? Bosi já disse que “a corporeidade, imanente na expressão do olhar, busca e acha suas metáforas no ser vivo, não excluindo nossos parentes mais próximos, os animais” (*in* NOVAES, p. 79); além disso, não devemos esquecer a obsessão representativa de Rosa pelos animais⁷. Vamos aos apelidos de Riobaldo:

Baldo

Diminutivo de Riobaldo. Quando menino pequeno é chamado assim. Nhô Maroto, amigo de seu padrinho Selorico e que ficou com Riobaldo, o chamava: “Baldo, você carecia mesmo de estudar e tirar carta-de-doutor” (p. 96). Também Zé Bebelo o chama de Baldo depois que Riobaldo lhe ensinou e que ele o convida a ser seu secretário: “Siô Baldo, já tomei os altos de tudo!” (p. 110-1). Nesse hipocorístico percebe-se a inocência ainda presente, mesmo quando já adulto.

Professor

Alcunha facilmente identificada, uma vez que o mesmo exerce a profissão. Quem o batiza com esse hipocorístico é Zé Bebelo, aluno de Riobaldo e que depois o contrata como secretário.

⁷ Os animais em Rosa foram bem observados por SOETHE (1999) em sua tese.

Esse lado professor de Riobaldo transparece em vários momentos sendo que apenas alguns serão salientados, como quando Riobaldo diz: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (p. 363). Nas aprendizagens descobre que “fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório” (p. 364), talvez aqui se insinue uma sementinha de futuro fazendeiro em Riobaldo. Em todo caso, o que Riobaldo tem certeza de que *não* quer ser é escravo “Cada pessoa, cada bicho, cada coisa obedecia (ao seô Habão). Nós íamos virando enxadeiros. Nós? Nunca!” (p. 366). E é nesse momento que Riobaldo se utiliza pela primeira vez do renome do pai Selorico, como uma arma para se sentir superior.

Riobaldo ensinava Zé Bebelo, mas também aprendia. Ambos aprenderam juntos, pois como Zé Bebelo diz a Riobaldo: “A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...” (p. 537). Podemos fechar esse apelido com a frase: “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”. Assim, durante o período em que Riobaldo recebe esse hipocorístico ele está aprendendo muitas coisas através da vida.

Cerzidor

Nesse apelido, pode-se depreender dois sentidos: aquele ou aquilo que cirze (junta pedaços de tecido rasgado); ou, em sentido pejorativo, diz-se do escritor cujos trabalhos não passam de compilação de obras alheias. O primeiro dos sentidos pode estar relacionado a Riobaldo, pois ele está aprendendo a ser jagunço, juntando por assim dizer pedaços de um tecido rasgado que é sua própria vida, sem mãe, sem pai e sempre “fugindo” para se encontrar. Cerzindo pedaços de sua vida rasgada. Como disse Riobaldo: “o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (p. 93).

O segundo sentido pode ser uma brincadeira do próprio Rosa para com ele mesmo (figurado na voz do narrador), pois Rosa “utilizava” certos trechos de obras como *Os Sertões* ou citações, anedotas, causos e outros elementos de outros autores em várias de suas obras.

Tatarana

Do tupi (*tatá* – fogo e *rána* – parecido, semelhante) é a lagarta que produz um líquido urticante, por isso também chamada de lagarta-de-fogo. A associação que se faz desse apelido é da diferença entre arma branca e arma de fogo, pois a bala certa é como uma lagarta de fogo (tatarana).

Sô Candelário fala “Tu Tatarana, vai” e Riobaldo sente que “quando ele falava *Tatarana*, eu assumia que ele estava sério prezando minha valia de atirador” (p. 213). Quando Diadorim apresenta Riobaldo para Joca Ramiro também utiliza esse apelido: “Este aqui é o Riobaldo, o senhor sabe? Meu amigo. A alcunha que alguns dizem é *Tatarana*...” ao que Joca Ramiro responde: “Tatarana, pêlos bravos... Meu filho, você tem as marcas de conciso valente. *Riobaldo*... Riobaldo...” (p. 217), em uma referência aos pêlos urticantes do animal.

O chamar-se Riobaldo Tatarana corresponde a um dado momento de sua vida em que ele começa a sair do anônimo e dependente estado de aprendiz de jagunço, para – confirmada a sua excelência de atirador – tomar consciência da sua situação como jagunço e querer influir nas decisões do bando. Agora Riobaldo passa a ter uma visão crítica da ação de Zé Bebelo, que havia substituído Medeiro Vaz.

Quando pela primeira vez Riobaldo imagina matar Zé Bebelo para ser o chefe, bem antes do “pacto”, ele acaba por “perder a coragem” e fala a Zé Bebelo quando ele lhe diz que é o chefe: “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” (p. 307). Mesmo sendo reconhecido como bom atira-

dor, Riobaldo é apenas taturana, um bichinho de nada, que basta pisar para acabar⁸. Antes de fazer o pacto e virar definitivamente urutu branco, Riobaldo sabe que para o bando “Talento meu era só o aviável de uma boa pontaria ótima, em arma qualquer. Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. (...) A conversa dos assuntos para mim mais importantes amolava o juízo dos outros, caceteava. Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma” (p. 329). Aqui ele tem uma noção de como era visto pelos outros: apenas pela boa pontaria e não pela “inteligência” de ler e falar sobre outros assuntos, ele assume um papel de jagunço que compreende não interpretar bem.

Há uma não afinidade identitária, Riobaldo procura se inserir no universo dos jagunços mas percebe a diferença entre ele e os outros. Riobaldo se questiona vendo seus companheiros Zé Bebelo e Diadorim: “... mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda” (p. 343). Um pouco mais tarde, ele acha seu limite “– que eram as Veredas-Mortas. O senhor guarde bem (...) Uma encruzilhada, e pois! – o senhor vá guardando... Aí mire e veja: as *Veredas Mortas*... Ali eu tive limite certo” (p. 353). É nesse local que Riobaldo promove o “pacto” e por isso coloca ali o seu limite. Foi a partir desse primeiro contato com o local que Riobaldo “de dia em dia (...) ia ficando demudado” (p. 354), estava nascendo sua idéia de fazer o pacto: “conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão. O mais que eu podia ter sido capaz de pelear certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia” (p. 355).

Depois do pacto Riobaldo já olha Zé Bebelo com superioridade sem deixar de olhar nos olhos, o que não fez no episódio em que se anulou perante ele. Agora para todos: “só nos olhos das pessoas é que eu procurava o macio interno delas; só nos onde os olhos” (p. 375). Nesse jogo de alteridade Riobaldo sabe (ou pensa que sabe) o que é agora, e se permite um olhar nos olhos mais profundo, sem medo, como cobra.

Urutu-Branco

A cobra que se chama urutu (do tupi *urutú*) é um réptil da mesma família da cascavel, da jararaca e da surucucu. Ágil nos botes e muito venenosa, a urutu chama a atenção pelo belo padrão que lhe adorna a pele: desenhos em forma de ferradura (com a abertura voltada para o lado do ventre) dispõem-se em seqüência regular sobre o fundo castanho-escuro do dorso, enquanto a parte inferior de seu corpo é esbranquiçada ou creme. Na cabeça há um desenho em cruz, donde os nomes de cruzeiro ou cruzeira, pelos quais ela é também conhecida.

Observe-se quantos detalhes Rosa aproveita desse animal: em geral ela é de cor castanha, mas Riobaldo é diferente, por isso urutu-branco. A travessia está marcada no próprio corpo da cobra com os desenhos de *ferraduras*. E para fechar toda a simbologia de bem e mal, de Deus e o Diabo, jagunço ou fazendeiro, a serpente apresenta na testa uma cruz. Uma cruz que pode estar associada às encruzilhadas da vida de Riobaldo: na que foi fazer o pacto, na que ele sempre se sentiu localizado, na de seus sentimentos por outro jagunço (Diadorim), e por fim uma encruzilhada ao perceber que não poderia mais ser jagunço e de onde retornou ao princípio: a vida de fazendeiro.

Rosa também pode ter-se utilizado da Bíblia e de um livro de Plotino⁹: em Gênesis 3 encontra-se que “a cobra era o animal mais esperto que o deus Eterno havia feito”. Rosa tinha conhecimento da inteligência atribuída à cobra. A esperteza que aparece em Riobaldo enquanto Urutu-Branco em vários episódios e sempre apreciada pelo bando. Um exemplo está em quando, querendo matar e depois passando essa vontade, Riobaldo apresenta falas de rapidez de raciocínio (p. 416-24) ao que no final um dos

⁸ Essa nulidade vista nesse momento vai se modificar, e muito, quando ele “faz o pacto”. Nesse momento as palavras *eu*, *meu* e *mim* aparecem mais de trinta vezes em uma página, finalizando com “eu somente queria era – ficar sendo!” (p. 370). Ou seja, a afirmação de um eu se inicia mais fortemente.

⁹ Sobre a outra referência citada anteriormente, de Plotino, foi encontrada na biblioteca particular de G.R. no I.E.B. o livro *Ennéades* no qual tem anotação de G.R. sobre a serpente e sua inteligência (p. 2).

jagunços ainda diz: “Tal a tal, o Chefe tira mais finíssimas artimanhas do que o Zé Bebelo próprio” (p. 424).

O apelido de urutu-branco começa a nascer da bravura mostrada por Riobaldo quando o bando está cercado pelos hermógenes. A perspicácia e observação ao chefe na dúvida de uma traição: “Rasteiro, tive que olhei Zé Bebelo, no grude dos olhos” (p. 289), também se associa à cobra. Sua luta feroz como *tatarana* na pontaria, sua interpelação a Zé Bebelo por causa de seu nome assinado; tudo isso faz com que Zé Bebelo o elogie dizendo: “Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...” Pelo entorno dado, as atitudes de Riobaldo se modificam, e é à luz desses aspectos revelados que se criou a necessidade de rebatismo: “Ah, o *Urutu Branco*: assim é que você devia se chamar...” (p. 296)¹⁰. Zé Bebelo é quem percebe a capacidade de chefia de Riobaldo e o elogia. Seu apelido é confirmado quando de sua sagração como chefe pelo próprio Zé Bebelo:

“– Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu branco...” O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmos: – “O *Urutu-Branco*! Ei, o *Urutu-Branco*!...” Assim era que, na rudeza deles, eles tinham muita compreensão. Até porque mais não seria que, eu chefe, agora ainda me viessem e dissessem *Riobaldo* somente, ou aquele apelido apodo conome, que era *Tatarana*. Achei, achava. (p. 386).

Há outra transformação em Riobaldo; ele começa a se sentir como chefe e também tem a percepção da mudança. Ele, como urutu branco, percebe um crescer de posse e domínio (ele se sente grande, de tatarana para cobra), declarando aos jagunços: “Ah, a gente ia encher os espaços deste mundo adiante” (p. 394).

Também o episódio da travessia do “Liso do Sussuarão” é interessante, pois o “raso” é uma superfície escorregadia e sem profundidade. Tal travessia configura-se como forma de apropriar-se daquilo que ainda não pertence a ninguém, posto que essa travessia, nenhum ser, antes de Riobaldo, havia logrado, malgrado a tentativa (fadada ao insucesso) de Joca Ramiro. Travessia de um lugar “raso” onde poderia se arrastar feito cobra “cuidadosa” a fim de eliminar Hermógenes, “em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz” (p. 484).

Existe é homem humano. Travessia. (G.S.V., 1998, p. 538)

Percebe-se uma “evolução” nos apelidos de Riobaldo, de uma pessoa que apenas junta ou compila obras de outros, para uma lagarta que possui certo poder de fogo até chegar à serpente que é peçonhenta e inteligente. Uma evolução zoológica por assim dizer, em um avanço na pirâmide da vida. E, por fim, ele é apenas homem humano¹¹, um personagem que também evolui no seu papel, chegando ao topo da pirâmide.

¹⁰ Há outros aparecimentos de cobra ou até urutu no *G.S.V.* Veja-se apenas alguns: Riobaldo sugere a libertação de Zé Bebelo no julgamento “...eu disse; disse mansinho mãe, mansice, caminhos de cobra” (p. 240) em uma referência ao manso da cobra que sabe o que quer. O amor por Diadorim também é expresso pelo olhar de cobra: “Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia” (p. 254); quando do pacto “Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá bote, se deu” (p. 371).

¹¹ Sobre esta questão do humano-animal, há um livro na biblioteca de G.R. (I.E.B.) intitulado *Psychologie des animaux sauvages*, de Achille Urbain, que foi dado de presente a G.R. com uma dedicatória interessante: “Ao Caro Rosa, que este livro o facilite a compreender os animais humanos que eventualmente encontrar na sua carreira” Lisboa, 16/06/1942, cuja assinatura foi impossível de reconhecimento. Este pequeno livro foi manuseado por Rosa, e contém marginais do mesmo.

A construção da identidade permeia o contato com o outro. Riobaldo se encontra em um processo de alteridade, em uma construção do outro e do mesmo que são indissociáveis. Essa construção acontece como na dança, em que um parceiro precisa conjugar seus movimentos aos de seu par para poder seguir a música. O movimento do holograma condensa projeções de quem vê e de quem é visto, como em toda a travessia de Riobaldo. Um exemplo disso ocorre quando Riobaldo se vê como chefe e por isso mesmo demonstra um certo desconforto pelo fato de Quipes não usar o seu “nome” atual, e sim o antigo. Riobaldo ainda não é visto como Urutu-Branco, mostrando que sua “fama” ainda não ultrapassou certos territórios. Vejamos: “Tanto ouvi, muito macambúzio. Onde que então, eu varava mundo, em comando, e ainda não prezava o meu nome. Eu – o Urutu-Branco! Ser Chefe de jagunço era isso. Ser o que não dava realce – qualquer um podia, fazendeiro com posses, mão em políticas. O sertão tudo não aceita? A minha pessoa era nada, glória de Zé Bebelo era nada. O que dá fama dá desdém” (p. 429-30). Riobaldo percebe que nome não é nada, que ser chefe de jagunço não dava realce, mas um fazendeiro ou político podia ter nome e fama.

Na verdade Riobaldo não quer ser jagunço, ele está buscando sua verdadeira identidade e mesmo depois de já estabelecido como fazendeiro, ainda se questiona. Sabe-se que “a produção da alteridade associa, num mesmo movimento, uma construção e uma exclusão” (JODELET, 1978, p. 52). Nesse sentido ele se constrói Professor, para depois excluir e ser jagunço, dentro desse jagunço ser cerzidor, depois tatarana e urutu branco, para finalmente excluir tudo isso e ser só o fazendeiro.

Diadorim percebe a mudança de Riobaldo e o alerta: “Repugno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo” (p. 412). E ainda: “E o que está demudado, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (p. 413). Com isso Riobaldo reflete sobre a mudança interior: “Acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo” (p. 414). O outro, nesse caso Diadorim, é um espelho de seu ser (como um holograma). Os vários papéis surgem no decorrer da “teatralização” que se apresenta em Grande Sertão: Veredas.

Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. G.R. – Tutaméia

A teatralidade transparece não somente nos atos dos personagens, mas até na peça em si (contexto) como por exemplo na guerra na qual Zé Bebelo parece desenhar em um “story board”, antes de executar. Vejamos:

Aí Zé Bebelo tinha meditado tudo como um ato, de desenho. Primeiro, João Concliz avançou, com seus quinze, iam fazendo de conta que desprevenidos. Quando os outros vieram, nós todos já estávamos bem amoitados, em pontos bons. Duma banda, então, o Fafafa recruzou, seus cavaleiros: que estavam muito juntos, embolados, do modo porque um bando de cavaleiros ou cavalos dá ar de ser muito maior do que no real é. Todos cavalos ruços ou baios – cor clara também aumenta muito a visão do tamanho deles. Ah, e gritavam. (...). (p. 79 – gritos meus)

As estratégias que são utilizadas no teatro para buscar a ilusão estão presentes em vários pontos, como as luzes, os sons, as cores e os pontos de parada de cada personagem. Afinal, como diz Riobaldo: “vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. *Era o que eu acho, é o que eu achava*” (p. 212 – grifo meu). A problematização da cisão do sujeito estende-se também ao Riobaldo “narrador”.

E quando Diadorim morre, acaba a estória (ele perde seu holograma): “aí ulimei o jagunço Riobaldo!” (p. 531), “sem continuação de continuação” (p. 532). E “de-

pois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome”. “O dito, vim, consoante traçado” (p. 532). E, mais importante, o encontro da certidão e o nome completo de Diadorim. Assim, sua alteridade, o seu outro que o acompanhou praticamente desde pequeno, revela-se totalmente a ele em sua apropriação nominal.

**Eu quase que nada não sei, mas desconfio de muita coisa.
G.S.V., 1998**

Concluindo, Riobaldo se busca de várias formas, numa “desgarrada região intermediária da alma”, percebendo sua própria mutação e buscando-se em Diadorim. Seus companheiros também percebem a metamorfose pela qual ele passa e por isso rebatizam-no constantemente através da simbologia de vários animais. Mas no fim, Rosa permite que apesar dos vários homens animais, Riobaldo seja somente homem humano.

Apesar de todos os papéis sociais vivenciados por Riobaldo em nenhum momento ele perde a noção de corporalidade, ainda que por vezes sinta seu corpo pequeno como uma pulga, ou rastejando pelo sertão (representações e auto-representações animais). E é o sentido corporal que acaba por trazer a consciência de uma individualidade inexorável, repetida diversas vezes no decorrer do romance. Afinal, em suas representações, Riobaldo nada mais fez do que se procurar pelo olhar do outro. Também Bakhtin coloca a complementação através do outro: “Pelo princípio da exotopia, eu só posso me imaginar, por inteiro, sob o olhar do outro; pelo princípio dialógico, que, em certo sentido, decorre da exotopia, a minha palavra está inexoravelmente contaminada do olhar de fora, do outro que lhe dá sentido e acabamento” (*apud* TEZZA, p. 221). Os comportamentos de Riobaldo condiziam com seus hipocorísticos, com o que os outros viam. Mas no fundo, o que Riobaldo buscava era “ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria” (p. 28). Apesar da longa viagem através dos olhares e nomeações dos outros, ao final Riobaldo procura se encontrar como fazendeiro. Nesse encontrar também está a narração, pois é através dela que ele, agora idoso, um fazendeiro “oculto” em sua fazenda, revive a vida e busca a própria nomeação. André Green disse uma vez uma frase que cabe aqui: “Ocultar-se é um prazer, porém jamais ser encontrado é uma catástrofe. Não ser reconhecido, não ser nomeado, é uma catástrofe” (GOMES, 1995, p. 480). Riobaldo se ocultou na vida de fazendeiro, mas não pôde impedir a si mesmo o contar de sua vida para ser reconhecido de alguma forma. Para ser novamente nomeado após tantas nomeações.

Referências Bibliográficas

GOMES, M. P. “As vicissitudes pulsionais mediante os fragmentos da análise da mulher” *in* JUNQUEIRA, Francisco, L. U. *Corpo mente: uma fronteira móvel*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

GUÉRIOS, R. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

JODELET, D. “A alteridade como produto e processo psico-social” *in*: ARRUDA, *Representando a alteridade*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

MACHADO, A. M. *Recado do Nome – Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NOVAES, A. (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTOS, J. F. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SOETHE, P. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

TEZZA, C. “A construção das vozes no romance”, in *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 2001 (p. 219-228).

VASCONCELOS, Sandra G. “Homens provisórios. Coronelismo e jagunçagem em *Grande Sertão: Veredas*”, in *Scripta*. Belo Horizonte: Vol. 5, n. 10, PUC Minas, 1 sem de 2002.

Ana Maria Machado para adultos: uma apresentação

Susanna Ramos Ventura

Universidade de São Paulo

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP

Resumo O presente ensaio apresenta uma parcela pouco conhecida da obra da escritora Ana Maria Machado: sua produção voltada para o público adulto. Após um breve inventário da produção da autora, a análise se detém sobre os romances, em que Ana Maria Machado constrói uma galeria de personagens profundamente relacionados com as atividades de leitura e escrita.

Geralmente associada à literatura produzida para crianças e jovens, a autora brasileira Ana Maria Machado tem, no entanto, boa parte de sua obra destinada ao chamado “público adulto”. São, até agosto de 2006, quatorze títulos, sendo oito livros de ficção (romances), uma autobiografia literária e cinco livros de ensaios. Começamos pelos oito títulos de ficção: *Alice e Ulisses* (1983), *Tropical sol da liberdade* (1988), *Canteiros de Saturno* (1991), *Aos quatro ventos* (1993), *O mar nunca transborda* (1995), *A audácia dessa mulher* (1999), *Para sempre* (2001) e *Palavra de honra* (2004). A autobiografia literária é *Esta força estranha – trajetória de uma autora* (1997). Os livros de ensaios são: *Recado do nome (leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens)* – a publicação em formato livro de sua tese de doutoramento (1976), *Contracorrente – Conversas sobre leitura e política* (1999), *Texturas – sobre leituras e escritos* (2001), *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002) e *Ilhas no tempo* (2004).

A leitura de sua obra ensaística revela uma autora que passou, em diversas etapas da vida, por muitos ramos de atividades relacionados à leitura e escrita na sociedade moderna: doutora em literatura com uma tese sobre Guimarães Rosa, foi professora universitária, jornalista, livreira e editora, tendo finalmente optado por ser escritora em tempo integral (opção possível, diga-se de passagem, graças ao grande sucesso de seus livros dedicados ao público infantil e juvenil, com mais de cem títulos em catálogo).

Recado do nome – Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens é a publicação em formato livro (1a. edição em 1976) da tese de doutoramento da autora. Como indicado no título, trata-se de um estudo sobre os nomes próprios na obra de Guimarães Rosa, que pretende iluminar a obra analisada a partir deste ponto. Sabemos que esta obra foi composta em sua grande parte no exílio da autora (Inglaterra-França, durante o final da década de 1960, início da de 1970) e orientada por Roland Barthes. O estudo em questão é profundo e surpreendente, especialmente quando pensamos numa obra que foi elaborada longe de arquivos sobre Guimarães Rosa e da possibilidade de contacto com a realidade mineira. Talvez mesmo por isso, a análise notável pareça partir unicamente de dentro dos textos publicados do autor para construir um mundo significativo em si, resultando num estudo sobre os nomes em Guimarães Rosa que ao mesmo tempo ilumina a obra do autor e abre uma vertente de possibilidades de análise para obras de outros autores (embora Ana Maria Machado o negue no capítulo um, onde, na delimitação do objeto de estudo se exclui essa possibilidade).

Atesta ainda a validade atual do ensaio, sua citação freqüente e comparecimento às bibliografias dos principais ensaístas que hoje se dedicam ao estudo da obra de Guimarães Rosa.

Dois outros livros de ensaios da autora, *Contracorrente – Conversas sobre leitura e política* (1999) e *Texturas – sobre leituras e escritos* (2001), são de natureza bastante distinta em comparação com *Recado do nome*. Mais de vinte anos se passaram entre a data de publicação de *Recado do nome* e aquela dos outros dois livros, o que trouxe modificações substanciais nos rumos da carreira de sua autora. De volta ao Brasil depois dos anos de exílio, a burocracia para a validação dos títulos obtidos no exterior obstruiu a continuação da carreira de professora universitária da autora, que continuou a atuar como jornalista e escritora de livros infantis. Depois de algum tempo, após a experiência como dona de livraria especializada em literatura infantil e com o sucesso alcançado com a literatura destinada a crianças e jovens, Ana Maria Machado passa a se dedicar somente à literatura. Os ensaios e “conversas” de *Contracorrente* e *Texturas* refletem essa trajetória. Ambos são reuniões de vários ensaios, “falas”, “palestras” proferidas pela autora em eventos – alguns de natureza acadêmica. *Contracorrente* apresenta como projeto “conversar” sobre leitura e política, e, em seus onze ensaios, aborda questões ligadas à situação política nacional nos anos que se seguem à sua mais recente ditadura (caso de “O trânsito da memória – literatura e transição para a democracia no Brasil”), a democratização da leitura através de iniciativas como a da alfabetização de adultos (presente em “Palavra mágica: Tulutatulê”), questões de ideologia que perpassam os livros e as leituras para crianças (“Ideologia e livro infantil” e “A ideologia da leitura”), entre outras. *Texturas – sobre leituras e escritos* não apresenta a mesma coesão, uma vez que reúne um grande ensaio sobre o parentesco entre as atividades da escrita e da tecelagem (“O Tao da teia – sobre textos e têxteis”), a palestras e prefácios. Transparece do todo, como em *Contracorrente*, uma autora bastante consciente da relevância de seu papel social como escritora e com marcadas posições político-ideológicas, sempre exercidas a partir de sua atividade de profissional da escrita.

Como e por que ler os clássicos universais desde cedo (2002) foi escrito sob encomenda para uma série de livros da Editora Objetiva intitulada “Como e por que ler”. Primeiro livro da série, este se apresenta como um guia para os “clássicos universais” da literatura, discutindo desde conceitos como “clássico” até tecendo considerações sobre como e por que apresentá-los às crianças hoje. A marca autoral inevitavelmente transparece, uma vez que a “lista” de clássicos parte da escolha de Ana Maria Machado, lista condicionada, naturalmente, pela experiência pessoal. Este livro de ensaios sobre os clássicos faz um par bastante interessante com uma despreziosa “autobiografia literária” publicada alguns anos antes, *Esta força estranha – trajetória de uma autora* (1997), também ela parte de uma série de livros publicados pela Atual Editora (Coleção Passando a limpo), que pretendia registrar uma série de depoimentos de autores de literatura infantil sobre sua trajetória artística. De cunho mais autobiográfico, *Esta força estranha*, no entanto, fornece muitas pistas de leitura para a obra da própria autora¹.

Os ensaios, a autobiografia, os livros dedicados ao público infantil-juvenil e os romances formam um conjunto coeso que se ilumina mutuamente e ressalta um projeto de escrita bem definido e pensado. Observamos temas, modos de escrita, preocupações, trabalhos com a linguagem que migram entre a obra adulta e a infantil, por exemplo, e aparecendo na obra ensaística de forma a estruturar novas idéias e colocações que tornam a migrar para a obra ficcional. Podemos dizer que o conjunto da obra de Ana Maria Machado forma um universo particular muito bem articulado e coerente apontando para a possibilidade humana de aventura, descoberta, questionamento, constatação e mudança (tanto individual quanto social) através da literatura.

Dos romances publicados até o momento, *Alice e Ulisses* (1983) é com certeza o mais cuidado na experimentação da linguagem. Do título, que remete ao nome próprio das personagens principais (que reconhecidamente travam diálogo com a Alice de Le-

¹ Não tivemos, até o presente momento, tempo para analisar o livro de ensaios publicado em 2004, *Ilhas no tempo*.

wis Carroll e os Ulisses de Homero e de James Joyce), ao discurso atento e repleto de intertexto com grandes nomes, obras e achados advindos da literatura mundial (incluindo os contos de fadas), o texto é construído “com cuidado de lingüista” (denunciando a formação da autora) ao mesmo tempo em que tenta fixar, em seus diálogos, um modo de falar da sociedade em que se inscreve. Citamos um trecho onde a construção cuidada, em “diálogo” com a tradição literária fica evidenciada:

Segurou na mão um punhado de areia, deixou escorrer sobre os dedos dos pés onde uma baratinha fazia cócegas. Podia inventar uma história para as crianças da escola. Era uma vez uma joaninha dourada que vivia na beira do mar... Poderia também contar a história que todos já conheciam, a da baratinha que só sabia arrumar a casa e, mal acha uma moeda, não vê melhor coisa para fazer com ela do que se oferecer na janela aos passantes, de laço de fita na cabeça, e fica igual à outra, recusando pretendentes, com medo do que eles fazem de noite, até que vai escolher justamente o rato doméstico que lhe traz a ridícula tragédia de naufragar na feijoada. Mas qualquer que fosse a história, ia ser sempre uma maneira mais ou menos divertida de falar da vida e da História. De um inseto criado na areia poluída e do tempo que a aventura humana percorre.

Tempo que antigamente se media pela areia caindo nas ampulhetas, como essa que escorria de sua mão, que corria em sua carne de mulher, nas marés de seu corpo, nas ondas do seu sangue, nas luas de seus ovários. Filha de Helena, filha de Penélope? Filha de Eva, isso é que Alice era. Bem como a Alice da história, filha de Eva depois da Revolução Industrial, deixando para trás o tempo do tear manual. Curiosa, inquieta, louca para saber de tudo, trazendo como marca original o que os homens chamaram de pecado – a vontade de conhecer a qualquer risco, de dominar o conhecimento do bem e do mal. A maçã tentadora não era a que guardava em si o sono de Branca de Neve, dada pela madrasta perto de quem os homens ficavam anos. Era a fruta que a sinuosa serpente deu a Eva, o cogumelo que a lânguida lagarta ofereceu a Alice entre baforadas narguiladas – a sabedoria vegetal que brota da terra, se veste de pulsação animal e revela seus segredos às feiticeiras destinadas à fogueira, não às satisfeitas tecelãs de borda de lareira. A fruta realmente aliciante era a da eterna transformação, da mudança de tamanho a cada novo gole ou mordida, nem que fosse para nadar pequenininha nas próprias lágrimas ou estourar imensa as paredes da casinha bem arrumada. A tentação era a mobilidade, a recusa de paraísos fechados, nem que fosse para ser expulsa pela espada de fogo do mais belo dos arcanjos, só por querer conhecer.

Do conjunto formado pelos romances da autora, *Canteiros de Saturno* (1991) parece-nos ser o romance mais bem realizado. Uma multiplicidade de personagens se articula em histórias que por vezes se tocam, onde se abordam muitos estratos sociais e conflitos. O palco principal da narrativa é o Rio de Janeiro da época das “Diretas-Já” (ou seja, meados de 1983), com breves incursões por alguns outros países. O grupo de personagens é bastante variado, compondo um interessante painel do período e resolvendo de maneira interessante os conflitos propostos. Existe uma adequação e equilíbrio no uso da forma-romance como em poucos momentos na obra da autora.

Em muitas das outros romances da escritora, aparece o transporte de recursos de outros gêneros narrativos, como o ensaio, a reportagem, a colagem de cartas, trechos de peças teatrais, com resultados díspares, por vezes com um certo desequilíbrio da forma.

Ocorre em *A audácia dessa mulher* (1999) uma dessas mencionadas misturas de gêneros, onde o resultado é bastante interessante. Na história Beatriz Bueno, jornalista e escritora, trabalha pela primeira vez junto a uma grande emissora de televisão, auxiliando uma equipe que faz uma novela de época. Por meio de um de seus colegas de trabalho, acaba por ter contacto com um caderno de receitas e posteriormente com uma carta que seriam de Capitu – a personagem de Machado de Assis. O narrador

“brinca” e questiona vários dos procedimentos das narrativas do século XIX e XX, numa meta-narrativa onde vários aspectos da teoria literária e da tradição da literatura ocidental, com foco em Dom Casmurro e em alguns outros procedimentos dos narradores machadianos, são trazidos à baila, utilizados, mencionados ou lembrados, retrabalhados e questionados. O narrador de *A audácia dessa mulher*, numa de suas primeiras interferências diretas (capítulo 2), traz em seu discurso a explicação didática de procedimentos narrativos no século XIX, volta ao século XVIII, com referências explícitas a Sterne e Fielding, numa linguagem que lembra a de um professor de teoria literária que estivesse dando uma aula para um grupo de jovens. O capítulo 16 é também desconcertante: nele o narrador entra por uma digressão sobre leitura e leitores, passa por Virgínia Woolf e volta à narrativa, falando tecnicamente sobre ela, suspendendo o movimento narrativo que se instaurara até então para discutir aspectos técnicos da construção da personagem principal, que, segundo ele, por não se dar conta de que vivia uma ficção, não era movida por considerações outras ao se deparar com o caderno de receitas e diário de Capitu. Citamos:

Não é de estranhar, portanto, que Bia, personagem de ficção vivendo na realidade narrativa, estivesse se comportando como entusiasmada leitora real de ficção, diante da história de Lina – a menina que existira de verdade havia muito tempo, que copiara receitas naquele caderno e nele salpicara pelos anos afora seus desabafos, fiapos de alegrias e aflições. Durante o período em que convivera com aquelas páginas, Bia tivera sua curiosidade despertada e se interessara pelo que ia acontecendo.[...]

E como Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX, sua leitura da carta de Lina não se deixou contaminar por nenhuma dessas considerações. Por ela, não haveria qualquer motivo para que estas reflexões labirínticas estivessem agora aqui nesta página. Se o faço não é por ela. É por você, que me lê. Por mim mesma, que escrevo.

O narrador prossegue, dialogando com uma citação retirada de Machado de Assis. Há também no livro, a colagem de pedaços do caderno de receitas, do diário e a inserção de uma carta de Capitu. No entanto a autora consegue uma integração desses procedimentos e o romance tem um resultado artístico altamente significativo.

Procedimento similar, no que diz respeito ao entrecruzamento de citações e intertextualidade com prosa romanesca é levado a cabo pela autora em *Para sempre* (2001). Novela escrita por encomenda para a série “Amores Extremos” da editora Record, *Para sempre* fala sobre amor e tempo, e dialoga com citações de poetas, letristas e compositores, cronistas e escritores brasileiros que discutiram o assunto. O resultado é um emocionado painel da sociedade brasileira a partir da década de 1950, com foco na classe média urbana, em suas relações com o conteúdo simbólico da produção cultural do período que trata especificamente sobre amor e tempo. Em *Palavra de honra* (2004), a autora retoma as questões de família – sempre tão privilegiadas em seus romances – e adentra por uma trama em que a imigração portuguesa no Brasil tem papel de destaque.

Leitura e escrita como busca existencial

Gostaríamos agora de tecer algumas considerações sobre a focalização das atividades da leitura e da escrita nos romances de Ana Maria Machado. Ler e escrever ocupam posições de destaque, notadamente na composição de personagens “profissionais da palavra”. Em *Alice e Ulisses* a personagem principal, Alice, é professora – não são fornecidos muitos detalhes, porém depreende-se pelo texto que deva ser professora de

língua portuguesa ou literatura. Lena, de *Tropical sol da liberdade*, é uma jornalista que passa por uma crise pessoal onde perde a capacidade de escrita. Licenciada do jornal para o qual costumava trabalhar (há fortes indícios de que a referência do texto seja o carioca Jornal do Brasil), ela intenta escrever uma peça teatral sobre sua experiência como exilada da mais recente ditadura militar brasileira (1964-1980). Entre as personagens de Canteiros de Saturno, duas das mais marcantes são Isadora e Bárbara. Isadora no decorrer da narrativa, escreve sua tese de doutorado em teoria literária, que trata, especificamente, dos bastidores da criação literária. Bárbara, professora e historiadora, também está envolvida com o universo acadêmico. Carlos Augusto, Vanda e sua irmã Lélia são três das principais personagens de *Aos quatro ventos*: Carlos Augusto é um publicitário que, no decorrer da narrativa, volta-se para a criação de textos literários, sua esposa, Vanda, é professora de ciências e leitora atenta de literatura; Lélia é livreira. No que diz respeito a *O mar nunca transborda*, a principal personagem, Liana, é novamente uma jornalista, está vivendo no exterior e desde lá começa a – movida por saudades do Brasil – sonhar e a escrever uma história possível para o vilarejo onde sua família passava as férias de verão e que marcara sua existência. *A audácia dessa mulher* é um livro particularmente interessante no que diz respeito à leitura e escrita, na medida em que estabelece vários diálogos entre as atividades de suas personagens Beatriz – jornalista e escritora – Lina, a autora dos comentários e do diário no século XIX, Ana Lúcia, secretária de Beatriz, encarregada de copiar e selecionar material para ela, Juliano, jovem redator da telenovela. Finalmente, em *Para sempre*, novamente temos um narrador disposto a “discutir” seu trabalho, o gênero e procedimentos do romance que ajuda a construir, e uma personagem central, Antônia – professora de língua portuguesa e literatura, casada com um jornalista, Daniel.

Embora as atividades da leitura e escrita exercidas por não profissionais também tenham papel importante na obra da autora, é nas personagens profissionais da escrita (numa acepção ampla, que abrange desde jornalistas a escritores, de livreiros a publicitários), que podem ser levantadas questões mais relevantes para um aspecto que gostaríamos de trabalhar: o papel da leitura e produção da escrita como elemento de busca existencial para as personagens.

Trabalhando nesta vertente, dois dos romances chamam mais nossa atenção: *Tropical sol da liberdade* e *O mar nunca transborda*. Em ambos, conforme já dissemos, as personagens centrais são jornalistas que enveredam pela escrita ficcional, porém, com sensíveis diferenças no que diz respeito ao motivo que as leva à elaboração artística de suas experiências pessoais. Lena (*Tropical sol da liberdade*) se preocupa em recuperar parte da memória de seus anos de exílio através da escrita de uma peça teatral – numa dupla perspectiva memória nacional/memória pessoal. O objetivo é dar um testemunho de sua experiência durante a ditadura, e ao mesmo tempo desvendar o universo feminino ao qual pertencia e que vivenciou de maneira intensa e dolorosa este período, sem que disso sobrassem registros. Assim, a dimensão privada, familiar, é privilegiada pela narrativa: a vida das mães de família, das crianças, das mulheres, das profissionais que, sem atuação política mais efetiva, tanto resistiam quanto sofriam as conseqüências de seus atos de resistência. Liana (*O mar nunca transborda*) também tem a experiência de estar longe do Brasil, no entanto, voluntariamente. Ainda nessa situação, pensa em dotar de uma história a aldeia de pescadores de sua infância, e o faz, numa narrativa que é “reproduzida” ou “encaixada” dentro do romance. Para a execução da tarefa a que se propõe, hesita, no início do romance, entre dois caminhos: o da pesquisa científica e o da narrativa ficcional. A opção pela narrativa de ficção é justificada pela personagem como uma filiação a uma “linhagem” feminina de sua família – de “contadoras” de histórias, linhagem esta representada por uma de suas avós.

A busca das protagonistas é marcadamente de caráter pessoal-existencial. Com carreiras em jornalismo, não parecem existir motivações de caráter econômico ou profissional que determinem a escolha das personagens pela escrita ficcional. A opção de Lena está mais imbricada numa busca pessoal pela validação e entendimento de sua trajetória de vida e das opções que tomou, enquanto que a de Liana tem uma dimensão mais utópica, pretendendo, ao “criar” uma narrativa ficcional de caráter histórico, dotar

de importância social um lugar mítico de sua infância. O exílio de Lena – que ocupa o passado da efabulação – é o período tematizado pela ficção que ela esboça dentro da narrativa de *Tropical sol da liberdade*. O movimento no caso de Liana é inverso: a partir da experiência de viver longe do país, ela sente a necessidade de “criar uma história” para o território de sua infância na terra natal.

Uma obra que precisa ser lida

Apresentamos brevemente a obra de Ana Maria Machado destinada ao público adulto, com ênfase para os romances da autora. Ana Maria Machado é uma voz de grande destaque na literatura brasileira. No entanto, esta parcela de sua obra está ainda pouco lida e estudada.

O grande conhecimento e reconhecimento de sua obra destinada a crianças e jovens parece monopolizar a atenção, deixando um tanto à sombra a ficcionista e ensaísta vigorosa. Cabe à crítica, então, iluminar esta parte da obra para que se possa enxergar a escritora de uma maneira mais completa.

Referências Bibliográficas

Obras de Ana Maria Machado

O mar nunca transborda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Aos quatro ventos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Canteiros de Saturno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

A audácia dessa mulher. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Tropical sol da liberdade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

BisaBia, BisaBel. Rio de Janeiro: Salamandra, 1982.

Contracorrente. Conversas sobre leitura e política. São Paulo: Ática, 1999. Coleção Temas, Volume 70.

Texturas – sobre leituras e escritas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

História meio ao contrário. São Paulo: Ática, 1984.

Esta força estranha. “Trajetória de uma autora”. São Paulo: Atual Editora, sem data. Coleção “Passando a limpo”.

Recado do Nome. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Para sempre. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

Alice e Ulisses. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Ilhas no tempo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Palavra de honra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.



Estudos Pedagógicos

Escola da roça: o que é que está em jogo?

Alexsandro Rodrigues

PPGE/CE/UFES

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo A Escola Rural no Brasil precisa, cada vez mais, ser (re)mexida, indagada, problematizada, para (re)acender num coletivo cada vez mais consciente que faz parte deste território, como filho(a), trabalhador(a) da e com a terra, as diferentes lógicas que se materializam historicamente neste espaço e que muitos ainda tentam imprimir as marcas da negação. Ao fazermos diferentes perguntas sobre este lugar, podemos vislumbrar outra(s) lógica(s) para compreender os complexos discursos/práticas que se redesenham no viver rural. O presente ensaio é resultado de inquietações empíricas sobre o universo rural, em sua conseqüência sobre fazer/viver educação neste espaço/tempo de resistência e insistência. Busco através de uma escuta sensível estabelecer diálogos com pessoas simples, acreditando que estas, livres das amarras metodológicas, possam nos contar uma outra história sobre a roça, sobre os sujeitos que vivem e dão sentidos ao complexo universo rural.

Tentando construir outros sentidos para o que pensar/fazer nos espaços rurais, e neles compreender os sujeitos de *corpo, alma e coração*, que dão sentido a uma territorialidade complexa, ainda que alijados de direitos, debruço-me nesta escrita. Compreendendo na companhia de Milton Santos (2001, p. 97), que, quando se fala em territorialidade, deve se considerar o *território praticado* por uma determinada população. Busco com esta escrita a compreensão do valor social da escola rural para as crianças/famílias das classes populares que ainda se encontram e sobrevivem nos espaços rurais na busca de construir um presente/futuro diferente de tantas outras histórias. Falo do 'ainda', por ver aumentar a violência dominadora sobre as classes populares, impulsionando a saída de homens e mulheres com mágoa e desânimo deste espaço. Gradativamente, estamos assistindo ao imperar de ideologias dominantes, que trazem em seu discurso uma lógica autoritária de compreensão da escola da zona rural. Essas ideologias sustentadas numa economia unilateral vêm restringindo ferozmente os espaços de encontros dos rurícolas com o fechamento das pequenas escolas rurais.

Precisamos, todos nós, que temos como bandeira de luta a escola pública, cada vez mais problematizar essa concepção do atraso que se construiu ideologicamente no imaginário social brasileiro a partir da década de 20 do século passado, sobre o mundo rural e nossa gente. Acompanhando os estudos de Sonia Regina de Mendonça (1997), tomo consciência de um movimento denominado por uma certa elite latifundiária, de *Ruralismo (1888-1931)*. Este grupo representante de uma classe dominante agrária, emergente no cenário rural daquela época, impulsionava a idéia de modernização dos espaços rurais, tendo na deusa ciência e em sua filha legítima, a tecnologia, o elo de ruptura de um Brasil dito arcaico para um país que se buscava moderno.

A modernização dos espaços rurais representava para essa elite, pertencente a uma tradicional aristocracia e herdeiros de grandes latifúndios, a maioria improdutivos, a salvação para enfrentar a competitividade com o mercado internacional. Impulsionados pela técnica, pelo sonho de progresso e pelo excedente agrícola, não se preocuparam com as questões ecológicas e com as relações de pertencimento que os rurícolas estabeleciam e ainda estabelecem com a natureza. Este grupo, empobrecido e enfraquecido politicamente, passa a ver e a ter nos trabalhadores rurais e em seu modelo de

educação/produção razões para justificar a crise instalada na esfera nacional. Uma das saídas para o enfrentamento daquela crise, que se alonga aos dias atuais, foi a especialização do trabalhador rural, através do conhecimento técnico do extensionista rural. A presença desse novo sujeito/técnico no cenário rural brasileiro, especialista nas questões da terra, do manejo de animais, da higienização, alterava a rotina nunca sempre igual da roça e de sua escola, através de uma linguagem/postura científica/artificial que muitas vezes se fez e ainda se faz incompreendida pelos trabalhadores rurais. Esta linguagem negava os saberes de *experiência-feito* do homem do campo, sua relação com a terra, com a natureza, com a vida e nesta dimensão formadora, com a escola. O que sabiam na arte cotidiana do fazer, já não tinha validade para o “deus” mercado.

Nas andanças da vida, transitando em diferentes espaços rurais, nos quais me reconheço, pude ouvir de um trabalhador rural um outro discurso, dito de um outro lugar, (re)criando uma outra lógica para se pensar na terra e nos saberes produzidos no miudinho de cada um e de um coletivo histórico, que ainda sem saber teorizam a vida produzindo novas razões para na roça querer ficar.

Sou de um tempo, em que na roça a gente era mais importante do que a máquina, que o vendedor de adubo e o agrônomo. A gente trabalhava e fazia a terra produzir de um outro jeito, do jeito da gente, do jeito que os nossos pais produziam. Naquele tempo a lavoura branca fazia parte da vida do lavrador. Depois que aqueles vendedores de adubo começaram visitar as fazendas, o patrão proibiu que a gente plantasse nossas roças. Diziam que plantar misturado atrapalhava a plantação de café. Assim, a gente foi desistindo de fazer as nossas rocinhas e de criar nossos bichos. Aquelas rocinhas garantiam a mesa farta da família e a gente tinha coisa pra trocar e vender para além da colheita do café. Depois o patrão começou a falar que parecia que a gente morava em cima da pedra. Como é que a gente vai entender o pensamento do patrão? Uma hora não se pode plantar, em outras horas quando a barriga dói e a gente perturba o patrão, ele se volta contra a gente. Viver e trabalhar nas terras dos outros é muito triste, a gente nunca sabe o que pode e o que não pode fazer. Hoje o Sindicato dos trabalhadores rurais fala uma outra coisa pra gente e promove cursos com os moços que fizeram escola técnica da terra. Vá entender essa gente! Eu acho que eles descobriram que a terra pra ser boa precisa produzir todo tipo de alimento e não mais só o café.

Não consigo, nem sei se é possível sonhar com o mundo da roça, com um outro mundo da roça, com a escola da roça e com uma outra escola da roça, sem fazer uso de Freire (2001), realçando e compartilhando de sua indignação política, contrária ao discurso autoritário do *cansaço existencial*. Este *cansaço existencial* tatuado a ferro e fogo nos sonhos das classes populares, como imperativo de um discurso esvaziado de amorosidade, alonga-se ao que Freire chama *de anestesia histórica, onde os filhos da terra, agricultores e diferentes trabalhadores rurais perdem a idéia do amanhã como possibilidade*.

Quando dispostos estamos a ouvir e a aprender com os filhos da terra, vamos compreendendo que existe uma outra história a ser escrita. Não mais uma história escrita ao sabor de “certos interesses”, mas uma história tendo como referência às experiências de homens e mulheres com a terra, que ao contar sobre suas vidas, a dimensão do fazer ganha novas proporções, realçando forças integrativas do homem com a terra.

Assusta-me a ignorância de muitos, inclusive a minha ao refletir sobre o pensamento das classes populares e suas relações com o mundo do trabalho. Quantas vezes na roça, em visita a casa de alunos, de amigos e parentes reproduzi palavras que transformam a terra em pedra e o trabalhador rural em preguiçoso e sem esperança. Quantas vezes por não saber, reproduzi o discurso da terra/pedra em sala de aula, perpetuando a história que me convinha. Hoje lanço perguntas: Será que ao reproduzir o dis-

curso oficial, tinha medo de conhecer uma outra verdade? Será que as respostas se faziam entre silêncios e murmúrios e eu não podia ouvir, porque não as entendia? A este respeito, rememoro (1988) o meu primeiro encontro com educadores das escolas de assentamentos do MST e de diferentes outros movimentos ligados a terra. Neste encontro, falei ao professor Miguel Arroyo: *“Não consigo compreender o que os educadores do MST estão dizendo”*. Generosamente Arroyo me respondeu: *“Se não consegue entender, pergunta de novo”*. As palavras de Miguel Arroyo chicotearam meus ouvidos e meu coração. Estas palavras não foram suficientes para produzir imediatamente algo novo, mas colaboraram para realçar a dimensão da minha incompreensão sobre o mundo da roça. De lá para cá, não me canso de perguntar aos companheiros da roça sobre os diferentes sentidos que a vida pode ter e de querer ouvir de novo.

Chamo para essa conversa a professora Luciene, que trabalha em uma escola rural, filha de agricultores ex-aluna num curso de formação de professores, que em um de nossos encontros disse-me:

Lá em casa sempre tivemos horta. Horta grande e variada. As pessoas que nos visitavam se fartavam. Enchiam caixas de legumes e verduras. Meu pai sempre teve prazer de repartir essas coisas. Parecia que a gente fazia horta para dar para as pessoas da rua. Ficavam empolgados com os legumes e verduras que plantávamos e presenteávamos. Diziam assim: Que maravilha, tudo fresquinho e sem agrotóxico. Como todos gostavam de nossa horta e dos produtos daquela horta, achávamos que poderíamos ganhar um dinheirinho extra com nossos produtos, que pareciam tão bem quisto pelas pessoas da rua. Há um tempo atrás, o Sindicato dos Pequenos Produtores Rurais organizou a feira popular pra gente lá na cidade. Todas as sextas-feiras dirigíamos para a cidade, para vender nossos produtos. Vendíamos quase tudo que levávamos, o que sobrava trocávamos com aquilo que não se produzia. De repente, os donos dos mercadinhos começaram a invadir nosso espaço. Achavam que a gente estava tirando a freguesia deles. Algumas pessoas começaram a fazer opção pelos produtos destes comerciantes, porque eram mais bonitos. Isso até hoje acontece e muitos agricultores foram desistindo de levar seus produtos para a cidade. Estes comerciantes compram de atravessadores que viajam para as capitais e trazem de lá grande quantidade e vendem mais barato do que a gente. Fico imaginando que eles devem achar essas coisas quase que de graça lá no CEASA. Vê se alguém pode vender chuchu a R\$ 0,01. Em cima do preço do chuchu eles fazem a festa e nós ficamos no prejuízo. Nossos produtos são muito bons, somente quando sai de graça para quem nos visita. Se for para pagar, dão preferência para os produtos que vêm de fora. A nossa sorte é que muitas pessoas preferem produtos de boa procedência. Usando desta propaganda é que continuamos a enfrentar os preços dos produtos que vêm de fora, das grandes lavouras. Você não sabe da angústia do produtor rural, quando vai vender um saco de feijão no mercado e não pode pôr seu preço. O dono do mercado fala assim: Só pago tanto, é pegar ou largar. A gente, não tendo escolha, acaba pegando, pois tem precisão do dinheiro. Acho que as pessoas não plantam mais na roça por causa desta exploração. Se a gente tivesse mais incentivo em nossa região, poderíamos abastecer toda nossa cidade de legumes e verduras. Na escola eu sempre falo com as crianças do valor da terra e do valor de seu trabalho. Falo também da importância de se unirem para não serem tão explorados como já fomos e ainda somos. Se todas as escolas fizessem isso, seria possível ajudar a reverter a crise da roça.

Problematizando os espaços rurais, intencionando ser possível potencializar as falas de sujeitos reais que transformam a terra e dela fazem fronteiras abertas à insistência/resistência, recheadas de memórias, sonhos e suor é que solto minha voz a favor da escola rural, sabendo que neste trabalho não estou sozinho. Falo da escola rural do lugar de pertencimento, do reconhecimento e da crença em seu poder, somando força a milhares de trabalhadores rurais, como Luciene, que acredita e luta pela roça, por seu

povo e pela escola pública. Nas brechas sempre abertas das histórias do povo brasileiro, escritas aos rascunhos, amordaçadas por silenciamentos e descaso, a escola rural se apresenta como mais um instrumento para a luta e a terra como elemento (re)alimentador de esperanças no homem, em nosso país e no futuro. Futuro que pode e deve ser diferente da história oficial, anestesiada e engessada pelas mãos de ferro do poder, que buscava/busca negar as diferenças. Esses discursos historicamente ideológicos, ditos/impostos dos patamares mais altos da sociedade, desumanizam e fazem com que muitos acreditem que a história seja um dado, dado. Com Freire aprendo que “humanos somos todos, humanizar precisamos aprender”. Nesse processo humanizatório a escola rural se apresenta caminho, carregando uma energia latente para a concretização de velhos sonhos.

Para muitos que tiveram sua humanidade reduzida ao desaparecimento de escolas nos espaços rurais, pode se apresentar como etapa natural de uma ordem perversa, que se busca natural. Tal naturalidade é confirmada e credibilizada tendo nos modelos urbanos e nas escolas seriadas a materialidade da confiabilidade, como se a escola urbana só produzisse excelência. O humanizar só adquire sentido e cada vez mais acredito nisso, através da palavra autêntica. Paulo Freire nos ensina que

a existência, porque humana não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novos pronunciar (FREIRE: 1977, p. 92).

A escola rural em muitos lugares do interior deste país, constitui o único espaço latente para o diálogo entre homens e mulheres rurais, que ao se encontrarem como pronunciantes de um mundo injusto, como bem fizeram estes dois trabalhadores rurais que busquei para essa conversa, podem coletivamente compreender as razões que lhes negam o direito do “ser mais”. Coletivamente, ainda que com realidades diferentes, agricultores e agricultoras vão exigindo transformações a favor de um novo projeto de vida e de uma educação viável para os espaços rurais. Exemplos de possibilidades não nos faltam, haja vista as escolas do Movimento dos Sem Terra e as Escolas Família Agrícola. Os espaços conquistados para o pronunciamento da palavra autêntica, carregam em seu interior uma polifonia de vozes, ditas de vários tempos e lugares, ricas em conflitos, que em algum momento fica nos parecendo dissonante. Esta dissonância pode nos sinalizar uma outra compreensão da vida rural. Ao nos permitirmos compreender essas vozes, misturada aos murmúrios históricos, podemos ampliar o papel político das escolas rurais, principalmente das multisseriadas, alvo de críticas, de denúncias e de descaso. Nesses encontros, alguns ao sabor do acaso, medo e coragem se misturam, produzindo um antídoto *biófilo*, do tipo novo, que desprende peles secas da opressão, que se fez e se faz debaixo de muito sol e chuva, que anestesiavam/anestesiavam sonhos coletivos. Tirando o peso das peles ressequidas pelo tempo, vê-se nascer um homem também do tipo novo, onde a esperança ressurgue como *condimento* necessário para o enfrentamento de tantas lutas. Maturana (1998, p. 12) nos ensina que “... não se pode refletir sobre a educação sem antes, ou simultaneamente, refletir sobre essa coisa tão fundamental no viver cotidiano que é o projeto de país no qual estão inseridas nossas reflexões sobre a educação. Temos um projeto de país?”

Consoante com seu pensamento, reafirmo minha opção política e minha crença em meu país. Porém não num país qualquer, que se permite fazer parte do jogo de forças internacionais, onde na ordem da inclusão, exclui por dentro os diferentes. Quero um país que reafirme sua soberania, não se conformando com as estatísticas perversas que não revelam a dimensão complexa do conhecimento cotidiano do povo brasileiro. Por complexidade compreendo, com ajuda de Morin (2002, p. 38), ser “a união entre a unidade e multiplicidade”. As estatísticas só mostram aquilo que conseguem capturar:

o visível, ou aquilo que interessa a quem as encomendou. As estatísticas não conseguem contar nossa história de opressão e de exploração. Essas se fazem fugidias, são migratórias, escondem-se àqueles que não possuem olhos de ver. O cotidiano se mostra, nunca em sua totalidade, a partir da instauração do diálogo com a multiplicidade e com o dissonante. Quero um país onde a cada um de nós, em sua singularidade seja permitido projetar devolver as novas gerações de forma diferente daquilo que dele recebemos. Quero um país onde a diferença produza respeito, onde a inclusão das minorias excluídas realmente aconteça, onde a perversidade do amanhã se reverta em causa.

Escola da roça: em busca de outras lentes e sentimentos

Para ampliar ou trazer outras cenas para o debate e fazer no campo do possível *amanhecer/florescer um outro Brasil*, é que busco na letra da música de uma criança, jovem/ homem trabalhador e aluno de uma escola rural, elementos que podem nos sinalizar que para ver/sentir a roça faz-se necessário usar de outras lentes, capazes de desempoeirar nossos olhares. O olhar empoeirado pelas ideologias dominantes aprisiona sentimentos. Desempoeirar maneiras de olhar é ver na potencialidade humana nascer sentimentos desconhecidos, ou esquecidos. Mexer em alguns lugares da prática social, principalmente no lugar das minorias excluídas, é bagunçar a ordem das coisas. Tirar as coisas de seus lugares, fazer perguntas àquilo que vai aparecendo é reacender em cada um de nós nossas origens e mazelas. O desempoeiramento de nossas razões é sempre convite para entender as razões de muitos outros. Entender, ainda que parcialmente os movimentos complexos que se dão na relação família, trabalho e produção de conhecimento, é um bom começo para compreender as razões de muitos agricultores com os seus dissabores com a vida e com a função utilitária da escola. Esse convite é reforçado por uma poesia de uma criança rural, construída nas relações do ensinar/aprender numa escola multisseriada¹, que ao poetizar sua vida, muito nos ensina. Freire (1977, p. 93) nos fala que “se é dizendo a palavra com que pronunciando o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens”. Isto parece que Wilhas já sabe e o faz muito bem.

Vida de Lavrador

*Wilhas de Oliveira Silva*²

Amanhece Brasil, na roça ninguém vadia
Trabalho sem mordomia é uma luta sem fim
Chega o meio o dia, o sol coroa a terra
O calor castiga a pele, lavrador afaga o chão
E com cuidado ele lança a semente
Pra na mesa não farta o pão.
Mas chega a tarde
O sol se esconde atrás do morro
leva lenha acende o fogo na panela de Maria
Reza um Pai Nosso
Olha a lua que alumia
E quando ganha aquele beijo
Acabou se mais um dia.

¹ Escola Municipal “Abílio Coimbra” Localizada na Serra da Batata – Município de Carangola-MG.

² Wilhas de Oliveira Silva, ex-aluno de uma escola rural, multisseriada do município de Carangola-MG.

Adquiro com esta criança um aprendizado do tipo novo para os diferentes sentidos que infância pode ter. A infância nos espaços rurais é marcada por um outro tempo, diferente dos espaços urbanos privilegiados, que é pontuado por um sentido cronológico. Na zona rural o sentido de infância vai se misturando e se perdendo na dimensão do trabalho. Desde a tenra idade as crianças dos espaços rurais vão agregando em suas brincadeiras as regras e o aprendizado das práticas sociais, que são vistas por seu grupo de convivência, como valorativas. A criança inicia sua relação com o trabalho de forma lúdica. Enquanto brinca está desenvolvendo suas relações com o mundo do trabalho e com a vida dos adultos. No ato de brincar é permitido errar. Cito como exemplo e poderia citar tantos outros, a ação “inocente” do jogar milho e outros alimentos para as galinhas. De início essa ação/extensão do mundo do trabalho do adulto parece, aos nossos olhos, despojadas de sentido, porém gradativamente se soma aos valores do cotidiano rural. A criança em seu ainda não saber, pode distribuir de forma desigual estes alimentos. À medida que a criança vai se apropriando da dimensão distributivo-econômica desses alimentos e assumindo essa ação como sua, é lançada ao mundo dos adultos, exercendo e ocupando um outro lugar utilitário dentro das práticas sociais de sua comunidade. O mundo do trabalho é visto como afirmativa nas comunidades rurais. Sendo assim, acredito que a escola não pode ficar neutra diante da dimensão utilitária que as comunidades rurais lhe outorga. Será que as escolas rurais de nosso país têm consciência da função utilitária que as comunidades rurais esperam delas? É possível pensar/praticar o mundo do trabalho, como forma integrativa entre práticas sociais e o universo da escola, sem descaracterizar a realidade existencial de nossas crianças?

Compreendo com a poesia da página anterior que nossas crianças, quando permitidas, cobram da prática educativa essa função no que diz respeito ao saber utilitário. De acordo com José de Souza Martins (1997, p. 64), “isso se deve ao fato de que escola e trabalho são admitidos, porque existe uma integração da escola nos valores rurais como forma de trabalho”. Se o trabalho é visto com valorativo e se a escola vem buscando agregar este valor como prática, não se justificaria nesta linha de raciocínio o grande número de evasão escolar dos espaços rurais na época das safras. Se a família vê e tem na escola mais uma dimensão do mundo do trabalho, o que justificaria então o grande índice de evasão das crianças e jovens das escolas rurais? Será que é a escola que não está conseguindo agregar valores do mundo do trabalho à sua prática educativa? Em que momento a escola deixa de ser vista como trabalho? Ou, é este mundo cada vez mais perverso que expulsa o homem do campo, aumentando a evasão escolar? Sempre ficarão perguntas a fazer. As perguntas funcionam como continuidades das descontinuidades de nossos pensamentos, ficando sempre o convite para revistá-las.

Com a poesia do jovem Wilhas minha alienação chega à raiz. Desafiado por uma denúncia, mudança de ordem, feita por uma criança das classes populares de que, “na roça ninguém vadia”, realimento minhas forças políticas e minhas esperanças a favor das pequenas comunidades rurais espalhadas pelo interior dessa pátria Brasil. Essa poesia transformada em música por um artista mineiro³, redesenha outros sentidos para o debate, que a meus olhos vem se mostrando promissor sobre a escola rural. Wilhas em sua poesia que mais me parece um grito de guerra, um desabafo que se mistura aos cadernos da escola primária – terra e sonhos, potencialidades e possibilidades, me faz querer aprofundar questões sobre a escola rural e o mundo rural. Enquanto houver resistência, micro resistências, sonhos e esperança haverá contra-poder e, Wilhas, semeador de sementes, sem teorizar e “não tendo ainda dimensão dos fatores que corroboram para o enfraquecimento do homem do campo”, em sua leitura, leitura de seu mundo, denuncia e anuncia. Esta criança, jovem homem trabalhador, incorpora em sua fala a dinamicidade da leitura de uma realidade perversa e traduz em escrita seu pensamento, sua dor e porque não, seu prazer. Se uma criança consegue sinalizar que na roça ninguém vadia, se os valores de nossa sociedade passam pelo mundo do trabalho, onde então podemos encontrar elementos substanciais para justificar o grande esvaziamento das pequenas propriedades, que difere de muitos outros espaços rurais?

³ João Francisco é responsável pela produção do CD *Canta Carangola – 500 anos de história*.

Parece que nos dias de hoje, onde o amanhã representa uma ameaça constante, o homem da roça, sendo ora tratado como trabalhador rural, diarista ou bóia-fria, perde suas razões para sonhar com um amanhã diferente, uma vez que diferentes forças (econômicas, políticas e culturais) vêm contribuindo significativamente para que os processos de exclusão e o “imobilismo social” assumam uma ordem natural, que não se deseja ser questionada. Porém, nos espaços abertos à criatividade, *onde um é sempre mais que dois*, a reinvenção da vida rural continua. Este texto não intenciona de maneira alguma trazer respostas fechadas às questões anunciadas e sim, abrir espaços para novas perguntas. Este espaço aberto a perguntas dimensiona novas possibilidades de reflexões a favor da escola da roça, onde a luta de todo dia de homens e mulheres comuns possa horizontalizar um outro fazer para os filhos deste país que da terra retiram seu alimento, da escola fortalecem suas crenças e ampliam suas razões para, na terra, querer continuar. Busco pensar/ querer/ fazer e viver uma escola rural que realmente fale a língua das classes populares, que sinta e vá compreendendo os anseios dos agricultores, à medida que também compreende a sua função educativa; por isso função política. Fortalecendo e contribuindo para as conquistas de direitos sociais, que seja utilitária e compromissada em compreender o aqui de seus alunos e da comunidade na qual está inserida. Mas que o aqui não seja nunca a proibição de um lá diferente.

Como opção metodológica, busco fazer andanças, abrindo interlocuções com os sujeitos que vivem esta cotidianidade, acreditando que o mundo da roça possa ser dito de um outro lugar, de vários outros lugares que acredito ser diferente ao produzido pelo discurso oficial. Ao me permitir andarilho, do tipo bóia-fria trago para o texto outros sujeitos que também vem pensando o seu lugar no mundo rural. Numa conversa com um pequeno produtor rural de Carangola-MG, ouço um depoimento que merece espaço neste texto.

Estou muito desanimado com a roça, dá vontade de deixar o mato crescer e procurar uma outra coisa pra fazer. Hoje levei o maior susto. Estava eu e mais cinco homens trabalhando no curral de minha propriedade. Trocávamos as madeiras podres. Dois deles são meus amigos, estavam lá me fazendo um agrado, coisas de companheiros. Um é meu funcionário e tem sua vida legalizada, conforme manda a lei. Dois deles estavam lá trabalhando a dia. De repente, no meio do nada, pára um carro do Ministério do Trabalho e sem me ouvir foram logo me multando. Alegaram que os homens estavam trabalhando de forma ilegal em minha propriedade. Tentei explicar que não era bem do jeito que eles estavam vendo, mas não fui ouvido. Fui multado por todos os homens que lá estavam. A multa chega a quase R\$ 2.000.00. Não sei como vou fazer para pagar esta multa... Os fiscais exigiram algumas coisas que fogem a nossa realidade, veja só: cada funcionário precisa ter uma garrafa térmica de três litros, botinas de cano longo e luvas. Olha que engraçado, garrafa térmica num lugar que todo mundo cresceu bebendo água da mina! Será que estes fiscais pensam que as leis das grandes fazendas servem para as pequenas propriedades? Deste jeito, daqui a pouco ninguém fica na roça. Não nos deixam trabalhar.

Quanto mais me ponho a refletir sobre esse território rural e sua gente, mais me conscientizo não ser possível imaginar sujeito e espaço rural com conceitos universais. Neste espaço complexo entram em jogo múltiplos sujeitos, com múltiplas histórias. Cada um destes sujeitos fala do chão que pisa, fala a partir de sua inserção neste espaço. Este pequeno proprietário rural traz marcações para se pensar a roça de um outro lugar, ainda pouco compreendida por quem se propõe a atuar tecnicamente nos espaços rurais. Na fala deste pequeno proprietário, carregada de decepções, aparecem também denúncias. Este agricultor faz pontuações de um princípio comunitário, carregado de uma sentimentalidade a favor do homem e de seu espaço. Paulo Freire (1997, p. 45) nos ensina que “ninguém educa ninguém, ninguém se educa sozinho. Os homens se educam em comunhão, no e com o mundo”. Nas pequenas comunidades rurais, as prá-

ticas sociais, as relações com o saber e com o trabalho vão se transformando, sendo sustentadas por dimensões éticas e estéticas, por isso relações políticas, onde o compartilhamento, a cooperação e a comunhão organizam a vida cotidiana e as razões de pertencimento.

Trabalhando com o sentido de provisão, as classes populares vão se organizando, tendo como referência o passado para o provimento do hoje. Essa categoria precisa ser compreendida pelos profissionais que de fora não conseguem compreender o que tentou explicar esse pequeno proprietário rural aos fiscais do Ministério do Trabalho. Será que esse princípio do tradicionalismo (provisão) é conhecido por aqueles que fazem nossas leis? É possível, em nome do direito, em seu caráter universal, jogar todos, pequenos e grandes produtores rurais no mesmo lugar da legalidade e da ilegalidade? O que é ilegal/ legal enquanto prática social, para um determinado grupo? Todas as ações legais legitimam e incluem a todos? O que representa uma multa de R\$ 2.000,00 para um pequeno produtor rural? A fala deste homem traz uma descrença com o seu trabalho, com o mundo da roça e de sua presença no cenário produtivo.

Historicamente o pequeno agricultor vem sendo projetado como um elemento manipulável que dá sustentabilidade a uma política econômica, sofrendo manobras que na ordem do dia trabalha com uma perspectiva que contraria o discurso freiriano do ser mais. É possível pensar o pequeno produtor rural do mesmo lugar que se pensa os grandes fazendeiros dos 'famosos' agronegócios? É possível pensar o pequeno agricultor rural que retira trinta a quarenta litros de leite por dia, vendendo-o a R\$ 0,50 o litro, do mesmo lugar de quem produz, compra e atravessa até cinco mil litros por dia? Na tentativa da neutralidade científica, na busca da legalidade universal (direito) e no sentido único que se busca tatuar nos filhos da terra a vida explode por todos os cantos, não sendo possível transformar *campos selvagens* em *monótonas monoculturas*. É na falta e na carência que as comunidades rurais (re)inventam novas razões para na terra querer ficar. O discurso único que achata as diferenças, que provoca silenciamentos e a exclusão de homens e mulheres rurais, na tentativa de impor em natural uma ordem econômica perversa, nega o sentido histórico do povo brasileiro. Qual é o lugar da escola, nesse projeto de país, onde o amanhã se apresenta como o ontem repetido? O que podemos esperar da escola rural, neste projeto que se desenha em nosso país? A escola dos espaços rurais, ao longo do século XX, viveu e sobreviveu com o fantasma do modelo da escola urbana. Será que essa ordem nem sempre legítima continuará a se impor como a única? A quem este modelo de escola atende e contra quem ela está?

Tateando o cotidiano rural, para ver nascer a esperança

Buscando a conclusão para este texto, de um tema instigante e que não se esgota, vou tateando o cotidiano rural, movido por minha curiosidade, na fé nos homens e em Deus, na certeza de ver nascer um futuro mais justo para homens e mulheres que se encontram nos espaços rurais. Tentando compreender de que forma as práticas sociais se organizam e que discursos são produzidos, contribuindo para o nascimento de novas práticas sociais, ou confirmando tantas outras, vou convidando, sendo também convidado ao sabor das conversas (des)interessadas a ouvir histórias, nunca iguais das pessoas comuns que praticam uma territorialidade complexa que é a roça. Durante este texto fui chamando para a conversa pessoas simples, que, ao narrar suas vidas, foram projetando, ao mesmo tempo em que se projetavam no mundo um outro entendimento de seu próprio mundo. Querendo, conversando, refletindo e em sua extensão que não se pode capitalizar, as classes populares ampliam a compreensão das armadilhas da vida. Nas armadilhas da vida, as classes populares vão tomando consciência que sempre haverá muitos passos a dar na conquista da terra, da dignidade e na certeza como força motriz de *que o longe se fica perto, quando se caminha adiante*. A Conquista das classes populares é sempre uma conquista do presente, por isso provisória. Trouxe para essa conversa pessoas diferentes, com múltiplos saberes com cheiro de terra e que ao

pisarem na terra, não na mesma terra, pisam e pensam de lugares diferentes. A terra que pisamos é do tamanho de nosso pensamento, por isso cada um de nós pisa e pensa até onde alcançam nossas compreensões.

O primeiro convidado a fazer parte deste texto foi um trabalhador rural que, com saudade e amor a terra, denuncia a mudança de paradigma no modelo de produção rural. Sua briga está no não convite para se sentar à mesa farta dos patrões, com o advento da monocultura. Sua fala rememora a complementaridade existente entre a roça branca, e as plantações de café. As roças e as diferentes criações representavam/representam um sinal de fartura. Será que é isso que alguns vêm chamando economia sustentável? A monocultura implantada a partir do saber da técnica, produziu um discurso dissonante na voz do patrão. Proibindo as diferentes culturas que faziam parte dos espaços rurais tradicionais, chancelam no trabalhador rural a idéia repugnante da preguiça e o mito cruel de que muitos parecem morar em cima de pedra. A fala desse trabalhador nos faz refletir sobre o fato de que somos aquilo que palavra nos convidou a ser. Somos resultados de história e de linguagem.

O segundo discurso, produzido por uma professora dos espaços rurais, vai nos mostrando a importância dos movimentos sociais, como força organizativa, capazes de construir uma nova ordem, por dentro, a partir das bases a favor de nossa gente. Em sua fala a indignação se faz presente contra aqueles que talvez não conscientes, outros conscientes, exploram o trabalho do produtor rural valorando somente aquilo que lhe é ofertado gratuitamente pelos produtores rurais. As aparências, característica das sociedades modernas ditam as regras do mercado. Não consumimos valores nutritivos, consumimos aparências. Em nome das aparências que as coisas possam ter, compram-se alimentos e pagam-se outros valores. Na contramão do discurso oficial, uma nova ordem vem surgindo sobre o valor nutritivo e qualitativo da produção do alimento organicamente produzido. É nesta perspectiva que as forças dessa professora e agricultora são renovadas, ansiando produzir saberes com sabores.

O terceiro discurso, posto na poesia de uma criança, que estou considerando como jovem/ homem trabalhador, pois estou aprendendo que na roça a infância pode ter um outro significado, faz-me refletir sobre o sentido do trabalho e sobre a dimensão utilitária que os saberes escolares possam ter para aqueles que da terra retiram seus alimentos. Sua fala sensível, carregada de estética aponta-nos para a reflexão da falta de políticas públicas que realmente afirmem a importância do mundo rural. Nesta política vigente, que não redesenha possibilidades, a escola rural não pode se manter neutra.

O quarto convidado, falando da roça de um outro lugar, do lugar de pequeno proprietário, também mostra sua insatisfação com o pensamento que universaliza as diferentes relações com o mundo do trabalho. Esse trabalhador traz para o debate uma prática extremamente valorativa dentro das classes populares que é o compartilhamento, a troca e a doação de serviços. Cada um destes sujeitos, ao falar da roça, fala de seu lugar e os sons produzidos ainda que diferentes, orquestram e produzem uma sonoridade polissêmica, mostrando-nos que é possível valorizar e reconhecer a diferença na diversidade.

Esses diferentes sons, que ecoam gritos de guerras, silêncios, insistências e resistências me fazem ainda querer trabalhar, por achar pertinente a este texto, um outro fator, que, a meus olhos, muito vem corroborando para o esvaziamento dos espaços rurais, sabendo que este não é motivo maior. Este fator denominado “nucleação” não é um fato novo na história do povo brasileiro, muito menos na história da educação, mas sempre nos convida a ser re-visitado, para melhor compreender sua repercussão, sua dimensão nos cenários alterados onde acontece.

Pretendo, a partir de agora, discorrer um pouco sobre o sentido limitado que a nucleação das escolas rurais vem imprimindo naqueles e naquelas que muito necessitam da escola, como instrumento para a luta e para a efetivação de suas cidadanias. Estou consciente de que, ao pensar em nucleação, não posso refletir de modo ingênuo, sabendo que não existe uma única maneira de pensar/praticar os modelos de escolarização. A nucleação não é boa e má em si mesma. Ela poderá ser positiva à medida que trava uma discussão com os sujeitos envolvidos, respeita as peculiaridades locais, am-

pliando a dimensão do encontro e do diálogo, não fomentando novas formas de marginalizações que poderão se dar na retirada da criança de seu universo cultural, social e familiar. Sabemos que

outras lógicas de nucleação coexistem com esse modelo. Nos diferentes espaços sociais e culturais, alternativas vão sendo consolidadas. Apesar das condições dadas, as pessoas subvertem criativamente, mostrando que outras formas de organização escolar são possíveis. A partir de outras lógicas, a nucleação pode acontecer com sucesso, sem necessariamente, retirando as pessoas do campo (RODRIGUES: 2004, p. 36).

Não objetivando ditar receitas, pois estão fadadas ao fracasso, sinalizo algumas questões que poderão contribuir para o pensar sobre os processos de nucleação. A nucleação pode ser positiva quando amplia a dimensão colegiada da escola, quando fortalece as práticas pedagógicas, quando dinamiza uma outra forma de distribuição de recursos, de bens materiais e que não exclua as características dos sujeitos envolvidos no processo de ensino aprendizagem. A nucleação pode ser boa, quando fortalece uma comunidade rural a se organizar, para melhor reconhecer sua diversidade, seus conflitos, contradições, que trabalhe por agregar outros sujeitos no processo ensino aprendizagem, buscando incansavelmente a produção de saber utilitário. A nucleação pode ser positiva quando não impede o acesso e a permanência da criança rural na escola. A nucleação pode agregar valores positivos quando não retira a criança do espaço rural, que concentre as crianças numa escola pólo, respeitando os fatores de zoneamento, os interesses da comunidade, que reveja as precárias condições das estradas rurais e que dinamize transporte escolar dignos. Denuncio a perversidade da nucleação juntamente com Edgar Jorge Kolling quando diz:

Devido à situação geral da educação brasileira hoje em particular da tendência de marginalização das escolas do meio rural, é também um problema grave o tipo de escola oferecida à população do campo. De modo geral, é uma escola relegada ao abandono, e em muito recebe a infeliz denominação de escolas isoladas. Como predomina a concepção unilateral da relação cidade-campo, muitas prefeituras trazem as crianças para as cidades, num trajeto de horas de viagem, por estradas precárias, com finalidade de reduzir custo e coloca-las em classes separadas das crianças da cidade, reforçando dessa forma, a dicotomia ainda presente no imaginário da sociedade. Ou então são colocados na mesma sala, onde são chamadas de atrasadas pelos colegas, ou mesmo por alguns de seus professores e para serem modernas, passam a assumir alguns valores duvidosos (KOLLING: 1998, p. 42).

No ano 2.000 conheci algumas crianças de uma comunidade rural, que estavam fora da escola. Por residirem entre limites de municípios, essas crianças eram atendidas na escola do município vizinho que possuía uma escola bem próxima de suas casas. Essas crianças, as que freqüentavam a escola, dirigiam-se a ela de diferentes maneiras. Em sua maioria a cavalos, charretes e a pé. Essa escola fechou. Os alunos do município vizinho começaram a ser transportados para uma outra escola. Os do meu município ficaram alguns meses sem estudar. Não conhecendo essa realidade e prestando serviços à Secretaria Municipal de Educação, fui acionado por uma moradora dessa comunidade para resolver tal problema. Após fazermos a leitura dessa realidade e saber que oito crianças em idade escolar estavam fora da escola, resolvemos, depois de algumas conversas com seus pais, transportá-las para uma outra escola rural de nosso município. Distanciando-me deste trabalho, assustei-me em saber que, por falta de alunos, a escola que estas crianças estavam estudando também precisava fechar. Só não sabia que essas crianças iriam estudar em uma escola urbana em que trabalho. Historicamente a escola

urbana em que trabalho nunca teve relações com alunos de zona rural; seus alunos são todas crianças moradoras dos arredores da escola.

Como opção metodológica venho privilegiando para as minhas reflexões sobre o cotidiano e a escola, as conversas informais, que se dão ao sabor do acaso e em diferentes situações. Sei que esta não é a única forma para se poder pensar o cotidiano escolar e seus sujeitos, mas é na que mais me reconheço. Nas conversas cotidianas não controlamos o elemento surpresa, a mudança de ordem e a curiosidade que dela pode emergir. Carlos Eduardo Ferração, nos ensina que

uma das coisas que temos aprendido e tentado garantir em nossos estudos com os cotidianos escolares é assumir os sujeitos cotidianos não só como sujeitos da pesquisa, mas também como nossos autores e autoras... Ou seja, os textos, os discursos elaborados e compartilhados por esses sujeitos cotidianos da pesquisa precisam ser pensados não como citações e/ou exemplos dados dos discursos, mas como discursos tão necessários, legítimos e importantes... (FERRAÇÃO: 2003, p. 168).

Se minha opção vem sendo as conversas cotidianas, por com elas considerar o elo necessário entre a prática/teoria/prática, busco duas crianças que se encontram estudando na escola urbana em que trabalho. Por não ter tido autorização em citar seus nomes, trabalharei com os codinomes “João e Maria”. Esses nomes não aparecem gratuitamente no texto. João e Maria, personagens das histórias infantis desde muito, denunciam o descaso e a miséria em que vivem muitas famílias dos espaços rurais. Chamo a atenção, para o que pode estar por detrás das nunca ingênuas historinhas infantis e que no “dito” pode esconder milhares de “não ditos”.

Ao querer saber destas crianças o porquê de estarem estudando nesta escola, imaginei que falariam de suas angústias com as mudanças ocorridas em suas vidas. Para minha surpresa os discursos das crianças apontavam caminhos diferentes dos quais eu venho fazendo caminhada, mostrando-me e reafirmando a idéia de que ao falarmos/ escrevermos nunca fazemos dum lugar inaugural. Pude ouvir:

João: A escola lá da roça fechou. Disseram para gente que a escola da rua é muito melhor. Tenho saudade da escola, todo mundo me conhecia. Fiquei na escola da roça uns três anos e não aprendi a ler, nem escrever. Já estou estudando nessa escola desde fevereiro e ainda não aprendi. Acho que nunca vou aprender a ler e escrever. Acho que serei igual aos meus pais. Eles também não sabem ler e escrever.

Maria: Eu gosto mais da escola da rua porque a professora é boa e ensina mais. Eu não sinto falta da escola da roça. Lá a professora não ensinava. Eu só sinto falta da servente e dos meus colegas. Lá eu não sabia ler nem escrever. Aqui nesta escola, já aprendi.

Poderia fazer destas falas uma leitura que realçasse ainda mais a idolatria pelas escolas urbanas que se organizam de forma seriada, mas não é esta a questão. O que me interessa realmente é ir compreendendo as marcas dos discursos de um outro, de um outro distante e desconhecido por estas crianças que se distende num tempo presente, que se distancia e se aproxima num tempo da vida, que não necessariamente corresponde a um tempo cronológico. Nas falas de “João e Maria”, a ambigüidade é o elemento surpresa.

A fala de “João” incorpora a resistência. Não foram seus pais que disseram que a escola urbana era melhor. Essa fala foi dita de forma vertical, de cima para baixo. Alguém do lugar da escola rural, talvez seus próprios professores, que distante de uma opção política a favor da escola rural e ansiando por ver suas funções docentes sendo desenvolvidas nos espaços urbanos, tenham (re)afirmado a partir de seus interesses o discurso da qualidade das escolas urbanas em relação às escolas rurais. O sentimento

de ser reconhecido como sujeito de pertencimento na escola e no espaço rural traz saudades para “João”. Na escola rural, não era ele mais um aluno a aumentar o número e a ordem alfabética no diário da escola, era apenas “João”, *sujeito de corpo, alma e coração*, sujeito de história, ainda que de uma história que tenha lhe negado o direito de aprender a ler e a escrever.

O seu tempo na escola, tempo cronológico também está presente. Tempo que para roça, é tempo prejuízo. Tempo que não se capitaliza. Na roça apesar de acharmos que o tempo passa mais lento, é um tempo da espera, não sendo, como nunca foi, anestesia histórica. “João” reclama de seu não saber e vai mais longe, mostra para todos nós que não foi a escola da roça que não soube trabalhar com ele. Caso a culpa fosse da escola rural, ele já saberia ler e escrever em sua nova escola. “João” destrona em sua fala o poder e o domínio de algumas técnicas que julgam ter alguns profissionais da escola urbana. Como não é possível brigar com o lugar de poder da escola e com os saberes de seus professores, reverte para o lugar da predestinação a sina de ser analfabeto como seus pais, assumindo ainda que temporariamente para si e para os seus, uma atitude fatalista. Paulo Freire nos ensina que

quase sempre este fatalismo está referido ao poder do destino ou da sina ou do fado – potências irremovíveis – ou uma destorcida visão de Deus. Dentro do mundo mágico ou místico em que se encontra a consciência oprimida, sobretudo camponesa, quase emersa na natureza, encontra no sofrimento, produto de exploração em que está, a vontade de Deus, como se ele fosse o fazedor desta desordem organizada. (FREIRE: 1977, p. 52).

Nesta desordem organizada sobre o financiamento daquelas e daquelas que acreditam controlar o cotidiano, corpos e mentes dos sujeitos/assujeitados, a escola dá provas de sua ineficiência política ao introjetar em seus alunos a marca da sina. “João”, confirma seu analfabetismo, confirmando a história de negação de seus pais se repetindo no presente. Porém no cotidiano, nos espaços que subvertem e fazem subverter sua irmã “Maria”, talvez por ter aprendido a jogar o jogo da escola e a compreender as regras desse jogo, jogando sem bulir, vai se alfabetizando. Ao se alfabetizar culpabiliza a professora rural como desprovida de saberes para a alfabetização. Não conseguindo fazer sua função docente, a professora rural não é boa. A escola não tem como compromisso único alfabetizar. Boa escola e boa professora é aquela que alfabetiza, que ensina a alegria, que trabalha a amorosidade como prática fundadora em sua razão de existir. E os saberes anteriores a este momento não contam? Parece que não, o que conta é o resultado, o que conta é o produto desta ação. O que conta é a sua capacidade atual de leitura e escrita.

Na ambigüidade presente na fala de “Maria” existe uma nova ordem que desmistifica a sina existencial desta família de serem todos analfabetos. “Maria” se apropria do código escrito e, através dele, poderá contribuir para assunção de seu irmão e de sua família. Essa é mais uma possibilidade que o saber ocupa nas classes populares, quando efetivamente desterritorializa os opressores. Aprendemos com Freire que dentro de cada oprimido existe o opressor, desterritorializá-lo precisa ser palavra de ordem, busca permanente.

Há, por outro lado, em certo momento da experiência existencial dos oprimidos, uma irresistível atração pelo opressor. Pelos seus padrões de vida. Participar destes padrões constitui uma incontida aspiração. Na sua alienação querem, a todo custo, parecer com o opressor. Imitá-lo. Segui-lo (FREIRE: 1977, p. 53).

Nesta fala de Freire encontro elementos que sinalizam o perigo que mora em retirar as crianças dos espaços rurais. Não sabemos até que ponto a escola urbana poderá

potencializar essas crianças a compreender a realidade que as oprime e por ela querer lutar. Depois de discorrer sobre os espaços rurais, sobre seus saberes, sobre a escola do espaço rural, amplio minha compreensão sobre a complexidade deste espaço e minhas razões por querer continuar na luta a favor das escolas rurais e das classes populares. Enquanto houver luta, há esperanças. Para concluir, ficando sempre aberto o texto volto a uma citação de Maturana (1998, p. 12):

... não se pode refletir sobre a educação sem antes, ou simultaneamente, refletir sobre essa coisa tão fundamental no viver cotidiano que é o projeto de país no qual estão inseridas nossas reflexões sobre a educação. Temos um projeto de país?

Referências bibliográficas

- FERRAÇO, Carlos Eduardo. *Eu caçador de mim*, in: GARCIA, Regina Leite (org.) *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.
- FOESTER, Heinz von. *Visão e conhecimento: disfunção de segunda ordem*, in: SCHNITMAN, Dora Fried (org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. 29 ed. São Paulo: Cortez, 1994,
- _____. *Pedagogia do oprimido*. 29 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- _____. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Política e educação*. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____ & SHOR, Ira. *Medo e ousadia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KOLLING, Edgar Jorge. (org.) *Por uma educação básica do campo*. Brasília: Peres Editora, 1999.
- MARTINS, José de Souza. *Fronteira: A degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Caminhada no chão da noite*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. 3 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.
- RODRIGUES, Alexsandro. *Por diferentes caminhos da vida cotidiana: a escola rural como sonho possível*. Dissertação de Mestrado. Niterói, 2004.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- VALLA, Victor Vicent (org.). *Saúde e educação*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2000.

Literatura & História: o ensino brasileiro do século XIX refletido pel' *O Ateneu*

Carlos Henrique de Carvalho

Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em História Econômica pela USP

José Carlos Souza Araújo

Centro Universitário do Triângulo. Doutor em Educação pela UNICAMP.

Resumo Trata-se de um artigo que tem por finalidade problematizar o projeto pedagógico e educativo revelado pela obra literária *O Ateneu*, de Raul Pompéia, a qual se insere na perspectiva do conservadorismo, expresso pelas concepções de professor, de escola e de pedagogia. E é em torno desse diapasão que muitas instituições escolares, mesmo no período republicano, irão ser instituídas e se estruturarem em seu processo instituinte por várias décadas do século XX. *O Ateneu* é uma escola-ficção, mas entre esta e a realidade educacional brasileira, mesmo republicana, certamente não há diferenças significativas, pois a ficção imita a realidade.

Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrido reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomeçar com artigos de última remessa; o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais, sem levar em conta a simpatia da menina-da, acerca de aclamações o bombo vistoso dos anúncios.

Raul Pompéia

Sem se furtar da extraordinária força emocional da retórica poética e literária, presente nas obras dos escritores brasileiros do século XIX, pode-se analisá-las sob um outro prisma, privilegiando a imagem real do Brasil pobre e do país sem instrução, ao contrário da imagem virtual do Brasil europeizado e civilizado, tão acalentada e propugnada pelos apóstolos do Brasil do progresso e da ordem. Nesse sentido, *O Ateneu*, de Raul Pompéia¹, constitui-se em documento lapidar das contradições educacionais que permeavam não apenas o mundo rural brasileiro, mas também o espaço urbano carioca do final do século passado. Trata-se, de acordo com a intenção dos autores, de examiná-lo como sujeito de uma perspectiva educacional que vigorava no contexto sócio-político da Capital do país de então. Deste modo, será propriamente *O Ateneu* o personagem principal, procurando inseri-lo no bojo de um mundo que passava por constantes metamorfoses, que se agudizavam à medida que eram quebradas as normas de comportamento; entretanto, por vezes, eram reafirmadas, constituindo-se num misto de conformismos e de resistências, como pode ser percebido pela leitura da obra de

¹ Raul D'Avila Pompéia (1863-1895) nasceu em Angra dos Reis (RJ), e suicidou-se na cidade do Rio de Janeiro. Formado em Direito, dedicou-se ao jornalismo, participando da campanha abolicionista e engajando-se na causa republicana.

Raul Pompéia, atirando-o numa arena, na qual ele terá que empreender uma luta titânica, pela sua formação, seja ela moral, seja religiosa.

É neste cenário que *O Ateneu* oferece ao leitor uma tela, na qual se pode visualizar o romantismo às avessas, no lugar das donzelas passeando sua cândida beleza pelas matas da Tijuca; ou pelos jardins da Ilha de Paquetá, banhados pela doce brisa oceânica; ou ainda nos bailes da Corte. Porém, elas tateando o ambiente asfixiado pela rígida disciplina d'*O Ateneu*, as quais exigem como padrão de comportamento uma castidade implacável, que vez ou outra é substituída pela voz do sangue que lhes grita do alto de sua adolescência, ou seja, elas se entregam ao apelo carnal do coibido e do proibido.

Com esse estudo, almejamos aproximar a análise histórico-educacional da obra de ficção e, com isso, poder lançar novos olhares sobre a organização das instituições de ensino do século XIX no Brasil. Sobre a perspectiva de se promover o “afastamento” entre História e Literatura, Pesavento observa que

a tradição do pensamento ocidental de afastar a História da ficção é, contudo, antiga, desde Tucídides a ultrapassar Heródoto e a afirmar que não há versões, mas sim um saber racional e criterioso, depositado no historiador, aquele que consulta os documentos e escreve dizendo *como foi*. A retomada da postura tucidiana seria feita a partir do século XVII, com o pensamento cartesiano, prosseguindo no século das Luzes, para atingir o seu apogeu no século XIX, com o racionalismo cientificista, encontrando ainda, no século XX, uma vertente poderosa na postura historiográfica marxista. Mesmo que tais pressupostos já encontrassem alternativas críticas desde o século XIX e as primeiras décadas do XX – Michelet, humanistas alemães, Freud, Mauss e Durkheim, Benjamin, Bachelard – foi preciso a chegada da decantada crise dos paradigmas científicos, explicativos da realidade, em torno da década de 1970, para que a ficção se tornasse uma questão chave para o debate da escrita da História, aproximando-a da Literatura (2003, p. 34).

No entanto, a mesma autora, ao comentar a importância dos estudos literários à compreensão da História, demonstra que há uma relativa verossimilhança, com a diferença de que o historiador tem a pretensão de veracidade, ou seja:

No jogo entre as duas narrativas Ricoeur chega a falar na *ficcionalização* da História, ao criar um *ter sido*, não verificável, e a uma historização da ficção literária, pois a temporalidade factual construída em todo verdadeira, salvo no *ter acontecido*. Nesta medida, para Ricoeur, a ficção é quase história, a História é quase ficção! (PESAVENTO: 2003, p. 37).

Com essa perspectiva, Pesavento conclui que a Literatura é um importante material para os historiadores analisarem uma dada realidade, seja ela de cunho social e político ou de caráter econômico educacional. Portanto, segundo suas análises,

seja a Literatura de cunho realista, dispondo-se a dizer sobre o real por forma da observação direta, fruto da vivência do escritor no seu tempo, seja por transfiguração fantasmática e onírica ou de criação de um futuro aparentemente inusitado, seja pela recuperação idealizada de um passado, distante ou próximo, a Literatura é sempre um registro – privilegiado – do seu tempo (PESAVENTO: 2003, p. 40).

É tendo em vista esta relação entre História e Literatura que buscamos compreender *O Ateneu*, de Raul Pompéia, procurando identificar em seus escritos a organização escolar que vigorou naquela instituição de ensino e, ao mesmo tempo, compreendê-

la dentro de uma ordem social maior. Para tanto, em um primeiro momento, perceber as múltiplas faces da então capital do Império, particularmente de sua situação urbana, no último quartel do século XIX, o qual fornecerá um pano de fundo capaz de colocar em relevo parte das contradições existentes à época.

Num segundo momento, de maneira sucinta, objetiva-se sinalizar algumas das transformações que ocorreram no período imperial, com ênfase para os seus aspectos educacionais, tendo em vista compreender como eles direcionaram a constituição de um modelo de ensino quase totalmente apartado da sociedade brasileira, ao projetar instituições educativas que em essência almejavam educar uma elite, fosse ela econômica, política ou intelectual. É neste cenário que se insere *O Ateneu* e é a partir de seu interior que ousamos desenvolver algumas reflexões a seu respeito, sem, todavia, cair na pretensão de analisá-lo meramente em uma dimensão literária, mas sim colocá-lo como mais um *documento* capaz de fornecer elementos explicitadores da situação educacional do Brasil Imperial, em particular da cidade do Rio de Janeiro.

O urbano à época do Ateneu

Do livro aberto, como as sombras das caixas encantadas dos contos de maravilha, nascia, surgia, avultava, impunha-se a opinião do Ateneu rainha caprichosa e incerta, tiranizava essa opinião sem corretivos como os tribunais supremos. O temível noticiário, redigido ao sabor da justiça suspeita de professores, muita vez despedidos por violentos ignorantes, odiosos, imorais, erguia-se em censura irremissível de reputações.

Raul Pompéia

O Rio de Janeiro não estará imune ao quadro contraditório do analfabetismo que imperava pelo país. Seu espaço urbano era habitado por uma multiplicidade de etnias, isto é, pelos imigrantes oriundos das mais diferentes regiões da Europa, por escravos e ex-escravos que partiram de todos os pontos da África Negra; além dos nativos, fruto de um processo secular de miscigenação. É nesse caldo de cultura que os conflitos sociais vão apresentar os seus sinais mais agudos, os quais serão impulsionados pela demagogia e pelo descaso dos governantes da época, interessados em atender aos anseios da emergente burguesia nacional.

Para salientarmos o quanto era importante a diversidade entre a população carioca e o modo pelo qual ela interagira no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, citaremos na íntegra alguns números levantados pelo professor José Murilo de Carvalho, posto que corroboram em muito as afirmações aqui desenvolvidas, por retratarem, da forma mais límpida, os submundos da cidade, onde encontramos toda uma gama de “profissões” consideradas inerentes às classes perigosas, ou potencialmente ligadas ao mundo da “desordem” e da “viagem”, primogênicas dos cortiços e dos morros. Assim, José Murilo nos relata o seguinte:

Vê-se que a década que precedeu a República apresenta o maior crescimento populacional relativo. Em termos absolutos, tem-se que a população quase dobrou entre 1872 a 1890, passando de 266 mil a 522 mil. A cidade teve ainda que absorver uns 200 mil novos habitantes na última década do século. Só no ano de 1891, entraram 166.321 imigrantes, tendo saído para os estados 71.264. Este enorme influxo populacional fazia com que em 1890, 28,7% da população fossem nascido no exterior e 26% proviessem de outras regiões do Brasil. Conseqüentemente, apenas 45% da população eram nascidas na cidade (CARVALHO: 1985, p. 119-120).

Mais adiante José Murilo acrescenta:

Nesta população estava o que poderia ser comparado às classes perigosas ou potencialmente perigosas de que Louis Chevalier para a Paris da primeira metade do século XIX. Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do exército, da marinha e dos navios estrangeiros, ciganos ambulantes, tropeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptores, pivetes (a palavra já existia). E, é claro, a figura tipicamente carioca dos capoeiras, cuja fama já se espalhara por todo país e que foram calculados em torno de 20 mil às vésperas da República. Morando, agindo e trabalhando, na maior parte, nas ruas centrais da Cidade Velha, esta população era a que mais aparecia nas estatísticas criminais da época, especialmente as referentes às contravenções do tipo de desordem, vadiagem, embriaguez, jogo (CARVALHO: 1985, p. 120).

É nesse espaço que surgem estas “anomalias sociais”, tão repugnadas pela sociedade da época, cujo objetivo passa a ser o de impedir o seu alastramento pela então Capital. Assim, forma-se um gigantesco aparato de vigilância, tendo bases na coerção e, principalmente, na observação de seus moradores (a cidade é transformada em um observatório), ditando os preceitos morais, em que a ociosidade será considerada a mais grave transgressão da “ordem” e do “progresso” da futura Capital da República. Sendo por isso, vedado aos “ociosos”, vindos dos mais distantes rincões do país e do exterior, o direito de permanecer em seu espaço urbano, ao utilizarem o tempo de maneira improdutivo.

Na esteira desses acontecimentos vem à tona a crise urbanística do Rio de Janeiro, cujas conseqüências estão materializadas na falta de moradias e nas inúmeras epidemias que se alastram pela cidade, passando essa crise a exigir reformas por parte das autoridades. Ao promoverem tais medidas, apresentando elas um cunho autoritário, objetiva-se controlar e disciplinar a população pobre. Nesse sentido, são relevantes as considerações de Sérgio Pechman e Lilian Fritsch²:

A preocupação com o asseio, portanto, deveria guiar o comportamento cotidiano da população à qual seria exigido que agisse em consonância com os seus padrões higiênicos definidos pelas autoridades sanitárias. A ordenação urbana estabelecida pelo Código de 1832, entretanto, não impunha ao morador da cidade apenas restrições de natureza *higiênica*, mas igualmente de natureza *moral*. O bom funcionamento da cidade, para o legislador, dependia da existência de indivíduos que zelassem não só pela saúde pública, como também pela moralidade pública. Os maus costumes da população podiam se manifestar tanto através de hábitos sanitários reprováveis como por meio de atitudes moralmente condenáveis. Loucos, ébrios, autores de atitudes indecentes em público são objeto de vigilância da lei, visto que sua forma de procedimento não condiz com o estilo de comportamento exigido de um morador da cidade (PECHMAN & FRITSCH: 1985, P. 148).

Diante do trágico e do patético mundo urbanizado, surge um quadro social marcado pelos mais profundos contrastes, que provocam um acentuado acirramento das contradições sociais nas grandes concentrações urbanas. A cidade transforma-se na

² Os autores analisam as transformações verificadas na cidade do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX e, principalmente, retratam as medidas “saneadoras” levadas a cabo pelas autoridades da República, nos primeiros anos deste século. Dão ênfase às políticas adotadas pelo prefeito Pereira Passos e pelo presidente Rodrigues Alves, cujas as intenções se consubstanciavam em “modernizar” a Capital Federal. Isto significa higienizá-la, ou seja, retirar as mazelas sociais de suas ruas. Os autores nos revelam ainda que havia inúmeras formas de resistências a essas medidas higienizadoras, que se expressavam das mais diferentes maneiras, tais como: o candomblé, o espiritismo, a malandragem, a capoeira, a jogo do bicho, entre outros.

forma mais vilipendiadora da condição humana, excluindo a imensa maioria de seus habitantes, tendo eles de enfrentar as perversas condições para conseguirem sobreviver. Em tal situação, os moradores pobres dos centros urbanos fazem da ação “ilícita” a ponta do diamante que estiola a carapaça vítrea do moralismo burguês. Assim, proliferaram os cortiços, como sendo mais uma, entre tantas outras formas, que violam o maculado véu da “ordem”, do “progresso” e do mundo “civilizado”, projetando suas imagens e, dando a estas “larvas humanas”, visibilidade nos cortiços da “cidade maravilhosa”, os quais não mais conseguiam esconder aquelas “minhocas que brotavam do esterco” dos seus subúrbios, aterrorizando e denegrindo toda pseudomagnificência da cidade idealizada. Por isso, houve necessidade de se tomar urgente medidas contra aqueles “incivilizados”, a fim de discipliná-los, pois sua aglomeração, em cortiços, constituía um foco de permanente tensão. É nesse sentido que se devem pensar as reformas urbanas levadas a cabo no Rio de Janeiro, durante a gestão do prefeito Pereira Passos e da Presidência de Rodrigues Alves. Na ótica desses dois mandatários,

os pobres eram uma ameaça pública, suas concentrações eram potencialmente capazes de se desenvolver em distúrbios, deveriam ser impedidas e cortadas por avenidas e bulevares, que levariam os pobres dos bairros populosos a procurar habitações em lugares menos perigosos (HOBSBAWM: 1982, p. 224).

Cabe agora, depois da apresentar a situação do espaço urbano em geral e, em especial, do Rio de Janeiro, contextualizar a respeito do país no século XIX, bem como as primeiras iniciativas do Estado Imperial no campo educacional.

O contexto sócio-educacional do século XIX

No Ateneu, a imoralidade não existe! Velo pela candura das crianças, como se fosse não digo meus filhos: minhas próprias filhas! O Ateneu é um colégio moralizado!

Raul Pompéia

A história da sociedade brasileira oitocentista foi marcada pela transição da condição do país de Colônia para Império. Assim, “boa parte desse projeto constitui na criação de um aparelho estatal brasileiro adequado às necessidades institucionais da nova sociedade que estava começando a sair do status colonial” (URICOECHEA: 1978, p. 90). O Brasil no início do século XIX era um país recém independente que buscava estruturar-se em todos os setores, sejam eles econômicos, políticos ou educacionais. Mas tendo em vista a extensão e as divisões territoriais, as dificuldades de comunicação e a população dispersa, impunha-se a necessidade de se forjar um governo forte, centralizado e burocratizado.

Caracterizando o novo equilíbrio de forças, à Secretaria de Estado dos Negócios do Império competia conhecer a população do Império, por meio de organização do registro civil, da realização de recenseamentos e da regulamentação dos direitos civis e políticos dos estrangeiros, cuidar dos assuntos referentes à saúde pública e ao controle sanitário; organizar o ensino primário na Corte e o superior em todo o Império, além do ensino de cunho profissional; estabelecer regulamentos para as diferentes profissões, com exceção da magistratura; administrar os hospitais e regulamentar as habitações urbanas (cortiços); supervisionar os templos de cultos não católicos, regulamentar as eleições e supervisionar os presidentes de

províncias – entre inúmeras atribuições que proporcionavam a difusão entre os homens livres do Império do Brasil dos valores, normas e padrões que distinguiam as “Nações civilizadas” (MATTOS: 1994, p. 191).

A Constituição de 1824 atribui ao Estado Imperial mecanismos de atuação sobre a população. A Carta Magna buscava reunir o povo brasileiro para um projeto de país independente. Com esse prisma, a instrução foi considerada peça fundamental na construção do Estado nacional brasileiro, como forma de promover a civilização de sua população. Nesse sentido, a Constituição de 1824 regulamentou a instrução pública primária como direito de todo cidadão (Título VIII, Art. 32), e a Lei Imperial de 15 de outubro de 1827 (mais conhecida por Lei que estabeleceu as escolas de primeiras letras) determinou a criação de escolas nas cidades e vilas mais populosas, além de prescrever os conteúdos a serem ensinados nessas escolas. De acordo com Greive & Lima (2003) e com Luciano Mendes de Faria (2000), a Constituição e as leis imperiais iam além, pois buscavam, na verdade, criar possibilidades de governar, isto é, criar meios não apenas à construção e consolidação de um Estado independente, mas também de condições de se administrar. Dessa forma, a organização escolar, a produção de um corpo de funcionários (professores e inspetores) são reflexos das práticas políticas que expressavam as novas relações de poder surgidas com a consolidação do Império. Nesse sentido, a escola assumiu, gradativamente, a responsabilidade de

ensinar a ler, escrever e contar. Tratava-se de difundir o mais amplamente possível a Língua Nacional, sua gramática de modo a superar as limitações de toda natureza impostas pelas falas regionais [...]. Tratava-se de difundir ainda informações matemáticas, desde as quatro operações de aritméticas até as noções gerais de geometria teórica e prática, como condição de apreensão das estruturas lógicas elementares presentes no mundo, e que fundamentavam o primado da Razão. Tratava-se também de difundir conhecimentos geográficos particularmente aqueles referentes aos territórios do Império (MATTOS: 1994, p. 249-250).

Por outro lado, criam-se instituições com a finalidade de educar as elites brasileiras³. São exemplos dessa postura os Liceus, disseminados por quase todas as províncias do país; a escola do Caraça em Minas; O Ateneu e o Colégio D. Pedro II na cidade do Rio de Janeiro. Em relação a esse último, Ariclê Vechia sublinha que

fundado com a finalidade de educar a elite intelectual, econômica e religiosa brasileira e concebido para ser o centro difusor das idéias educacionais, relativas ao ensino secundário, foi considerado o “padrão” a ser seguido pelos congêneres em todo país. A orientação pedagógica do Collegio foi expressa por Vasconcellos, em 1837, em seu discurso proferido na Câmara dos Deputados, qual seja, a de elevar os estudos das Humanidades, especialmente das línguas clássicas, no Brasil. O plano de estudos, na realidade, era enciclopédico, incorporava estudos considerados clássicos, entre os quais a Gramática, a Retórica, a Poética, a Filosofia, Latim e Grego, e os es-

³ Cf., por exemplo, Ester BUFFA e Paolo NOSELLA. *Schola Mater: A Antiga Escola Normal de São Carlos - 1911-1933*. São Carlos (SP): EDUFSCar, 1996; dos mesmos autores, *Industrialização e educação: a Escola Profissional de São Carlos, 1932-1971*. São Carlos (SP), UFSCar, 1996 (mimeo); numa perspectiva um pouco diferente, Gilberto Luiz ALVES. *O Pensamento Burguês no Seminário de Olinda – 1800-1836*. Ibitinga: Humanidades. 1993. Com relação ao estado de Minas Gerais, está em fase de defesa por Maria Terezinha de Brito, na UFSCar, sob orientação do Prof. Dr. Paolo Nosella, uma dissertação sobre a Escola Normal de Patos de Minas (MG); importantes estudos monográficos, mas sem o aporte teórico-metodológico, são os do Pe. José Tobias ZICO, *Caraça: Peregrinação, Cultura, Turismo – 1770-1976*. Contagem (MG): Editora Littera Maciel, 1988; e de Maria Antonieta Borges LOPES e Mônica M. Teixeira Vale BICHUETTE (org.), *Dominicanas: Cem Anos de Missão no Brasil*. (s.l.e.): Editora Vitória, 1986 (que descreve a criação do Colégio Nossa Senhora das Dores, de Uberaba, MG).

tudos modernos, que incluíam as línguas “vivas”, tais como Francês e Inglês e as Matemáticas, Ciências, História, Geografia, Música e Desenho. Porém, a ênfase dada às Humanidades é evidenciada pela distribuição da carga horária: 62% da carga horária do plano de estudo era atribuída aos estudos humanísticos e, desses, 50% era atribuído ao estudo de Latim e Grego (2005, p. 83-84).

Diante dessas considerações é que entendemos a inserção da obra *O Ateneu*, que retrata pelo menos em parte as contradições do ensino na então capital do Império, e é a partir dele que iremos desenvolver nossos argumentos em relação ao universo da escola, projetado por Raul Pompéia, procurando caracterizar também a ambiência escolar que marcou as atividades de ensino daquela instituição, tentando identificar como eram tecidas as relações entre professores, alunos e a direção.

Imagens d'O Ateneu

A mais terrível das instituições do Ateneu não era famosa justiça do arbítrio, não era ainda a cafua, asilo das trevas e do soluço, sanção das culpas das culpas enormes. Era o Livro das notas.

Raul Pompéia

O Ateneu, lançado inicialmente em 1888 em folhetins de jornal, ganhou formato de livro no mesmo ano. O Romantismo já tivera seu declínio e os dois últimos grandes escritores desse período, Castro Alves e José de Alencar, haviam falecido na década anterior. Machado de Assis, por sua vez, superando sua fase romântica, havia lançado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881, inaugurando entre nós o romance psicológico. Os poemas de Castro Alves, por seu inflamado tom antiescravista ainda gozavam de grande popularidade, devido ao momento histórico-político nacional de repúdio à escravatura e de adesão aos ideais republicanos. Contudo, os ventos estéticos, tanto na prosa como na poesia, acompanhando as novidades vindas da Europa, agora sopravam em outra direção.

Ao se ler *O Ateneu*, percebem-se diversas marcações temporais indicando ao leitor que a ação corresponde ao tempo contemporâneo do autor, algum momento da década de 1880. Esse foi um período em que duas mudanças político-sociais de extrema relevância se gestavam na sociedade brasileira: a abolição da escravatura e a proclamação da República.

As festividades de final de ano retratadas no romance, apesar dos esforços conservadores do diretor do colégio, são palco e oportunidade para pronunciamentos ou manifestações de natureza política, conforme podemos observar:

Deram fim às festas os saltos, os páreos de carreira, as lutas romanas e a distribuição dos prêmios de ginástica, que a mão egrégia da Sereníssima Princesa e a pouco menos do Esposo Augusto alfinetavam sobre os peitos vencedores (POMPÉIA: 1990, p. 17).

A presença de membro da família real (a figura aguardada é a Princesa Isabel) em lugar de honra é provocação bastante para os ânimos quentes de alunos e professores republicanos. Aliás, a crítica literária reconhece mesmo a retórica inflamada de Cláudio, na voz do próprio Raul Pompéia – que usa seu personagem como se fosse uma espécie de boneco ventríloquo para manifestar suas opiniões políticas e literárias,

Encarnei o pecado na figura de Sanches e carreguei. Nutria talvez no íntimo o ambicioso interesse de um dia reformar os homens com meu exemplo pontifical de virtudes no sôlio de Roma; mas a verdade é que me dediquei conscienciosamente ao santo empenho de merecer essa exaltação, preparando-me com tempo. Perdido o ideal cenográfico de trabalho e fraternidade, que eu quisera que fosse a escola, tinha que soltar para outras bandas os pombos da imaginação. Viveiro seguro era o céu. Ficava-me a vendagem da eterna felicidade, que se não contava (POMPÉIA: 1990, p. 43).

Convém lembrar que Raul Pompéia era contemporâneo de diversos outros escritores de renome da literatura brasileira, como Olavo Bilac (com quem chegou a bater-se em duelo), Aluisio de Azevedo, Cruz e Sousa, Coelho Neto e Machado de Assis. A postura ideológica, o posicionamento político e a referência ao tempo histórico parecem estar, contudo, mais vivamente impressos em *O Ateneu* do que nas obras literárias desses seus contemporâneos.

O descontentamento com o regime monárquico era geral, e os ataques ao governo e à própria pessoa do Imperador eram freqüentes. Parecia haver, à época, um clima de insatisfação geral contra o governo. Monarquia já estava se tornando sinônimo de passadismo. Conforme afirma um dos críticos do Imperador à época, em 1885, transcrito por Nelson Werneck Sodré, ao falar sobre os problemas sociais, econômicos e educacionais do Brasil, responsabilizava D. Pedro II pelo atraso do país:

O governo do Imperador nunca ordenou a construção de estradas – a primeira condição para a prosperidade de país que vive quase exclusivamente da agricultura como nem sequer tentou seriamente resolver os problemas da imigração e fixação no campo, solução nos teria trazido grande base de ensinamento, progresso e industrialização. Nunca organizou um plano de instrução profissional ou educação nacional. Contudo, conservou tanto quanto pôde elementos mais destruidores do nosso atraso, pobreza, putrefação, fazendo destruir instituição criminal, o mais colaborador no seu trabalho destruição no interior (SODRÉ: 1965, p. 118).

Raul Pompéia compartilhava dessa opinião, pois não via legitimidade no governo que era a continuação do Imperialismo português e que, portanto, não podia representar uma coletividade americana, brasileira. Como afirma Herédia

o Imperador nunca mereceu simpatia de Pompéia, que não via o herdeiro de um sistema reacionário, cuja prosperidade assentava na escravatura. E algo de sancionar um governo minava pela corrupção, demonstrava as fraquezas com as tímidas e inúmeras tentativas para libertar escravos e estabelecer a necessária reforma agrária (1979, p. 47).

Nesse cenário, *O Ateneu* inicia com as palavras do pai ao protagonista Sérgio, à porta do colégio, no primeiro dia de aula: “Vais encontrar o mundo (...) Coragem para a luta” (Pompéia, p.11) Estas palavras constituem uma chave segura para percebermos e tentarmos desvendar os sentidos da educação nessa escola.

O colégio não é um mundo, mas o mundo. É, sobretudo, o mundo que o autor e os seus leitores tão bem conheciam, no quase final de século marcado pelo atraso, pela decadência de uma monarquia periclitante, por um leque variado de injustiças sociais culminando com uma suprema vergonha da escravatura, pela hipocrisia marcando as relações sociais, pela corrupção regendo os negócios. Em escala menor, mas não menos reconhecível, a vida social brasileira do final do Império repete-se no microcosmos que é o Colégio Ateneu, assim caracterizado pelo autor:

O edifício fora caiado e pintado durante as férias, como os navios que aproveitam o descanso nos portos para uma reforma de apresentação. Das paredes pendiam as cartas geográficas, que eu me comprazia de ver como um itinerário de grandes viagens planejadas. Havia estampas coloridas em molduras negras, assuntos de história santa e desenho grosseiro, ou exemplares zoológicos e botânicos, que me revelavam direções de aplicação estudiosa em que eu contava triunfar. Outros quadros vidrados exibiam sonoramente regras morais e conselhos muito meus conhecidos de amor à verdade, aos pais, e temor de Deus, que estranhei como um código de redundância. Entre os quadros muitos relativos ao Mestre – os mais numerosos; e se esforçavam todos por arvorar o mestre em entidade incorpórea, argamassada de pura essência de amor e suspiros cortantes de sacrifício, ensinando-me a didascalotria que eu, de mim para mim, devotamente, jurava desempenhar à risca. Visitamos o refeitório, adornado de trabalhos a lápis dos alunos, a cozinha de azulejo, o grande pátio interno dos recreios, os dormitórios, a capela... De volta à sala de recepção, adjacente à da entrada lateral e fronteira ao escritório, fui apresentado ao Professor Mânlio, da aula superior de primeiras letras, um homem aprumado, de barba toda grisalha e cerrada, pessoa excelente, desconfiado por sistema de todos os meninos (POMPÉIA: 1990, p. 23-24).

De fato, o educandário, visto de fora, ostenta uma aparência austera, digna, respeitável. Sob seu teto, porém, Sérgio aos poucos descobre a sua real face, aquela que se esconde ao primeiro olhar. Todas as mazelas sociais ali estão presentes: a hipocrisia e a opressão, mais que todas.

A comunidade de alunos que se apresenta nas festas de abertura e de encerramento do ano letivo, no dia a dia escolar, revela seu lado escuro. A igualdade que o uso do uniforme sugeria desfaz-se, quando Sérgio percebe que há uma bem marcada hierarquia entre os colegas, o que caracteriza uma rígida disciplina, não apenas entre os alunos do Ateneu, mas também em relação aos comportamentos deles:

No Ateneu formávamos a dois para tudo. Para os exercícios ginásticos, para a entrada na capela, no refeitório, nas aulas, para a saudação ao anjo da guarda, ao meio-dia, para a distribuição do pão seco depois do canto. Por amor da regularidade da organização militar, repartiam-se as três centenas de alunos em grupos de trinta, sob o direto comando de um decurião ou vigilante. Os vigilantes eram escolhidos por seleção de aristocracia. Vigilante era o Malheiro, o herói do trapézio; vigilante era o Ribas, a melhor vocalização do Orfeão; vigilante era o Mata, mirrado, corcundilha, de espinha quebrada, apelidado o mascate, melífluo no trato, nunca punido ninguém sabia por quê, reputação de excelente porque ninguém se lembrava de verificar, que entretanto, Rebelo apontava como chefe da polícia secreta do diretor; vigilante o Saulo, que tinha três distinções na instrução pública; vigilante Rômulo, mestre cook, por alcunha, uma besta, grandalhão, último na ginástica pela corpulência bamba, último nas aulas, dispensado do Orfeão pela garganta rachada de requinta velha, mas exercendo no colégio, por exceção de saliência na largura chata da sua incapacidade, as complexas e delicadas funções de zabumba da banda. (POMPÉIA: 1990, p. 33-34).

Como em toda escola, essa hierarquia era medida pelo desempenho intelectual – e Sérgio faz questão de experimentar diversos degraus dessa escala, inclusive comprazendo-se em descer até o limite último. Ainda no plano disciplinar, paralelamente, também há uma gradação, que é julgada pelo diretor (inclusive publicamente, nas sessões de final de ano), alinhando-se junto a do mérito intelectual. É a divisão dos alunos de acordo com o seu comportamento – não falta sequer, um “bode expiatório”, Franco, sobre quem recaem todas as faltas e todos os castigos. Essas são as duas hierarquias oficiais, visíveis a olho nu, poderíamos dizer. Aristarco é o supremo árbitro, é quem

eleva ou rebaixa os alunos nessas duas categorias. Como no mundo real, tudo ali parece muito certado e muito justo. Contudo, há muito mais sob os tetos do velho Ateneu, pois de acordo com as observações de Laura Hosiasson,

a disciplina e a ordem impostas pelo colégio eram rígidas e severas, Sérgio entra cheio de ideais de respeito e submissão a estas estruturas mas, aos poucos, vai enxergando melhor e descobrindo que não é dessa forma que funciona o mundo do Ateneu. Cada nova experiência o leva a compreender que existe uma espécie de jogo entre as normas disciplinares e as correspondentes maneiras de infringi-las. Quem leva vantagem é quem melhor controla essa relação entre disciplina e indisciplina (1988, p. 76).

Existe, por exemplo, uma nítida hierarquia econômica, com uma rede de credores e devedores que lembra, guardadas as proporções, a organização da máfia, do jogo do bicho, ou, no mundo de hoje, dos traficantes de drogas. A exemplo do diretor Aristarco, que altera o tratamento dispensado a cada aluno de conformidade com os relatórios que seu contador apresenta sobre a pontualidade nos pagamentos das mensalidades também entre os alunos (como na sociedade maior), a mola-mestra se revela:

As especulações moviam-se como o bem conhecido ofício das corretagens. Havia capitalistas e usurários, finórios e palpavos (...) A principal moeda era o selo. No comércio do selo é que fervia a agitação de empório, contratos de cobiça, de agiotagem, de esperteza, de fraude. Acumulavam-se valores, circulavam, frutificavam; conspiravam os sindicatos, arfava o fluxo, o refluxo das altas e das depreciações; os inexpertos arruinavam-se, e havia banqueiros atilados, expondo banhas da prosperidade (ABDALLA JR & CAMPEDELLI: 1986, p. 172-173).

Além desses elementos, de caráter especulativo, podem-se notar ainda “os cuidados” dispensados juntos aos “alunos gratuitos”, pois são estes que contribuem com o brilho ostentado pela instituição. Na realidade,

havia no Ateneu, fora desta regra, alunos gratuitos, dóceis criaturas, escolhidas a dedo para o papel de complemento objetivo de caridade, tímidos como se abatesse o peso do benefício; com todos os deveres, nenhum direito, nem mesmo o de não prestar para nada. Em retorno, os professores tinham obrigação de os fazer brilhar, porque caridade que não brilha é caridade em pura perda (POMPÉIA: 1990, p. 94).

Simétrica e oposta a essa rede, existe um esquema de vigilância que em tudo lembra a organização policial dentro da sociedade maior, controlando a vida dos internos. Há, neste submundo escolar, uma hierarquia que divide os meninos em poderosos e dependentes, opressores e oprimidos ou, mais simplesmente em machos e efeminados. Também nessa escala de comportamento, Sérgio fez questão de experimentar os diversos estádios. Como na sociedade maior, n’*O Ateneu* a face escura é mantida em segredo e hipocritamente ignorada pela oficial.

Ainda nesta leitura da escola como uma alegoria da sociedade do Segundo Reinado, pode-se dizer que Aristarco, com sua pompa e vaidade, com a distribuição de favores de acordo com sua conveniência, com o poder centralizado em sua mão, é um arremedo do Imperador reinante. Da mesma forma, o seu interesse multidisciplinador, seu amor às ciências, em especial à astronomia, e sua atração por aparelhos e engenhocas modernas aproximam-no da imagem de sábio que sempre esteve associada a Pedro II.

Wilson Martins, em sua *História da inteligência brasileira*, ao discorrer sobre *O Ateneu*, chama a atenção para o cenário armado para as festas de encerramento do ano letivo, ressaltando que, ao vistoriar o andamento dos preparativos, Aristarco, por vezes, sentava-se ao trono, sob o dossel, e “dava regras aos armadores, de lá, como um soberano precavido ditando o esplendor da coroação”. Comenta:

As duas imagens se superpõem e se intercambiam: Pompéia só podia ver em Aristarco um ‘Cesar carcato’ (...) precisamente porque via em Pedro II um Aristarco caricato. Para um republicano veemente como ele, o colégio interno refletia e resumia a sociedade imperial na mesma medida em que, reciprocamente, a sociedade brasileira era um ridículo colégio interno, sufocado sob a direção desse Aristarco que se chamava D. Pedro II (MARTINS: 1980, p. 58).

A cena patética da inauguração do busto em sua homenagem, quando constata que a imagem sobrepuja a pessoa e a cena final do rescaldo do incêndio com Aristarco estoicamente sentado em meio aos destroços de seus aparelhos científicos pedagógicos, podem ser vistos como um prenúncio ou desejo do autor da queda da monarquia e do banimento do Imperador, o que viria a acontecer um ano depois da publicação d’*O Ateneu*, em 1889.

Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, também identifica esse mundo contraditório presente no interior da escola, ao observar que ela é expressão e manifestação da sociedade em seu universo:

Mas o trágico é que a escola, a sociedade, na sua dinâmica de aparências, finge ignorar a iniquidade sobre que se funda. Tomando hipocritamente o dever-ser como a moeda corrente e o que é como exceção a ser punida, a praxe pedagógica não baixa o tom virtuoso que se ouve nos discursos de Aristarco e se perpetua nas máximas gravadas nos ladrilhos do colégio. São a eterna “boa consciência” e pairam acima da fealdade dos gestos violentos ou chulos que forma a rotina do meio adolescente. Mas, como todo sistema sempre à beira do desequilíbrio, a escola terá suas válvulas de escape. A figura agoniada de Franco, o rebelde castigado e reincidente, é um exemplo de bode expiatório, no qual todos exorcizam a má consciência que os rói em meio a tantas contradições... Como os criminosos e as meretrizes, que é preciso apontar à repulsa geral, para de algum modo esconjurar as tentações de ódio e de perversão que assediam a alma do homem comum, Franco deve ser escarmentado pelo colégio em peso (BOSI: s/d, p. 207).

Como se pode observar, *O Ateneu* permite várias interpretações, em seus múltiplos aspectos. Uma delas é a aproximação biográfica entre protagonista e autor. Sem dúvida, esta é uma abordagem que tem seus atrativos, mas não é a única possível, nem mesmo a mais válida e interessante.

Considerações finais

Como palavras finais, pode-se argumentar que na obra *O Ateneu*, há um caráter labiríntico nessa escola de Aristarco, não se restringindo apenas à forma pela qual são distribuídos os quartos e as salas de aula, pela violação da humanidade e, acima de tudo, no desencaminhamento da educação sentimental. Na verdade, o que choca em *O Ateneu* não é apenas o sentido de agir dos professores, tampouco a forma autoritária da direção, nem mesmo a explosão libidinosa da adolescência desinformada, mas o desvelar-se da trama em que o ser humano se perde justamente na hora em que procura encontrar-se, ou seja, através da educação escolar, pelo menos em parte desse ser. É en-

fim, o movimento da deformação a dialética da pulsação estética do homem (estética num sentido bem amplo, que envolve a raiz das relações entre o homem e o mundo). É como se Raul Pompéia fizesse um retorno às formas primárias de suas “cicatrices espirituais”, isto é, compreender toda a descrição dos ambientes e lugares do colégio, bem como dos companheiros. Mas, ao mesmo tempo, é um regresso à dolorosa situação educacional do país, pois os ritmos das reformas são extremamente lentos, o que inviabiliza a tão sonhada transformação.

Todo esse quadro confere a *O Ateneu* uma ausência de senso de humor (ou de bom humor), mas quase que exclusivamente sátira e sarcasmo a esse quadro de penúria da educação brasileira. Daí a galeria de caricaturas (do Aristarco, do Mânlio, de Sanches e muitos outros), verdadeiras alegorias das personagens da vida imperial. Portanto, por debaixo ou nas entrelinhas de cada frase do livro, palpita uma determinada intenção, reveladora da ortodoxia moral reinante à época e também da perspectiva política de Raul Pompéia.

Tal estudo revela a potencialidade da Literatura para o desenvolvimento da pesquisa histórico-educacional, revelando-se num exemplo concreto do tratamento possível em torno de tal aproximação. Raul Pompéia nasceu em 1863 e viveu sob a ebulição do Rio de Janeiro em final do período imperial, e às portas da República. Sua obra, aqui analisada, revela-se destinada a uma instituição escolar factícia; entretanto, mesmo sob o ângulo ficcional, é possível entrever a significação de uma instituição escolar sob a tutela do mundo conservador.

O Ateneu espelha ficcionalmente à crítica a escola de então. Uma escola em que vai se encontrar o mundo, como afirma Raul Pompéia em citação no decorrer deste. Trata-se, como se observa, que o mundo é a escola, e que esta é uma preparação para a vida, ou melhor, para o mundo, como se a escola estivesse fora do mundo, ou de costas para ele. Mas a perspectiva intuitivista que a escola brasileira de então já assumia desde os anos 1870 – dada a propagação de que a intuição seria a mola mestra do ensino – está presente em *O Ateneu*.

O projeto pedagógico e educativo revelado pela referida obra se insere na perspectiva do conservadorismo, expresso pelas concepções de professor, de escola e de pedagogia. E é em torno desse diapasão que muitas instituições escolares, mesmo no período republicano, irão ser instituídas e se estruturarem em seu processo instituinte por várias décadas do século XX. *O Ateneu* é uma escola-ficção, mas entre esta e a realidade educacional brasileira, mesmo republicana, certamente não há diferenças significativas, pois a ficção imita a realidade.

Referências bibliográficas

ABDALA JR. Benjamim e CAMPEDELLI, Samira Yusef. *Tempos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.

ALVES, Gilberto Luiz. *O Pensamento Burguês no Seminário de Olinda – 1800-1836*. Ibitinga: Humanidades. 1993.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Coltrix, s/d.

BUFFA, Ester e Paolo NOSELLA. *Industrialização e educação: a Escola Profissional de São Carlos, 1932-1971*. São Carlos, UFSCar, 1998.

_____. *Schola Mater: A Antiga Escola Normal de São Carlos – 1911-1933*. São Carlos: E-DUFSCar, 1996.

CANDIDO, Antônio e CASTELLO J. Aderaldo. *Presença da Literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1976.

CARVALHO, José Murilo de. "O Rio de Janeiro e a República". *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Marco Zero, n.º 8-9, 1985.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Instrução Elementar no século XIX, in: TEIXEIRA, Eliane Marta, FARIA FILHO, Luciano Mendes de; e VEIGA, Cytia Greive (orgs). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HEREDIA, José López. *Matéria e forma narrativa de O Ateneu*. Brasília/São Paulo: INL/Quíron, 1979.

HOBBSAWM, Eric. *A Era do Capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HOSIASSON Laura, Disciplina e Indisciplinas no Ateneu, in: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org). *O Ateneu: Retórica e Paixão*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1988.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MATTOS, Ilmar Rohloff. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.

MENESES, Maria Cristina (org). *Educação, Memória, História: possibilidades, leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2004.

PECHMAN, Sérgio e FRITSCH, Lilian. "A Reforma Urbana e seu Averso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século". *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Marco Zero, n.º 8-9, 1985.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. São Paulo: Edusp, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. *História da Educação/ASPHE*. (Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação) FaE/UFPel, n.º 14 (setembro 2003). Pelotas: Editora da UFPel – semestral.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 1990.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

URICOECHEA, Fernando. *O minotauro imperial*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

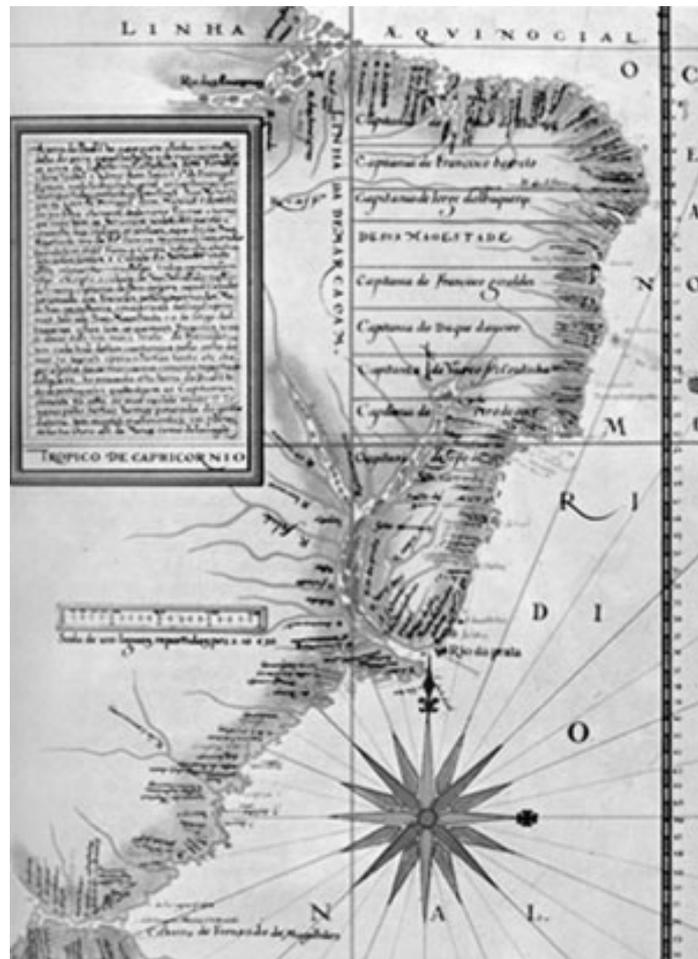
VECHIA, Ariclê. O ensino secundário no século XIX: instruindo as elites, in: STEPHANOU, Maria e BASTOS, Maria Helena Câmara (orgs) *Histórias e Memórias da Educação no Brasil*. Vol. II, Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.

VÉSCIO, Luiz Eugênio & SANTOS, Pedro Brum. (orgs) *Literatura & História: Perspectivas e Convergências*. São Paulo: Edusc. 1999.

VEIGA, Cytia Greive e LIMA, Thais Nívia de (orgs). *História e Historiografia da Educação*. Belo Horizonte; Autêntica, 2003.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: UFSC, 1997.

ZICO, José Tobias. *Caraça: Peregrinação, Cultura, Turismo – 1770-1976*. Contagem: Editora Littera Maciel, 1988.



Estudos de História, Filosofia e cultura

Passando a limpo: organização, ação direta e outras estratégias libertárias.

Algumas experiências em São Paulo na Primeira República*

Antoniette Camargo de Oliveira

UNIPAM. Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia

Resumo Um levantamento dos reais motivos que levaram os trabalhadores anarquistas tanto a se organizarem, quanto a utilizarem certas estratégias de organização e luta, cuja tonalidade era o princípio da Ação Direta. Apontamento de algumas concepções ou idéias sobre o anarquismo, a partir de alguns autores, buscando rever a negatividade do referido movimento no Brasil, tomando como referência nesse intento, principalmente a cidade de São Paulo, na Primeira República.

De resto, é natural que a organização assuma as formas que as circunstâncias aconselham e impõem. O importante não é tanto a organização formal, mas o espírito de organização. Podem acontecer casos, durante o furor da reação, em que seja útil suspender toda correspondência, cessar todas as reuniões: será sempre um mal, mas se a vontade de estar organizado subsiste, se o espírito de associação permanece vivo, se o período precedente de atividade coordenada multiplicou as relações pessoais, produziu sólidas amizades e criou um real acordo de idéias de conduta entre os camaradas, então o trabalho dos indivíduos, mesmo isolados, participará do objetivo comum. E encontrar-se-á rapidamente o meio de nos reunirmos de novo e repararmos os danos sofridos. (MALATESTA: 1989, p. 81).

Ao buscar compreender as organizações libertárias, mais especialmente na cidade de São Paulo, no seu caminhar ombro a ombro com o movimento operário na Primeira República brasileira, surgiram algumas questões as quais a escrita deste artigo ousa responder. Uma questão fundamental diz respeito às diversas maneiras como as ações dos trabalhadores e excluídos urbanos em geral, vieram sendo dadas a conhecer ao longo do tempo. À medida que este exercício foi feito, a história de tais sujeitos foi se desvelando por eles mesmos (SHARPE: 1992, pp. 39-62). Trata-se de uma “história vista de baixo”. Para isto, recorreu-se a periódicos, instrumentos de divulgação largamente utilizados pelos anarquistas, para expressar seus pensamentos e anseios, e divulgar suas atividades e respectivos resultados. Vale esclarecer que as obras (CARVALHO: 1927, 1932; LEUENROTH e VASCO, s/d.)

* Este artigo contém os resultados de pesquisa realizada principalmente no AEL (Arquivo Edgar Leuenroth), localizado na UNICAMP, para compor parte da Dissertação de Mestrado intitulada: *Despontar, (Des)fazer-se, (Re)viver: A (des)continuidade das Organizações Anarquistas na Primeira República*, defendida pela autora deste artigo em agosto de 2001, sob orientação e co-orientação, respectivamente, das Professoras Doutoras Christina da Silva Roquette Lopreato e Jacy Alves de Seixas.

de cunho anarquista (excluindo os artigos de jornais), nas quais também se buscou conhecer a Cultura Libertária, tratavam, em grande parte, de relatos das atividades pessoais e do ponto de vista de quem as escreveu. São, na verdade, memórias, lembranças, representações de trabalhadores militantes a partir deles próprios.

Por um lado, o tratamento dispensado à trajetória da atuação anarquista no Brasil fez com que, em certa medida, sua riqueza teórica e prática ficasse desconhecida. Pode-se dizer que houve um “ocultamento”, por parte da historiografia dita “oficial”, de determinadas passagens que foram de suma importância enquanto lutas populares atentatórias contra o poder constituído. Por outro lado, existem os escritos ditos de “esquerda”, mais especificamente de autores comunistas e/ou socialistas, que trataram o anarquismo como uma espécie de rival a ser combatido, um vilão da História, causa ímpar dos fracassos operários.

Existem trabalhos historiográficos (SIMÃO: 1966) que, mesmo buscando dar destaque a algumas contribuições dos anarquistas para o movimento dos trabalhadores na Primeira República, são marcados pela relação anarquismo/imigração e, quase sempre significando fraqueza e derrota. Assim, a característica geral que têm os diversos trabalhos que enxergam o anarquismo de forma depreciativa e negativa, é que os mesmos refletem uma ânsia por adequar as práticas militantes a esquemas predeterminados. A questão é que a Cultura Política Libertária, significativa enquanto recheada de experiências peculiares, estaria à margem de tais esquemas. Para certos autores, trata-se de dinâmicas que “não geram política no sentido do processo postulado” (SADER e PAOLI, 1977, p. 45). Ou seja, a política que geram não pode ser admitida como princípio de um sistema dedutível, não se trata de uma operação lógica, “normal”.

O movimento operário/anarquista brasileiro que, crê-se, representado principalmente pela cidade de São Paulo, além de tratado de forma negativa, era visto como um caso de polícia, principalmente pelo governo. Quanto aos empresários, num primeiro momento sempre impassíveis de negociar com os trabalhadores, a partir das suas reivindicações por melhores condições de trabalho, também acabavam deixando nas mãos da polícia a resolução dos conflitos. Tanto foi assim que, por ocasião da greve de 1917, em São Paulo, como nos indica Lopreato, as reivindicações dos operários eram consideradas “um insulto ao patronato e obra de agitadores estrangeiros” (LOPREATO: 2000, p. 199). Sendo o anarquismo visto como algo importado, passava-se a idéia de que sem estrangeiros e/ou anarquistas, não existiriam conflitos de classes na sociedade brasileira.

Quanto à ênfase em apontar o movimento operário e o anarquismo como algo importado, acredita-se que uma das possibilidades para se entender a origem de tal preconceito foi a análise enviesada e acrítica de periódicos como o *La Battaglia*¹, por exemplo. Segundo Biondi (1998), seus redatores – anarquistas, estrangeiros e representantes dos imigrantes (principalmente os italianos) então marginalizados – acima de tudo quando o perigo da expulsão os ameaçava, utilizavam argumentos que se referiam aos estrangeiros como exemplos de superioridade dentro da sociedade brasileira. No entanto, é importante frisar que utilizavam este argumento, justamente por perceberem que as violências sofridas não se justificavam simplesmente pelo fato de serem trabalhadores, mas muito mais por serem estrangeiros (BIONDI: 1998, p. 136).

Tratou-se de um caminho de mão dupla. Numa direção, a “teoria da planta exótica” criada pela propaganda oficial para justificar a Lei de Expulsão de 1907. E na direção contrária, os anarquistas italianos (principais ameaçados pela Lei), reagindo de dois modos: “contestando a idéia de pátria” e “sublinhando a superioridade”.

¹ Conforme informações elencadas a partir de um Micro Histórico elaborado sobre este periódico, a publicação do *La Battaglia* tem início entre 1901 e 1903, sendo que tem fim entre 1912 e 1913; era semanal; a partir de setembro de 1912 transformou-se no *La Barricata*; seus principais redatores e editores foram Gigi Damiani, Florentino de Carvalho, Enrico D’Avino, Oreste Ristori, Tobia Boni e outros. Tratava-se de um órgão de crítica social, caracteristicamente anarquista comunista.

dade do estrangeiro frente ao brasileiro” (BIONDI: Op. cit., pp. 137-8). No primeiro modo, como anarquistas, caracteristicamente internacionalistas, contrários às fronteiras que separam os vários países, etc., no segundo modo, como etnocêntricos, crentes de que a cultura (neste caso a italiana) devesse ser tomada como exemplo a ser seguido.

Tal etnocentrismo foi, no caso, uma espécie de defesa dos estrangeiros, mais precisamente nos períodos em que sofriam violência física e/ou moral. Neste sentido, o fato de ter existido grande número de imigrantes, principalmente italianos, nas organizações operárias, não quer dizer que tenham trazido de seus países de origem a ideologia libertária, como se o trabalhador brasileiro estivesse à margem de tal processo. Na verdade, os imigrantes formavam a grande maioria dos trabalhadores então alocados nas indústrias nascentes, além de artesãos e pequenos comerciantes. Daí terem sido a grande maioria dos que se organizaram. O mais provável é que os problemas encontrados aqui, tais como a exploração, a repressão, as más condições de trabalho, de higiene, de saúde e de vida, o desemprego e o subemprego, tenham estimulado os trabalhadores em geral (não somente os imigrantes), a agirem no sentido de melhorar suas condições de trabalho e de vida. (PINHEIRO e HALL: 1985, p. 120).

Por outro lado, não se pode desconsiderar que, dentre a grande maioria de trabalhadores imigrantes, havia sim aqueles que tiveram contato com as idéias anarquistas nos seus países de origem. Foi o que aconteceu com Oreste Ristori (um dos fundadores do *La Battaglia*) ainda na sua adolescência (ROMANI: 1998, p. 15). Mas, além desta possibilidade de considerar o anarquismo como algo importado, deve ser levado em conta também o fato de que, mesmo nascidos no Brasil ou vindo para cá ainda crianças, muitos futuros militantes anarquistas tomaram conhecimento de tal filosofia através das leituras de grandes teóricos do anarquismo (como Kropotkin, Proudhon, Bakunin, Malatesta, entre outros)². Além disso, periódicos, revistas e obras anarquistas estrangeiras eram traduzidos para o português pelos próprios militantes e disponibilizados através dos seus periódicos e/ou organizações. Como exemplo de tais evidências, encontram-se alguns avisos trazidos pelos diversos periódicos anarquistas em que anunciam e sugerem leituras, bem como os locais e respectivos endereços onde poderiam ser encontrados para pesquisa ou para compra, com dias e horários que poderiam ser freqüentados e/ou adquiridos:

“Revistas e periodicos anarquistas
EM PORTUGUEZ

Kultur, revista mensal, rua do Torres – Rio de Janeiro, Serie de 12 numeros: 5\$000; avulso: 300 réis.

O *Despertar*, quinzenario, rua Sete de Setembro 37, Curitiba (Paraná).

Amor e Liberdade, revista quinzenal, rua Andrade 2, 4º. D -, Lisbôa.

A Obra, semanario, travessa da Agua Flor, 52 1º. Lisbôa.

Despertar, semanario, rua da Bainharia, 137, 2º. – Porto. Número avulso 100 réis”.³

“NO CAFÉ

O Grupo *Filhos da Era Anarquista* tomou a iniciativa de fazer publicar um folheto de propaganda em português. Para isso, além das subscrições abertas aqui e no Rio, organizou o grupo uma festa – a do dia 7 de junho, no Casino Penteado (...) e este aviso é sobretudo dirigido aos (camaradas) do Rio – que o folheto será publicado. O AL CAFFÉ, de Malatesta, que se está traduzindo, será

² Foi o caso de Primitivo Raimundo Soares (Florentino de Carvalho), em cuja biografia consta que se depa-rou, aos nove anos, com o livro do anarquista russo Piotr Kropotkin, numa livraria.

³ Revistas e periodicos anarquistas em portuguez. *O libertario*. Rio de Janeiro, 1 nov. 1904, ano I, n. 1, p. 1.

em breve entregue aos tipógrafos. Para este resultado contribuiu o grupo *Nova Civilta* que se associou à iniciativa do grupo acima indicado”.⁴

“a) *Conferências* feitas pelo interior do Estado, por Oresti Ristori, sobre as injustiças sociais, hipocrisias religiosas, políticas, mistificações da polícia, da exploração capitalista.

b) *Livros*: P. Kropotkin –

“A conquista do pão”
“O espírito de rebelião”
“Aos jovens”
“Memórias de um revolucionário”

M. Bakunin –

“Il socialismo e Mazzini”

E. Reclus –

“Evolução e Revolução”
“O ideal anarquista”
“Teoria della rivoluzione”

E. Malatesta –

“L’anarquia”
“Entre os camponeses”

P. Gori –

“Gli anarchici e l’articolo 248”

Saverio Merlino –

“porque somos anarquistas”

S. Gustavo –

“Os anarquistas e os que queremos”

c) *Folhetos*: Jorge Thomaz –

“O que querem os anarquistas”

P. Kropotkin –

“O comunismo anárquico” de 32 p.

“A terra livre” de 16 p.

d) *Revistas*: “Il pensiero moderno” (mensal e gratuita).⁵

Alguns militantes mais ativos e conhecidos na Primeira República tornaram-se anarquistas quando do contato com tais traduções, “entre eles José Oiticica e Fábio Luz” (NASCIMENTO: 2000, p. 21). É lógico que uma obra não tem este poder em si mesma, mas não deixa de ser uma fonte idealista de inspiração. Há ainda a considerar uma matriz brasileira do anarquismo oriunda dos republicanistas descontentes com os rumos da República na virada do século XX. Entre outros, destaca-se Edgard Leuenroth, nascido no interior de São Paulo, que, após rápida passagem pelo socialismo, abraçou o anarquismo e fez dele sua profissão de fé.

Um outro apontamento no que diz respeito à origem da classe operária brasileira, também foi de grande contribuição para jogar por terra a idéia da “Planta Exótica”. Trata-se da descoberta, reveladora, de que a grande maioria dos imigrantes possivelmente era de origem rural, não tinha nenhuma experiência industrial anterior, nem qualquer tipo de participação política nos seus países de origem. O que prova, mais uma vez, que as condições específicas encontradas aqui foram mais significativas que seus traços culturais trazidos de fora (PINHEIRO e HALL: 1985, p. 97).

⁴ No Café. *O Amigo do Povo*. São Paulo. 16 ago. 1902, n. 10.

⁵ *La Battaglia*. São Paulo. 30 set. 1905, n. 52.

La Battaglia. São Paulo. 14 abr. 1906, n. 75.

La Battaglia. São Paulo. 2 dez. 1906, n. 103.

A chave para se compreender principalmente o período entre 1917 e 1920 está na mudança de atitude do trabalhador em relação à sua participação nas organizações. Na medida que os imigrantes não conseguiram, tão facilmente como pensavam, retornar ricos à sua terra natal, pois viviam numa condição de subsistência, despertaram para a organização. Antes evitada, esta passou a ser uma necessidade na luta pela sobrevivência (MARAM: 1979, pp. 29-30).

A grande difusão das organizações fora dos canais institucionais ou corporativos se devia, principalmente, às condições sociais, políticas e econômicas da Primeira República, já que a organização política formal, daquele período, impedia o acesso dos trabalhadores a uma participação efetiva na mesma (MAGNANI: 1982, p. 32). No entanto, não há como não relativizar tal explicação, pois é sabido que os anarquistas repugnavam o Estado e, exatamente por isto, não tinham nenhuma intenção de manter qualquer relação com o mesmo. Ou seja, a marginalidade institucional também pode ter se dado deliberadamente, não só como uma das saídas diante da repressão, mas como uma atitude de reação àquele contexto; ou seja, tratava-se de uma “marginalidade opcional”.

Os anarquistas, diferentemente dos socialistas e reformistas, não tentavam fazer com que os trabalhadores imigrantes se naturalizassem brasileiros. O objetivo destes últimos era tornar o estrangeiro um membro efetivo da sociedade, que pudesse buscar alguma transformação, só que através da cédula eleitoral. “Os anarquistas não faziam tais exigências. O nacionalismo e a participação no processo eleitoral contrariavam seus princípios ideológicos, o que deixava o imigrante à vontade para afiliar-se a seus sindicatos e ainda manter laços com a terra mãe”. (MARAM: 1979, p. 163). Da mesma maneira, o *boom* de organizações anarquistas e, principalmente as sindicalistas, pode ser justificado pelo princípio da Ação Direta, que imprimia às organizações um caráter de autonomia. A descentralização organizacional pode ser então representada na metáfora do fogo – que quando irrompe num só ponto, é fácil extingui-lo ou circunscrevê-lo, mas quando surgem de todos os lados não há forças capazes de apagá-lo.

O pano de fundo deste artigo é suceder alternadamente representações e perspectivas sobre o anarquismo, a partir de alguns dos diversos trabalhos e artigos produzidos. Não se quer com isto sacralizar ou crucificar o ideal libertário, mas desvelá-lo no que ele realmente se propôs desde o início. Lembre-se que o movimento operário no Brasil se deu simultaneamente ao movimento anarquista.

O movimento anarquista tonalizado pela AÇÃO DIRETA

O fato de os anarquistas não terem se constituído em um partido político, enquanto local privilegiado de luta, não deve significar que os mesmos não possuíssem uma Cultura Política. Concordando com Margareth Rago, não é possível que o simples fato de terem se recusado a criar uma instituição a qual consideravam centralizadora e hierárquica tenha reforçado sua imagem enquanto ingênuos ou mesmo enquanto “rebeldes” no sentido pejorativo da palavra. Trata-se, ao contrário, de uma opção por agir em vários campos e de diversas maneiras. Não constituir um partido, o que antes de tudo faz parte do ideário anarquista, não fez com que sua luta deixasse de ser política, pois as relações de poder contra as quais investiram não estavam somente no campo político-partidário, mas também “na fábrica, na escola, na família, no bairro, na rua” (RAGO: 1997, pp. 13-14). Além do mais, enquanto crítica à teoria da representatividade, a Ação Direta para os libertários foi, inclusive, uma forma de ataque à política burguesa.

Em outras palavras, os únicos movimentos políticos dos quais os anarquistas não se afastaram foram aqueles cujos objetivos imediatos e diretos eram a emancipação dos trabalhadores. Na análise de Guérin, se um operário chegasse a ser eleito deputado, por exemplo, sendo, conseqüentemente, transportado para

outras condições de existência, ele deixaria de ser um trabalhador e acabaria mais burguês que o próprio burguês (GUÉRIN: s/d p. 26), daí sua opção antipartidária:

(...) efetivamente ‘o verdadeiro partido operário não baniria da sua atividade a luta política’. Mas não escrevemos ‘luta eleitoral e parlamentar’, que não constitui de per si só toda a luta política. (...) Nem só a política. (...) Nem só a política estatista, ou eleitoral, ou democrática, é política: esta tem para nós um sentido muito mais amplo. (...) Em conclusão, a política não é só a arte de governar ou de eleger deputados. (...) é para nós a ciência que se ocupa da organização e funcionamento da sociedade, dos meios de ação social (...).
(Presidente do Partido Operário Independente. 1906, n. 4, p. 2).

Segundo os anarquistas sindicalistas, tal pensamento se confirma. Para estes, o autêntico Partido Operário não excluiria a luta, a ação, mas o processo político, o qual acabaria por estabelecer desavenças entre os operários. Embora politicamente indeterminadas, suas associações de classe não deixariam de lutar, por exemplo, contra os caprichos governamentais e policiais em relação às ações dos trabalhadores no conflito com os capitalistas.

Voltando aos trabalhos militantes (não necessariamente os anarquistas), publicados nos anos 1950 e início dos anos 1960, em que se nota uma preocupação mais rigorosa com datas e fatos, estes se limitam a apenas determinados episódios, próximos ou pessoalmente vivenciados por seus autores. Sendo assim, tinham a função legitimadora, seja da classe, seja de determinada corrente ideológica, ou mesmo de algum militante, que, neste caso, se traduzia em forma de biografia ou autobiografia. Tais histórias “corte” ou “inaugurais”, ou ainda *memórias* (DIAS: 1977; TELLES: 1962; PEREIRA: 1962; REIS: n. 35, pp. 70-78), com algumas exceções, trataram do anarquismo apenas de forma secundária. Enquanto ressalva, dentre os militantes anarquistas que tiveram obras publicadas, temos como exemplares Florentino de Carvalho (CARVALHO: 1927, p. 241), Edgard Leuenroth (1963) e Edgar Rodrigues (1969).

Segundo a maioria destes autores, a fraqueza do movimento se deveu ao fato de que os libertários não foram nem poderiam ser capazes de organizar e mobilizar os excluídos, de forma contínua e permanente. Sublinham sempre uma certa falta de homogeneidade na composição dos trabalhadores no Brasil, e daí sua conseqüente desintegração, bem como falta de solidariedade, empecilhos para uma ação política singular, coesa.

Assim, cobra-se dos libertários um comportamento ao qual não se propuseram. Eles tinham a sua própria lógica e postura prática e teórica ante a realidade. Nesse sentido, a Ação Direta, enquanto princípio político comum às diversas correntes do anarquismo, acabava dando o tom do movimento. Quanto a tais correntes, em São Paulo, duas pelo menos se destacaram: a anarquista comunista e a anarquista sindicalista. Antes de falar dos vários tipos de organizações que adotavam uma ou outra destas correntes, destacam-se a seguir suas principais diferenças.

Pode-se afirmar que a grande dissimilitude entre os anarquistas comunistas e os anarquistas sindicalistas perpassava pela desconfiança anarquista comunista com relação às ações de caráter reformista, em especial as greves, exceto a Greve Geral. Quanto aos anarquistas sindicalistas, estes apostavam nas mobilizações por reformas como estratégia de despertar os trabalhadores para o ideal anarquista de transformação social. O que importava é que ao menos estavam preparando os operários para “a grande luta”, prática esta mais conhecida como “ginástica revolucionária”.

Ressalta-se que para os anarquistas, de uma maneira geral, sua luta não estava limitada apenas aos interesses de classe, ou seja, à luta entre capital e tra-

balho. O pensar e agir libertários, isto é, a Cultura Política Libertária, extrapolava a questão simplesmente econômica. Os mesmos constituíram, então, desde associações de ajuda mútua, cooperativas, ligas operárias e de bairros, até os sindicatos propriamente ditos, estes últimos compostos por trabalhadores, cujo fim último era realmente resistir aos desmandos da classe patronal no explorar a mão-de-obra. No entanto, como já se disse, dentre estas e outras formas de organização, pelo menos duas características distinguem-nas entre si, apesar de ambas idéias e ações serem caracteristicamente libertárias. Assim, divididas entre os dois modelos, o anarquista comunista e o anarquista sindicalista⁵, cada uma das organizações agiu de modo particular na tentativa de pôr em prática a Cultura Política Libertária.

João Freire, em seu estudo introdutório ao livro *Concepção Anarquista do Sindicalismo*, diz que Neno Vasco reconhecia o fato de que a ação sindical dos operários na luta direta contra os patrões era limitada. Segundo ele, o ideal seria fundir os agrupamentos de idéias com os agrupamentos de interesses. Neno Vasco acreditava que o espaço do sindicato serviria para que os anarquistas pelo menos espalhassem suas idéias devendo, no entanto, não caírem na tentação de impor ali uma doutrina ou um programa anarquista; ao mesmo tempo não deveriam deixar o sindicato "(...) perder as suas características de escola de aprendizagem de novas solidariedades sociais e de associação de resistência ao *status quo* burguês" (FREIRE, 1984, p. 16), a pretexto de independência e neutralidade sindical.

Alexandre Cerchiai, por sua vez, escrevia em 1906, um artigo contra o sindicalismo, o qual, segundo ele, seria mais de caráter representativo e com pouca estratégia de Ação Direta, uma espécie de reencarnação do corporativismo. De acordo com sua concepção, assim como seria um absurdo conquistar o poder público por decreto, seria igualmente absurdo querer representar uma "multidão medrosa" no sindicato e na lei. Ou seja, o princípio de não representar e não se deixar representar por ninguém a favor do qual lutava enquanto anarquista, acabava não prevalecendo no sindicato, onde votavam e se elegiam. (CERCHIAI: 1906, n. 69).

O propósito aqui não é tramar polêmicas sobre quais atributos foram mais ou menos adequados ao movimento anarquista brasileiro, a partir de São Paulo, muito menos agrupar espacialmente ou temporalmente as formas de organização que foram mais representativas em determinados períodos⁶, pois isto significaria priorizar umas em detrimento de outras. Buscar-se-á, apenas, indicar como elas se constituíam e agiam, tomando por base suas estratégias, métodos, práticas e princípios, a partir de algumas referências.

Everardo Dias⁷, apesar de reconhecer que a prática da Ação Direta no interior dos sindicatos foi forte (principalmente de 1906 até depois da Primeira Guerra), mesmo assim via tal movimento com certa desconfiança. Segundo ele, os anarquistas não demonstravam possuir clara consciência de classe, devido à concepção pequeno-burguesa⁸ dos dirigentes do movimento.

Por outro lado, de acordo com militantes anarquistas como Florentino de Carvalho, as lutas dos trabalhadores não ficavam limitadas ao espaço do sindicato

⁵ Na cidade de São Paulo, em determinado período, os anarquistas comunistas gravitavam em torno do periódico *La Battaglia* e os anarquistas sindicalistas em torno do periódico *O Amigo do Povo*.

⁶ Ou seja, é possível dizer que primeiramente surgiram as sociedades mutuais ou as cooperativas para depois virem as ligas e os Centros e, por fim as Uniões ou Sindicatos. Mas, ressalta-se que isto não se deu de forma linear, sendo que pode ter havido uma circulação de características de umas em outras aleatoriamente.

⁷ Enquanto marxista (expressão com que se auto-intitulava, além de esquerdista e socialista), Everardo Dias se opunha à concepção teórica e tática dos libertários, que não viam a necessidade de nenhum tipo de centralização ou de coação, mesmo a disciplinar, seja durante ou mesmo após uma possível insurreição contra o sistema (capitalista) vigente.

⁸ Em poucas palavras, pequena burguesia seria aquela classe ou camada social que estaria entre a burguesia e a classe operária.

(CARVALHO: 1915). Assim, as diversas organizações, no seu caminhar anárquico, cada uma a seu modo, foram de suma importância para o atual entendimento sobre o que é nomeado aqui de Cultura Política Libertária. Ou seja, os anarquistas não estavam preocupados em demonstrar ou provar, por exemplo, que as suas concepções não eram incongruentes. Apenas buscavam manter a retidão dos seus ideais e, com isto, acabavam por se constituir em organizações, as mais diversas, não necessariamente ligadas apenas aos conflitos entre as classes, mesmo porque os conflitos não se davam somente no espaço da produção.

Voltando às organizações propriamente ditas, se antes estas deviam ter um fim, que era a luta, a partir dos anos 1920 a luta é que passa a ter como finalidade a organização. O que muitas vezes ocorria é que uma organização surgia como efeito de uma ação, ou seja, sua constituição não era o objetivo primeiro de determinado movimento (SEIXAS: 1994). Assim, poderiam se dar, por exemplo, enquanto ponto de partida nos processos de luta. Mas no fundo, os vários militantes adeptos de uma ou outra corrente, distribuídos nas diversas organizações de que participavam, alertavam para a necessidade dos trabalhadores agirem diretamente em sua própria defesa, de uma ou outra maneira.

Ainda no que diz respeito às organizações e aos princípios, propriamente ditos, das diversas formas associativas, o periódico *O Amigo do Povo*, ao tratar das condições necessárias à organização traça uma relação entre consciência, vontade e atividade. Ou seja, a organização se forja em meio às idéias, à luta, à ação. É um instrumento privilegiado da ação e da consciência. No seu início, é um ato de vontade, é preciso que as pessoas queiram se organizar voluntariamente, mas é também o resultado de um conjunto de sentimentos e/ou de tendências apenas explicáveis pelo agrupamento dos indivíduos, ou seja, as pessoas devem ter consciência da necessidade de se organizarem. Percebe-se, através deste artigo, que *a organização era um efeito da luta*, da agitação. A partir dos anos 20, no entanto, tal princípio vira do avesso, ou seja, a ação é que passa a ser encarada enquanto consequência da organização. Antes, as organizações deviam ter um fim, que só poderia residir na luta, já que,

“(...) sem esta não há organismo, não há vida. A organização só pela organização é um absurdo; organizar-se para... estar organizado, não se compreende. (...) a organização é uma cooperação e coordenação de vontades; vale o que valerem essas vontades.”⁹

Anarquistas sindicalistas e anarquistas comunistas, apesar das divergências, se encontram ou se compactuam no princípio político da Ação Direta; Ação esta também percebida enquanto “base de acordo” que permite uma unidade plural, não impedindo, necessariamente, as divergências de opinião. Em outras palavras, cita-se um trecho do *A Lucta Proletária* de 1908:

“E assim, neste ponto, cabem várias aspirações políticas... O que porém, une, sobretudo as várias tendências é a ação: os reformistas vêem nela um fim imediato: os revolucionários querem-na pelo seu valor educativo.”¹⁰

A Ação Direta, seja enquanto princípio, base, estratégia ou método privilegiado não só das organizações, mas também dos indivíduos de ideais libertários, princípio este comum tanto aos anarquistas comunistas quanto aos anarquistas sindicalistas, consegue se definir e se explicar, de acordo com Victor Garcia, por

⁹ Depois da Greve. *O Amigo do Povo*, São Paulo, 13 set. 1903, n. 34, p. 1.

¹⁰ E. F. As bases do acordo sindical, *A Lucta Proletária*, 21 mar. 1908, n. 10.

seu próprio enunciado. Ou seja, trata-se de uma noção de reação constante contra o meio atual, onde não se deve esperar nada de ninguém a não ser de si mesmo. Segundo este autor, a Ação Direta desenvolve a personalidade humana ao mesmo tempo que o espírito de iniciativa (GARCIA: 1988, p. 61). Assim, a Ação Direta tem como consequência um valor educativo sem par: ensina a refletir, a decidir, a atuar. Ensina, antes de tudo, autonomia. O trecho abaixo, retirado do artigo “O Que Queremos”, publicado no *O Amigo do Povo*, diz o seguinte sobre a Ação:

(...) Devemos aproveitar todos os meios... todos os progressos feitos na consciência dos homens para induzi-los a reclamar e impor as maiores transformações possíveis. (...) A simples propaganda seria impotente. A ação é tudo. (...) ¹¹

Por outro lado, Ação Direta não é somente não se deixar representar, não é somente o fazer por si mesmo, nem é só quebrar máquinas, boicotar, fazer greve, mas é também dizer o que pensa, debater, dizer o que quer, o que não quer, como quer. Anarquistas sindicalistas e anarquistas comunistas que se encontram, portanto, no princípio político da Ação Direta, criticam, ambos, a noção burguesa do que seja o político, do que seja a esfera do político, enquanto partido, por exemplo. O ideal libertário percebe a política enquanto uma Cultura, enquanto uma conduta ética diversa da burguesa.

Numa outra edição do periódico *O Amigo do Povo*, em que se justificava a continuidade do artigo, o autor, desta vez, fazia a crítica ao Estado para desemboçar na Ação Direta:

Há quem afirme que o governo – criador e criatura, defensor natural do privilégio, tornar-se-ia, abolido o capitalismo, representante e gerente dos interesses gerais. (...) É pois necessário suprimir o governo – não este ou aquele governo, o Estado, persuadi-lo de que sem ele se pode viver melhor, eis a nossa primeira tarefa. (...) Devemos... favorecer todas as lutas por liberdades parciais: na luta aprende-se a lutar e quem começa a saborear um pouco de liberdade acaba por querê-la toda. Estejamos sempre com o povo, procuremos ao menos que pretenda alguma coisa e que esse pouco ou muito que queira, o queira conquistar por si mesmo. (...) Contra o governo, que tem exércitos e polícias, não se faz guerra de argumentos, que o não convencem: a luta é toda física, material. (...) ¹²

Mais uma vez, a oposição à representatividade. Mais uma vez, os anarquistas sindicalistas reforçando a idéia de “ginástica revolucionária”. Apenas a Ação Direta, no caso deste exemplo, para os anarquistas sindicalistas tinha mais valor que a fala, tinha mais valor que a propaganda. A propaganda poderia acabar se fazendo na própria ação. Mas, acima de tudo, se deve perceber que o princípio da Ação Direta desvela uma classe operária que não se engajava nas relações de favor que então se davam. Tal exposição articulada a favor da livre associação e de reunião, da noção de livre pensamento, da liberdade de expressão, é também encontrada em Leuenroth:

Estando naturalmente preestabelecida a atitude dos anarquistas em face de qualquer atentado às liberdades públicas e aos direitos do cidadão, no noticiário da própria imprensa burguesa é encontrado o registro de sua ação contra as

¹¹ O que queremos II. *O Amigo do Povo*, 10 mai. 1902, n. 03.

¹² O que queremos IV. *O Amigo do Povo*, 7 jun. 1902, n. 05.

restrições ao direito de livre associação, as quais têm atingido principalmente as agremiações sociais e sindicais.

As coibições do direito de reunião, verificadas muitas vezes contra manifestações públicas e até contra assembléias em recintos privados, sempre provocaram e continuam a provocar a imediata e ativa repulsa dos libertários. (LEUENROTH e VASCO, in: LEUENROTH, s/d, p. 110).

Segundo o periódico *A Lucta Proletária*, em 1906, a Ação Direta era, então, um princípio de fundamental importância numa organização libertária, sendo que praticá-la significava não deixar que as mesmas ficassem aos cuidados nem de presidentes, nem de conselhos; a função ou missão destes seria unicamente executiva²⁰. Também, neste plano, a Ação Direta deveria ser um princípio praticado no interior dos sindicatos. Ou seja, a não delegação da participação, a não hierarquização, nem a 'divisão do trabalho' político. Apesar da sua positividade, a Ação Direta chegou a ser identificada com a violência. Neste sentido, uma brochura divulgada no Rio de Janeiro chamava a atenção para o fato de que os detratores buscavam, por sua vez, dar uma carga negativa a esta prática:

(...) é inútil querer deter a marcha revolucionária do proletariado. Desde que ele compreendeu que só organizado autônomo e federalmente, podia apressar o fim da sua escravidão, integrou-se... no espírito da luta de classe e, conseqüentemente, na ação direta. Simplesmente lhe tem feito crer que a ação direta é uma coisa diferente do que ela é. Assim os políticos tem espalhado aos 4 ventos, que a ação direta consiste em que os operários virem à praça pública exporem as carnificinas e outras coisas horripilantes.

É preciso que se saiba que não é nada disso. A ação direta é não confiarmos no parlamentarismo nem nos homens que o defendem; é não esperar do Estado senão reformas ilusórias e deprimentes (...); é não entregarmos a resolução das nossas questões com o patronato a políticos que sempre nos ludibriam; (...) é confiarmos na força saída do nosso esforço; é lutar no campo econômico-social cada vez com mais energia (...) (SOUZA: 1911, n. 3, pp.26-7).

Há, também, trabalhos historiográficos que, mesmo buscando dar destaque a algumas contribuições dos anarquistas para o movimento dos trabalhadores na Primeira República, são marcados pela relação anarquismo/imigração, significando fraqueza e derrota (CARDOSO: 1972, pp. 467-486). O Anarquismo vem variando dentro desta bipolaridade. Para uns, tratou-se de um movimento que teve uma importância significativa com ápice no início do século XX. Para outros, no entanto, tratou-se de um movimento que, desde o seu início, estava fadado à derrota. A presença do anarquismo estava atrelada à idéia de debilidade do movimento operário (MAGNANI: 1982, p.33). A busca é por se entender a debilidade e não o movimento anarquista em si. Trata-se de uma estratégia que desqualifica antecipadamente o anarquismo.

O que chama a atenção, no entanto, são as justificativas para ambas as interpretações, que, *grosso modo*, não se diferenciam entre si. Ou seja, se para uns, determinadas estratégias, práticas, métodos, princípios ou elementos inerentes às organizações anarquistas significam positividade e/ou força (pelo menos em alguns momentos), para outros historiadores, sociólogos ou mesmo militantes de esquerda (avessos às idéias anarquistas), estas mesmas práticas é que levaram o movimento a se enfraquecer.

²⁰ A Greve da Paulista. *A Lucta Proletária*. 1 set. 1906, n. 2, ano I.

Expressões de uma cultura política libertária

A Ação Direta, princípio privilegiado do anarquismo, constituiu-se em várias formas de expressar-se concretamente. Dentre elas, a ocupação de fábricas, as passeatas, a sabotagem, a greve (geral ou parcial), greves de solidariedade, greves de protesto, greves de reivindicações sociais, o labéu²¹, a manifestação pública (comícios e protestos), assembléias e outros. Apesar desta diversidade de meios de atuação e de luta, a *Greve Geral* parece ter sido o método singular de ação do proletariado. No entendimento de Montenegro:

Cada época tem o seu método particular, a cada grau de civilização os seus processos novos. Ela (a greve geral) é a arma privilegiada ao alcance do proletariado moderno, mais eficaz que a 'instrução' e a 'luta armada, as barricadas'. (que não passam de 'meios ilusórios') (MONTENEGRO: 1902, n. 2).

Isto confirma a idéia de que cada ser humano é fruto do seu tempo. Cada um dos vários séculos cultivou suas próprias categorias de pensamento e de ação. Quais então seriam os meios de ação que os libertários adotariam ou se recusariam a adotar? Eles mesmos respondem:

nós somos adversários do legalismo, que consiste em pretender resolver a questão social e conquistar a emancipação mediante a lei; mas isso não quer dizer que recusemos servir-nos dos meios que cremos úteis, quando porventura a lei não os proibiu.²²

Presume-se que esta fração da Cultura Libertária, qual seja, a aversão pelas leis, faça eco ao seu entendimento sobre as mesmas enquanto dificultadoras, por exemplo, das suas organizações. Ou seja, se suas reuniões e ações fossem realizadas às ocultas, de forma "ilegal", poderiam não ser alvo fácil das tão comuns repressões policiais.

Voltando às greves, um dos autores que chegaram a realizar um levantamento mais sistemático sobre as que vieram ocorrendo desde o Império no Brasil, mas que vieram priorizar o período em que o movimento anarquista esteve aqui mais forte, foi Linhares (1977). No entanto, no geral, autores que seguem este mesmo raciocínio consideram o anarquismo como algo estranho à sociedade brasileira e que, por isto mesmo, esta Cultura pode ter sido responsável pela fraqueza do movimento dos trabalhadores, justamente cuja situação no então contexto, era uma das piores.

O trecho seguinte, retirado do periódico *A Lucta Proletária*, que também trata do tema da greve geral e da figura do militante enquanto "vanguarda", aponta para o fato de que a função do militante operário não seria a de direção do movimento. Ou seja, o operariado militante libertário deve agir, necessariamente, de forma independente, sem necessitar de alguém que os dirija, que os comande, que os conduza. Há uma forte tensão presente nesta concepção cultural do militante libertário e da ação do chamado 'sindicalismo de minorias militantes'. Neste sentido, o sindicato de massa seria uma espécie de sindicalismo de número, de quantidade. Segue:

²¹ Ato de tornar pública uma nota que manchasse a reputação, no caso, de algum patrão ou de alguma fábrica.

²² Os nossos meios de acção, *A Terra Livre*, 15 ago. 1906, n. 14, p. 2.

(...) A greve geral (...) não pode ser de modo algum preparada na secretaria de uma Federação Operária, não pode ser o resultado da resolução de uma meia dúzia de indivíduos – tenham estes ou não influência sobre a massa operária. (...) A greve geral vem de per si, sem que seja possível prevê-la (...). Não pode ser realizada sem ter a seu favor o desejo da massa proletária (...).²³

Apesar de terem sido poucos os militantes²⁴ que se destacaram na escrita ou na oratória, eles se envolveram nas manifestações públicas de protesto, mas a ação mesma, logicamente, não teria partido somente destes. Com relação a uma sublevação espontânea, esta, segundo os anarquistas, dificilmente aconteceria, pois não bastaria apenas vontade e solidariedade, mas também uma maior conscientização e orientação. Assim, a relação tecida entre consciência, vontade e atividade são exatamente as condições necessárias à organização. E o rompimento de qualquer um dos elementos desta tríade pode ter sido o que levou muitas greves à derrota na Primeira República.

É importante esclarecer que pelo menos duas abordagens acadêmicas, feitas entre as décadas de 1960 e 1970, justificam de uma outra maneira as alterações no que diz respeito às aspirações e comportamento político dos trabalhadores da Primeira República. Segundo tais interpretações (RODRIGUES: 1968, pp. 341-360; LOPES: 1964), na fase posterior a 1930, o perfil do trabalhador teria mudado, ou seja, os mesmos deixaram de ser basicamente de origem estrangeira, passaram a representar uma grande parcela da população, passaram a ter mais participação “política”, sem se preocupar apenas com os aspectos econômicos, superaram sua origem rural, passaram a ter mais estabilidade profissional, passaram a agir coletivamente de forma mais padronizada e a cultivar tradições e crenças no interior da sua classe.

Nota-se, portanto, que existem diversas formas de avaliar o comportamento ou a Cultura Política daqueles trabalhadores. Para os libertários, neste caso, que estavam vivenciando aquele momento, o que poderia levar uma greve, enquanto exemplo de organização e luta, à derrota ou à vitória estava muito mais relacionado a questões internas, tais como vontade e consciência, do que a questões externas como origem estrangeira e/ou rural.

Há, ainda, autores²⁵, geralmente simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro – PCB, que acabam desconsiderando, de certa maneira, o movimento operário que precedeu 1922, ano de fundação do referido partido. Conseqüentemente, o anarquismo, forte justamente nas duas primeiras décadas do século XX, é também difamado, obscurecido, mitigado, como se o movimento operário tivesse passado a ter mais importância somente a partir do aparecimento do “partidão”.

Tratando novamente a questão da Greve Geral, enquanto expressão cultural libertária singular de Ação Direta, esta veio a demonstrar sua força na cidade de São Paulo no ano de 1917. A imagem que então se fez de tal episódio, na época, foi a seguinte:

É público, notório, é igualmente sabido que, em dias de julho de 1917, nesta cidade haviam rebentado todos os aparelhos da pública administração, estando ela desarmada, aterrorizada diante dos grevistas. (MORAES: 1918, p. 21).

Em trabalho recente, a Greve Geral de 1917 é tratada como um acontecimento histórico singular, em que foram os anarquistas os orientadores e coordenadores de tal movimento, “marco histórico no processo de formação da classe operária como auto-

²³ Greve Geral. *A Lucta Proletária*, 29 fev. 1908, ano III, n. 7.

²⁴ Como exemplos, Gigi Damiani, que se destacou pela escrita e Edgar Leuenroth, que se destacou pela oratória.

²⁵ Um exemplo pode ser Leôncio Martins Rodrigues.

constituindo-se em seu enfrentamento concreto com o capital” (LOPREATO: Op. cit., p. 216). Como se vê, as Greves Gerais, quando prosperam, medram, assustam, apavoram. Seus organizadores, participantes e simpatizantes acabam, finalmente, conseguindo materializar os objetivos iniciais. José Oiticica dizia o seguinte por ocasião do movimento de 1917: “(...) das organizações que a polícia fechava, brotavam às vezes outras organizações com novos nomes” (OITICICA: 1918, p. 57). Esta afirmação nos dá indícios para um possível entendimento sobre a questão da (des)continuidade enquanto passageira, temporária.

Vale lembrar que, segundo a interpretação de Sferra (SFERRA: 1982, p. 132), os anarquistas de orientação sindicalista não percebiam a Greve Geral bem como a Revolução Social como produto de uma ação irrefletida e natural, no sentido de presumível. Segundo eles, se organizados no sentido de resistirem e pressionarem, estariam também despertando e aguçando os trabalhadores à luta. Para os anarquistas comunistas, por seu lado, a Greve Geral não devia ser resultado de uma experiência organizacional dos trabalhadores, entre os quais dificilmente haveria espaço para a solidariedade, devido à possibilidade de concorrência entre os mesmos. Ao contrário, a Greve Geral devia ser espontânea ou as conquistas seriam apenas efêmeras.

Mas e as *Greves Parciais* ou por reformas? Estas também corresponderiam ao que se nomeia aqui de uma Cultura Anarquista? Segundo Neno Vasco:

Se essas reformas são o fruto da *ação direta*, da iniciativa popular, dum estado de consciência dos que as desejam e conquistam, não está mal. (...) Quanto mais não seja tem-se a vantagem da ação, o hábito de querer conquistar: caminha-se enfim, faz-se o exercício. Marcando passo, não se sai do mesmo sítio, nem aprende-se a marchar.

Mas, ainda aqui a nossa ação deve ser abertamente libertária. Trata-se de convencer de que todas as reformas realizadas, dentro do atual regime autoritário capitalista, quando não são... ilusórias são passageiras e insignificantes; que é necessário (...) por termo ao reinado dos poderosos inimigos da iniciativa individual e do livre-acordo – o Estado e o Patrão.

Se assim não fizermos, viria a reforma, passaria a reforma, viria a desilusão e p/ uns o desânimo e a inação. (...) (VASCO: 1922, n. 6).

Vê-se bem, no trecho acima, a questão tanto das reformas imediatas quanto, mais uma vez, da ginástica revolucionária. Lembrando que não só o modo de proceder, mas igualmente o convencimento, a oratória, a persuasão fazem parte desta Cultura libertária. Deve-se lembrar, que o referido artigo foi escrito e publicado pela primeira vez em 1909 em Portugal e vem corroborar a idéia de que organizações anarquistas sindicalistas e as anarquistas comunistas têm o princípio da Ação Direta como seu principal ponto de semelhança.

Com relação à Ginástica Revolucionária, ou essa função das melhorias imediatas e/ou conquistas parciais (que segundo Giulio Sorelli [1908, n. 29], não é tão simplista assim), um trecho do periódico *A Lucta Proletária* a apresenta impregnada do seguinte nível de consciência:

O povo deve gozar, deve saborear as comodidades da vida: a verdadeira, a grande revolução está em adquirir ao povo necessidades que hoje só o rico sente; em perder o hábito de viver miseravelmente e de servir: em reclamar para si os benefícios da civilização; em considerar o atual estado de coisas como um estado de barbaria e em não mais se deixar enfrear por ninguém, em não mais

se deixar reduzir à miséria, à escravidão, porque a vida cômoda e o trabalho em proveito próprio terão entrado a fazer parte da natureza humana.²⁶

Tal autor (desconhecido) admite as conquistas parciais de forma satisfatória, mesmo consciente de que são resoluções apenas imediatas. Assim, busca estender seu pensamento de maneira que todos o sancionem. Tal raciocínio, se é possível generalizá-lo, vem apenas dar sustentação e substância àquilo que se nomeia aqui de uma Cultura Libertária.

Outra forma de expressão de Ação Direta era a *Manifestação Pública*, ou seja, ato de manifestar-se ou expressar-se em público, através da oratória, da persuasão, do convencimento. Um exemplo são as manifestações feitas contra a carestia de vida.

Quanto ao *boicote*, outra manifestação do princípio da Ação Direta, trata-se de uma espécie de punição, de constrangimento que, no caso, poderia se dar em relação a uma pessoa (o patrão), a uma classe (a patronal), ou a um estabelecimento, geralmente em represália, recusando sistematicamente relações sociais ou comerciais. Basicamente, solicitava-se ao público consumidor que evitasse comprar produtos de determinado fabricante ou comerciante. Mas o Boicote podia assumir outras formas, por exemplo, a produção de um gênero similar ao boicotado, com marca e etiqueta falsa, mas este sendo vendido a um preço inferior, no intuito de excluir do mercado o gênero boicotado²⁷. No fim das contas, se a classe trabalhadora está bem organizada e conta com uma sólida consciência solidária, o comerciante ou o industrial, proprietários de determinada fábrica ou de determinado produto ou comércio, acaba se vendo obrigado a ceder, acatando as condições exigidas pelos boicoteadores. Eis alguns exemplos, retirados de periódicos, cujas notas concisas, estampadas nos periódicos operários, chamavam a atenção e convidavam ao boicote:

“Non leggete l'immondo giornale IL SECOLO”.²⁸

“I prodotti Matarazzo sono boicottati”.²⁹

“Non andate a lavorare col costruttore Paolo Castellani”.³⁰

“Il costruttore Paolo Castellano è boicottato”.³¹

“Lavoratori, se vi è cara la vita, non andate a lavorare sulla ‘Noroeste’, ovre troverete la morte”.³²

“Operai, Non comprate i prodotti Matarazzo”!³³

A *Sabotagem*, por sua vez, outra manifestação de Ação Direta, podia ter como alvo uma máquina, por exemplo, onde se danificava seu mecanismo de produção; podia tomar a forma de trabalho lento, “operação tartaruga” como conhecemos hoje; ou ainda a destruição ou danificação, não da máquina, mas da produção. Trata-se, portanto, de uma prática para impedir ou prejudicar o curso normal

²⁶ *A Lucta Proletária*, São Paulo, 25 jan. 1908, n. 2, p. 3.

²⁷ *Boycott. La Lotta Proletaria*, São Paulo, 7 jun. 1909, n. 37.

²⁸ *La Lotta Proletaria*, São Paulo, 2 fev. 1909, n. 31. Tradução livre da autora: “Não leiam o imundo jornal IL SECOLO”.

²⁹ *La Lotta Proletaria*, São Paulo, 2 fev. 1909, n. 31. Tradução livre da autora: “Os produtos Matarazzo estão boicotados”.

³⁰ *La Lotta Proletaria*, São Paulo, 2 fev. 1909, n. 31. Tradução livre da autora: “Não trabalhem para o construtor Paolo Castellani”.

³¹ *La Lotta Proletária*, São Paulo, 2 fev. 1909, n. 31. Tradução livre da autora: “O construtor Paolo Castellano está boicotado”.

³² *La Lotta Proletária*, São Paulo, 15 mar. 1909, n. 33. Tradução livre da autora: “Trabalhadores, se a vida lhes é cara, não andem a trabalhar para a ‘Noroeste’, onde encontrarão a morte”.

³³ *La Lotta Proletária*, São Paulo, 1 mai. 1909, n. 35. Tradução livre da autora: “Operários, não comprem os produtos Matarazzo!”.

do trabalho, expressão cultural esta em que a solidariedade é de suma importância.

Outra forma de Ação Direta é o *Labéu*, ou seja, a publicação, por exemplo, de uma nota que manche a reputação, revelando o nome dos que não aderiam aos movimentos, os chamados fura-greves. Neste sentido, os anarquistas, ao condenar a prática da crumiragem, eram extremamente inventivos, escarnecedores e irônicos, como é possível verificar nos trechos transcritos a seguir:

Todos os *Krumiros* de profissão, que, de hoje em diante, acharão trabalho garantido na oficina de carros do senhor ANGELO FOSSATI (alameda dos Andradas, 80) nos seguintes

PACOTOS E CONDIÇÕES

1. O *Krumiro* deverá trabalhar até que o patrão diga: Chega!
2. Os *Krumiros* têm a obrigação de *puchar o sacco* ao Sr. Fossati e referir a elle tudo quanto na oficina se diz a seu respeito.
3. E' absolutamente prohibido aos *Krumiros* pedir adeantamento de dinheiro, embora tenham trabalhado como bestas durante mez e meio, sob a pena de serem despedidos a pontapés.

Já se comprometeram a observar escrupulosamente as condições acima, os seguintes KRUMIROS PRIVILEGIADOS: NARCISO ZANI, PAOLO GATTI, LODOVICO FINARDI E ETTORE (aliás irmãos de mangiamorti).

O Sindicato dos trab. em Vehiculos.³⁴

E ainda,

“Na fábrica Matanó (...) conseguiu trazer ao trabalho um certo número de pessoas sem aprendizagem – engraxates, carregadores, vendedores de bananas e vagabundos, enfim, tudo o que podia ser utilizado como espantalho – os prejuízos são incalculáveis”.³⁵

“Os *Krumiros* por não serem bons operários qualificados acabam por realizar, malgré eux, uma ‘sabotagem involuntária’:
“Os estragos que dia a dia os *crumiros* fazem nesta fábrica são enormes: chapéus queimados pela tinta impostável, jogados às dezenas para baixo das mesas (...) e uma quantidade incalculável de matéria prima atirada ao cisco. (...) os poucos chapéus que os patrões conseguem levar para o depósito são devolvidos por não se acharem em condições de poderem ser postos no mercado (...)”.³⁶

³⁴ Pacotos e Condições. *A Lucta Proletária*, São Paulo, 21 mar. 1908, p. 1, ano III (Segunda Época).

³⁵ Os Chapeleiros. *A Lucta Proletária*, São Paulo, 15 fev. 1908, ano III, n. 5, p. 3.

³⁶ Idem.

“... fazer parte dessa sociedade seria abdicar de sua individualidade, aceitando a condição de puxa-sacos dos patrões, seus exploradores. (...) [a soc. É formada por] vagabundos e vendedores de bananas, que além de terem sido nossos traidores, ladrões do nosso pão (...)”.³⁷

“... guerra épica, eterna, que fazem uma a outra as 2 classes sociais: vagabundos e trabalhadores; ricos e pobres, parasitas e produtores”.³⁸

“Mas surgiu a núvem negra, esse rebanho de miseráveis inconscientes chamados *crumíros*, que se submeteram a trabalhar 9 horas, e a greve fracassou. (...)” ou “... grevistas que foram subjugados por causa do grande número de vagabundos que os proprietários puderam arranjar...”. (SORELLI: 1908, n. 14).

Como se vê, a organização, neste caso o sindicato, que se sentisse prejudicada diante do descomprometimento de alguns em relação às suas próprias condições enquanto trabalhadores, ridicularizava os mesmos, enquanto “fura-greves”, ficando estes desmoralizados perante a própria classe.

É exemplar um trecho do periódico *La Battaglia* (caracteristicamente anarquista comunista) que, mais uma vez, desvela parte desta Cultura Política Libertária, sobre a qual iniciou-se um contato, justamente através de algumas das suas várias expressões citadas anteriormente. Recorrer a outros companheiros, de forma solidária, é um atributo comum a ambas as expressões culturais de um anarquista. Sendo assim, ele poderia ser:

(...) individualista na ação que pode exercitar mais proficuamente sozinho (...), mas torna-se organizador, mesmo sem fundar sociedades com programas, regulamentos etc., quando para realizar algo superior às suas forças recorre à solidariedade dos outros (...) a organização que o anarquista aceita e na qual desenvolve sua atividade é libertária por excelência, não estabelece renúncias forçadas e disciplina, nenhum poder da maioria sufoca as iniciativas individuais, qualquer um pode agir livremente, aceitar ou não um dado princípio, um dado método de luta, uma dada idéia (...) Resta saber se é possível uma organização anárquica, quer dizer, anti-autoritária em regime burguês. Parece que sim (...) milhares de agrupamentos anárquicos, de círculos libertários, círculos de estudos sociais, sem presidência, sem estatutos, sem comissões executivas estão aí a demonstrá-lo.³⁹

Fica claro, em tal trecho, além da questão da solidariedade, como os mesmos pensavam a respeito da liberdade individual e do não autoritarismo. Igualmente sugestivo é o fato de que, se alguém não se adequasse a uma organização anarquista de determinada orientação, a qual lançasse mão de certos métodos e estratégias, o melhor a fazer seria procurar ou, quem sabe, fundar uma outra organização que se aproximasse ou que se assemelhasse mais aos seus princípios, idéias, objetivos e formas de alcançá-los. Por outro lado, não se pode dizer que os individualistas⁴⁰ se condenassem ao isolamento de forma deliberada. Segundo

³⁷ A União dos Chapeleiros. *Aos operários chapeleiros e ao povo em geral. A Lucta Proletária*, São Paulo, 7 mar. 1908, n. 8, p. 4.

³⁸ Idem.

³⁹ *La Battaglia*. São Paulo, 23 jul. 1907, n. 131. (Ref. AEL: MR/0015).

⁴⁰ “(...) no campo do anarquismo individualista não se cogitava lutar em prol de modelos sociais baseados no mutualismo, no coletivismo ou no comunismo, modalidades de convivência social contrárias à ordem natural das coisas, na medida em que almejam diluir as diferenças individuais em nome de um artificioso igualitarismo (...) A possibilidade de existir na futura sociedade alguma forma de estrutura associativa

Victor Garcia, o que existe de diferença entre individualistas e organizativistas é uma questão de palavras, que não resistem a um exame mais atento dos fatos. Muitas vezes, acontece que os individualistas podem estar mais bem organizados que os próprios organizativistas. A razão é que estes últimos pregam a organização, mas não a praticam. (GARCIA: 1988, p. 367). No periódico *Germinal!* de maio de 1913, encontra-se a seguinte opinião:

(...) nos lugares onde a organização operaria teve e tem uma tendencia francamente libertaria essas discrepancias ou luctas entre organizadores e individualistas, salvo raras excepções, não tem sido notavel; cada um luta auxiliando-se mutuamente, excepcionalmente nos momentos dificeis. (CRISPIM: 1913, p. 1).

De forma semelhante, pode-se sugerir que as diferenças entre anarquistas comunistas e anarquistas sindicalistas não eram tão rigorosas como se sinaliza, pois não se percebeu que uma ou outra organização, com determinada orientação, estabelecesse renúncias forçadas e disciplina aos seus participantes, muito menos se percebeu que as iniciativas individuais dos mesmos viessem a ser sufocadas.

Referências bibliográficas

BIONDI, Luigi. Anarquistas italianos em São Paulo. O grupo do jornal anarquista *La Battaglia* e a sua visão da sociedade brasileira: o embate entre imaginários libertários etnocêntricos. *Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth)*. Campinas: Gráfica IFCH, 1998.

CARDOSO, Fernando Henrique. Situação e Comportamento Social do Proletariado. Publicado em Paris pela *Revista Brasiliense*, reproduzido in: *Comunidade e Sociedade no Brasil*. Florestan Fernandes. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1972.

CARVALHO, Florentino de. *Da Escravidão à Liberdade: a derrocada burguesa e o advento da igualdade social*. Porto Alegre: Sociedade Editora Renascença, 1927.

_____. *A Guerra civil de 1932 em São Paulo: solução imediata dos grandes problemas sociais*. São Paulo: Editorial Ariel, 1932, 140p.

_____. Pró e Contra il Sindicalismo: atitude dos anarquistas ante o movimento operário. *Guerra Sociale*. São Paulo, 1915, n. 10, ano I.

CERCHIAI, Alexandre. Anarchismo o Opportunismo? *La Battaglia*, São Paulo, 25 fev. 1906, n. 69.

CRISPIM, João. Luta Proletaria, métodos e tendencias. *Germinal!* São Paulo. 31 mai. 1913, ano I, n. 11, p. 1.

DEPOIS da Greve. O Amigo do Povo. São Paulo, 13 set. 1903, n. 34, p. 1.

DIAS, Everardo. *História das lutas sociais no Brasil*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

FREIRE, João. Estudo Introdutório, in: VASCO, Neno. *Concepção Anarquista do Sindicalismo*. Ed. 214, Porto: Afrontamento, 1984.

GARCIA, Victor. *Antologia del Anarcosindicalismo*. Caracas, Venezuela: Ruta – Base, 1988.

entre os homens não era, contudo, inteiramente negada pelos anarquistas individualistas, mas tal associação deveria ter, necessariamente, caráter provisório, temporário”. Ver: LUIZETTO, 1987, pp.17-18.

- GUÉRIN, Daniel. *O Anarquismo. Da doutrina à ação*. São Paulo: Germinal, s/d.
- LEUENROTH, Edgard. *Anarquismo: Roteiro de Libertação Social*. Rio de Janeiro: Mundo Livre, 1963.
- _____ & VASCO, Neno. Em defesa das liberdades públicas e dos direitos dos cidadãos, in: LEUENROTH, Edgard. *Anarquismo – Roteiro da Libertação Social*. Rio de Janeiro: Editora Mundo Livre, s/d. E outros.
- LINHARES, H. *Contribuição à História das Lutas Sociais no Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- LOPREATO, Christina Roquette. *O Espírito da Revolta – a greve geral anarquista de 1917*. São Paulo: Annablume, 2000.
- LUIZETTO, Flávio. *As Utopias Anarquistas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MAGNANI, Sílvia Lang. *O Movimento Anarquista em São Paulo (1906-1917)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MALATESTA, Errico. *Escritos Revolucionários*. Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Novos tempos, 1989.
- MARAM, Sheldon Leslie. *Anarquistas, Imigrantes e o Movimento Operário Brasileiro, 1890-1920*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MONTENEGRO, F. L. A Greve Geral. *O Amigo do Povo*, 1 mai. 1902, n. 2.
- MORAES, Evaristo de. *O Anarquismo no Tribunal do Jury: processo de Edgard Leuenroth*. Rio de Janeiro: La Vera, 1918.
- NASCIMENTO, Rogério H. Z. *Florentino de Carvalho: pensamento social de um anarquista*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2000.
- OITICICA, José. Em defesa da Federação Operária, in: *A Rua*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1918, reproduzido em OITICICA, José. *Ação Direta*.
- O LIBERTARIO*. Rio de Janeiro, 1 nov. 1904, ano I, n. 1, p. 1.
- PEREIRA, A. *A Formação do PCB – 1922-1928*. Rio de Janeiro: Vitória, 1962.
- PINHEIRO, P. S. e HALL, M. Alargando a história da classe operária: organização, lutas e controle. *Remate de Males*. Campinas, n. 5, p. 120, 1985.
- PRESIDENTE do Partido Operário Independente. Carta Aberta a D. Elisa Scheid. A Terra Livre*. São Paulo, 17 fev. 1906, n. 4, p. 2.
- RAGO, Luzia Margareth. *Do Cabaré ao Lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- REIS, H. Corrêa dos. Fatos do Movimento Operário Brasileiro. *Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 35, pp. 70-78.
- RORIGUES, Edgar. *Socialismo e Sindicalismo no Brasil (1675-1913)*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1969.

ROMANI, Carlo. *Oreste Ristori: Uma aventura anarquista*. 1998. Dissertação (Mestrado em História) Centro de Ciências Humanas e Artes, UNICAMP. Campinas. Outubro/1998.

SADER, Eder e PAOLI, Maria Célia. Sobre “Classes Populares” no pensamento sociológico Brasileiro. *A Aventura Antropológica – Teoria e Pesquisa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. O esquecimento do anarquismo no Brasil: A Problemática da (re) construção da identidade operária. *História & Perspectiva*, Uberlândia, (11): 213-232, Jul./Dez. 1994.

SFERRA, Giuseppina. *Anarquismo e Anarcosindicalismo: orientações do movimento operário brasileiro – 1906-1907*. 1992. 171 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais/ História). UNIMEP. Piracicaba, 1982.

SHARPE, Jim. A História Vista de Baixo, in: BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História, Novas Perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

SIMÃO, Aziz. *Sindicato e Estado* (suas relações na formação do proletariado de São Paulo). São Paulo: Dominus, 1966.

SOUZA, M. J. de. *Sindicalismo e Ação Direta*. Porto: Centro e Biblioteca de Estudos Sociais, 1911, n. 3.

SORELLI, Giulio. Beppe ed il socialismo. *La Lotta Proletaria*, 30 dez. 1908, n. 29.

TELLES, J. *O Movimento Sindical no Brasil*. Rio de Janeiro: Vitória, 1962.

VASCO, Neno. A Nossa Ação. *Renovação*. Rio de Janeiro, abr. 1922, n. 6.

História de olhares – o letrado e o pintor

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Professora Adjunta de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). e-mail: carmemluci@uol.com.br

Resumo O artigo discute a construção e recepção do olhar de uma personagem, pintada por Debret, no contexto cultural brasileiro de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX. De um lado, o pintor e as contradições da sociedade escravocrata; de outro, intelectuais diversos e as prováveis maneiras de interpretar o desenho do artista, conforme as lentes teórico-críticas que escolhem para ler o mundo. Em ambos os casos, reflete-se sobre a questão política do intelectual hoje: resgatar os silêncios da História.

É curioso comparar a maneira com que Debret
pinta os negros e os brancos.
O ponto de verdade dos dois...

Peça da Índia – negro escravo.
Lima Barreto. *Diário Íntimo*.

“As imagens vêm com os olhos que as vêm”, afirma uma personagem de José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*. Pode-se, nesse prisma, perguntar: que olhos vêm ou viram esta imagem de Debret ou, dito de outra forma, o que vê ou viu esta imagem, de 1827, quando mirou os intérpretes da cultura brasileira, os intelectuais?

Jean-Baptiste Debret criou aquarelas e desenhos que, por sua execução mais rápida que a pintura a óleo, fogem a qualquer manifestação de grandiloquência, durante sua estadia no Brasil, de 1816 a 1831. Os desenhos e aquarelas feitos, nesse período, irão integrar a obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), organizada sob a perspectiva da Missão Artística, com projeto civilizatório de extensão cultural. Acompanham as imagens, descrições, comentários, observações e notas feitas pelo pintor no intuito de atender às solicitações de outros estrangeiros que reclamavam a necessidade de completar as lacunas, deixadas pelos desenhos.

Sérgio Milliet, o tradutor da obra para o Brasil, salientou que a escrita não revela talento literário, antes “assemelha-se à de um chefe de seção em seus pobres relatórios” (1965). Vale a pena ler uma dessas observações, registradas pelo pintor.

O escravo tem apenas a inteligência do presente; é vaidoso, gosta de se distinguir por um enfeite qualquer; pena, folha. Embora com sentidos de uma agudeza perfeita, não é capaz dessa reflexão que leva a comparar as coisas e a tirar conclusões; (...) O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça a sua ambição; por isso a prisão é para ele um asilo sossegado, em que pode satisfazer sem perigo sua paixão pela inação, tendência irreprimível que o leva a um castigo permanente. (DEBRET: 1965, p. 256).

Em contrapartida, a forma produzida pelo artista tem um traço singular. O centro de sua atenção é a sociedade agindo sobre a natureza, dentro do pressuposto romântico da particularização histórica em oposição à concepção universalizante. Seu ponto de vista é o do observador cujo foco está na máscara, e suas personificações, em cenas urbanas e nacionais (NAVES: 1997). Interessa-se pela cidade-fachada, ou cenário, para os atores sociais estabelecendo uma relação mais íntima com o que observa. O resultado está na presença da contradição, no interior da mesma cena, observada sob diversos ângulos, com tom satírico ou complacente, que rasura o intuito documental.

A cena de *Negra tatuada vendendo caju* (desenho não utilizado para o livro *Víagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*) revela uma peculiaridade da prática da escravidão no Brasil: a atividade dos negros de ganho que sustentam, pelo comércio, a si e aos seus senhores porque ter escravos era um investimento comum, dos mais ricos até os remediados na cidade. Estampa o paradoxo do comércio realizado por escravos garantindo o sustento de senhores que viam no trabalho manual e, até mesmo, no ato de carregar e oferecer produtos um motivo de rebaixamento. Esta recusa do trabalho manual e a extrema valorização da atividade burocrática, e intelectual, é um violento paradoxo numa sociedade de analfabetos.

A necessidade de obter uma soma ao final do dia, cuja falta era paga com castigo, aliada à prática de uma atividade com forte apelo pessoal, de simpatia e sedução como a oferta de produtos, conduz os escravos a atitudes especiais e o olhar de Debret, contaminado de estereótipos sobre o negro, encontra frente a esse cotidiano o dilema da forma. Resolve-o pela recusa do estilo neoclássico, com a agilidade do desenho que imprime vivacidade e encontra sua “cota de verdade” na revelação de um traço cultural.

A cena apresenta, portanto, a combinação de negócio e sedução que suspende, por instantes, para o espectador, a real condição de escravos das figuras. A atenção às particularidades e o ponto de vista aproximado traz-nos vestimentas coloridas, tabuleiros extremamente bem arranjados, o movimento do gesto que, com solicitude, oferece os produtos, os corpos tatuados, pintados e decorados com patuás que completam o dinamismo, o colorido, a singularidade do olhar do pintor. Ao fundo, abre-se um amplo espaço que nos remete de volta à cena, pelo alheamento tristonho do olhar da personagem, indiferente à negociação das outras duas mulheres. Ao flagrar esse modo de olhar, o pintor supera a sua visão estereotipada, ou a percepção documental, na forma ambígua presente na aquarela¹.

O que nos diz esse modo de ver expresso no olhar da *Negra tatuada vendendo caju*?

A cena de compra e venda, que acontece ao fundo, parece teatral pela ênfase nos gestos típicos da expressão sedutora de quem oferece produtos e serviços. Indiferente a esta cena, a vendedora de cajus expõe o seu teor de representação e esvazia-lhe completamente o sentido, revelando a falsidade de seu conteúdo, baseado na aparência de liberdade para comerciar, circular, viver...

Desde os trajés – necessários para constituir a imagem da vendedora (só quem compra e vende são os negros de ganho) e certificar a opulência e riqueza de seu dono – até o olhar refletem o vazio de sentido de sua atividade. A ação de compra e venda não a pode libertar e a representação encena a docilidade que atenua, ao primeiro olhar, a violência da escravidão. No entanto, a rigidez do marco de pedra, à direita, lembra o poder que sustenta essa representação e, ao mesmo tempo, como num palco separa a execução da cena e a consciência crítica, de saber-se tão mercadoria quanto os cajus que oferece.

¹ A originalidade artística e peculiaridade histórico-cultural desta aquarela de Debret podem ser ampliadas quando a comparamos, hoje, com observações como a do conceituado antropólogo Carlos Rodrigues Brandão: “Faz tempo que eu observo que em geral o negro aparece entre nós mais como um corpo em movimento do que como um rosto que nos olha enquanto o vemos retratado.” (in: MARTINS, et al: 2005, p. 168.)

E os letrados?

O par esdrúxulo escravismo-liberalismo foi apenas um paradoxo verbal (BOSI: 1992), pois a prática cotidiana jamais implementou ou defendeu a ideologia burguesa do trabalho livre. “Ser liberal significa ser brasileiro” sintetiza José de Alencar (1960, p. 1077), sobre a “falta de educação política” ou a associação conveniente do termo liberalismo a temas de ocasião, servindo, inclusive, ao movimento de defesa patriótica do tráfico frente à pressão inglesa.

O tráfico é utilíssimo à expansão do café e o Estado, aglutinador dos latifundiários, deu ao Exército a missão de garantir a unidade nacional, sufocando qualquer tentativa de rebelião sugerida por raros projetos iluministas de abolição. Com o discurso impregnado do termo liberalismo, os políticos brasileiros legitimaram a escravidão, pelo uso bastante eficaz das instituições parlamentares para garantir as bases de um complexo agroexportador, a construir o ideal de um Império unido pelo latifúndio e tendo o trabalho escravo como fator estrutural da economia cafeeira.

Revestindo o seu olhar do ímpeto nacional-romântico, o intelectual, contemporâneo à imagem de Debret, não podia ver, na expressão de distanciamento tristonho da “vendedora de caju”, a consciência crítica da imobilidade dos negros, a inexistência do estatuto político de cidadania e o turbilhão de dor, sob as vestes coloridas.

A tensão foi neutralizada nos versos de Castro Alves, na beleza da *Escrava Isaura* e na sutileza do preconceito em *O moleque* e *Mãe*, de José de Alencar que, mesmo ao defender a necessidade de tratar a ferida da escravidão, nos textos dramáticos, o resultado estético não foi dos melhores, produzindo mais o estereótipo que a reflexão crítica. Mesmo assim, as críticas de seus contemporâneos foram-lhe severas e a estas responde o escritor:

O folhetinista nasceu [refere-se a Joaquim Nabuco] como a geração coeva em um país de escravos, no seio de uma respeitável e ilustre família servida por escravos. (...) Mas ao nosso alfenim (*ai, não me toque!*) “aborrece tudo o que lembra a escravidão”. Aborrece então seu país que ainda a conserva? Aborrece sua infância passada entre ela? Aborrece seu venerando pai, que não se animou a propor a abolição imediata, e a si mesmo, pois deve sua educação e bem estar ao café, ao algodão e à cana, plantados pelo braço cativo? (ALENCAR: 1980, p. 235).

Os intelectuais, homens de letras, viam a realidade cultural e seus excluídos com os olhos contaminados da esdrúxula mistura de liberalismo e escravidão.

Gradativamente, tornavam-se mais complexos, tanto os grupos de intelectuais, quanto os rumos da sociedade brasileira que passava, a partir de 1870, pelo problema da desmontagem do sistema escravocrata. Esse período coincide com a emergência de uma elite profissional que já incorporara os princípios liberais à sua retórica e passava a adotar um discurso científico-evolucionista como modelo de análise social, transformando o letrado em homem de ciência.

No entanto, a moda científica entra no país por meio da literatura, e não da ciência mais diretamente: modelos e teorias ganhavam larga divulgação por meio dos heróis, e dos enredos, que privilegiavam as máximas científicas evolucionistas. Ainda que não formassem um grupo homogêneo, esses intelectuais guardavam certa afinidade que os unia: circulavam pelos diferentes centros, estabelecendo relações de intercâmbio cultural, por um lado e, por outro, garantiam, com isso, certo reconhecimento e polivalência para encobrir a parca especialização e a frágil delimitação das áreas de saber (SCHWARCZ: 1993).

Entraram no Brasil, a partir de 1870, teorias como positivismo, darwinismo, evolucionismo, coerentes com o projeto de naturalização das diferenças, alimentado pelo imperialismo europeu. Ora, a ciência localiza-se num campo de saber e nele tem um papel, que varia conforme as diferentes formações discursivas, isto é, a ciência se ins-

creve e funciona no elemento do saber e é nesse espaço de ação que se intensificam as relações da ideologia com as ciências, como já nos mostrou Foucault:

A questão da ideologia proposta à ciência não é a questão das situações ou das práticas que ela reflete de um modo mais ou menos consciente; não é a questão de sua utilização eventual ou de todos os empregos abusivos que se possa dela fazer; é a questão de sua existência como prática discursiva e de seu funcionamento entre outras práticas (FOUCAULT: 2002, p. 210).

Nas realizações de artigos e documentos, nas práticas de biografias de intelectuais, em discursos, nas revistas dos institutos de cultura e pesquisas histórico-geográficas disciplinas como antropologia e etnologia assumem importância crescente. Um projeto de centralização nacional, numa postura dúbia, pretende pensar nos excluídos do processo civilizatório cientificista.

As teorias raciais se apresentavam como modelo teórico viável no complicado jogo de interesses políticos, até a primeira metade do século XX e, por isso, transformaram-se em argumentos de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais. Quanto aos pensadores – misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários – movem-se nos delicados limites entre a aceitação de teorias estrangeiras, contrárias ao cruzamento racial, e a adaptação a uma realidade com uma população há muito miscigenada (SCHWARCZ: 1993).

A celebração da ciência e da objetividade propõe subordinar a etnologia, a arte, a literatura e a história ao exame racional da experimentação e aos ditames do determinismo do meio e da hereditariedade. Nessa perspectiva, o conceito histórico deixa de ser exterior ao real para tornar-se o próprio real em movimento; ação e conhecimento não se separam, numa proposta de transparência entre a narração histórica e o vivido. Nega-se valor ao irracional, à imaginação, ao variado, ao multicolor. Uma bela armadilha para os intelectuais, uma vez que, “por uma estranha ironia”, como assinala Michel Leiris, em *Raça e civilização* “as vítimas mais dolorosas do dogma racial são precisamente os indivíduos que, por sua inteligência ou sua educação, testemunham-lhe a falsidade” (LEIRIS: 1970, p. 191).

Diante disso, o intelectual brasileiro vê o seu papel de intérprete da cultura imerso numa situação paradoxal: como se manter atualizado, crítica e esteticamente, com os pensadores europeus, falando de um país cuja subsistência vem do trabalho escravo e da base agrícola?

A nação compreendida em termos raciais apresentava-se biologicamente enfraquecida e doente; era preciso, ao mesmo tempo, rever o sentido de mestiçagem. Esta passa a ser defendida, no sentido geral, e especificamente, o pessimismo – quanto ao futuro e a degenerescência – será explicado pela divisão de mestiços, em “bons” e “maus”. A hibridação em seu sentido amplo, portanto, não será um fenômeno irreversível e totalmente condenável.

A defesa da mestiçagem, feita por Oliveira Vianna (1883-1951), em *Raça e Assimilação* (1932) projetando-a no início das grandes civilizações, “os mestiços... são os criadores dos grandes focos de civilização – e não os semitas puros” (1959, p. 210), ilustra a intensidade do dilema do intelectual brasileiro, frente às teorias européias².

² A atuação do intelectual brasileiro, frente ao conhecimento etnocêntrico, realiza-se comumente sobre uma afiada lâmina de dois gumes. O exemplo disso são as muitas, e dúbias, justificativas adotadas por Oliveira Vianna para atenuar o uso dos critérios de raça, como recurso exclusivo na divisão de grupos humanos. Predominantemente favorável e defensor do “fator raça” como critério absoluto, na linha de Gobineau, Woltman e Lapouge, ao escrever *Raça e assimilação*, no entanto, produz um diálogo com as tendências culturalistas, sob a influência dos etnólogos alemães Frebenius, Schmidt, Splengler e antropólogos americanos, principalmente Franz Boas e seu grupo. O resultado está no questionamento da generalização *a priori*. “Do fato de um determinado indivíduo ser negro não basta para se poder concluir que ele deva ser destituído de alta capacidade intelectual. Pela mesma razão, do fato de um indivíduo ser branco, não se pode tirar a conclusão de que ele deve ser, forçosamente, um indivíduo altamente dotado. Há negros de

Dilema angustiante, porém rico, porque permite um olhar crítico, tanto sobre a aplicabilidade dessas teorias, quanto às motivações políticas que as criaram.

Estou apenas analisando, note-se bem, a impossibilidade de utilizarmos da classificação unitária dos nossos elementos brancos para a solução de um problema prático, de urgência imperiosa em nosso país: o da distribuição em nosso território, dos diversos “tipos” ou das diversas “etnias” européias, segundo o critério de sua maior ou menor aclimatabilidade. (...) Impossível, portanto, caminharmos no sentido da indistinção, da indiferenciação, da unificação. Seria admitirem entre os nossos elementos arianos uma unidade morfológica, que eles não conhecem na sua pátria de origem (OLIVEIRA VIANNA: 1959, p. 56-57.)

Também Sílvio Romero (1851-1914) um dos gigantes da crítica brasileira, em *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888), indica pela primeira vez, no conjunto da sua obra, a importância do negro para o estudo da cultura popular e crítica, em seus contemporâneos, a falta de pesquisa e memória acerca da cultura africana.

Devo aqui, de passagem, fazer um reparo e exprimir um anelo. É uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado de nossos trabalhos ao estudo das línguas e religiões africanas. Quando vemos homens como Bleek³ refugiarem-se dezenas e dezenas de anos nos centros da África somente para estudar uma língua e coligir uns mitos, nós que temos a África em nossas *cozinhas*, como a América em nossas *selvas* e a Europa em nossos *salões*, nada havemos produzido neste sentido. É uma desgraça! (ROMERO: 1977, p. 34).

No entanto, a combinação de uma percepção fatalista quanto à integração dos negros e seu “potencial civilizatório” mesclava-se ao discurso religioso católico que, simultaneamente, condenava oferecendo soluções. Ao negro em geral restava o espaço da detração como fator de impedimento ao progresso da nação. Há, ainda, exemplos de intelectuais que, ao defenderem-se da falácia da raça pura, projetam na diversidade do clima as variações do aspecto fisiológico do homem brasileiro, como sintetizou Capistrano de Abreu.

Indolente e exaltado, melancólico e nervoso, eis o povo brasileiro qual o fizeram as forças e aparências da Natureza. Por mais vários que sejam seus sentimentos, a todos sobrepuja o alumbramento, o desânimo, a consciência da escravidão às leis mesológicas (COUTINHO: 1980, p. 387).

O intelectual de ciência, do século XIX, provavelmente veria com olhos contaminados de liberalismo e cientificismo, saber e preconceito, a “vendedora de caju”, de Debret. A personagem da gravura seria exemplo daquela indolência e tristeza provocadas pelo clima tropical ou pela mestiçagem que degenera o vigor e a racionalidade ilumina-

gênio, como há brancos absolutamente medíocres. Dizer, portanto, que todo negro é estúpido é tão absurdo como seria dizer que todo branco é inteligente” (OLIVEIRA VIANNA, 1959, p. 197).

³ Trata-se de Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek (1827-1875), lingüista alemão. Seu grande trabalho foi *Gramática Comparativa de Línguas Sul-africanas*. Londres, Trübner & Co. (1862: Part I; 1869: Part II). E outros como: *Livro de mão da Filologia* (estudo de línguas) *Africana, Australiana e Polinésia*. (3 vols.) Cape Town/ Londres, (1858-63) *Reynard, a Raposa na África do Sul* ou *Fábulas e Contos de Hottentot*. (Tradução especial dos manuscritos originais na biblioteca de Sua Excelência Sir George Grey) Londres, Trübner & Co. (1864) *Espécimes do Folclore Bosquímano*. (por Wilhelm Bleek e Lucy Lloyd) Londres: G. Allen (1911).

da? No entanto, o intelectual, letrado e homem de ciência, dirige-lhe um olhar indiferente, graças ao domínio do conhecimento que gera efeitos de poder, mantendo-lhe a superioridade no tenso e difícil papel de intérprete de muitos marginalizados, dos quais se anuncia porta-voz e defensor.

O olhar da “vendedora de caju” insiste em expressar a consciência crítica do abandono, da impotência no silêncio de sua dor que encontra reciprocidade em alguns olhares, como os de muitos artistas que sentem sua sensibilidade e inteligência “emparedados” no tempo da hegemonia das raças e da preponderância das civilizações, ditas superiores. Ainda não se pode ouvir a voz da “vendedora de caju”, nem de outra de semelhante condição social, mas ergue-se o grito de quem conhece como o saber, impregnado de ideologia, invade as estruturas das práticas discursivas que interpretam a cultura, naturalizando as diferenças e a silenciar as dores nos argumentos cientificistas das práticas intelectuais.

Deus meu! Por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha foram, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (CRUZ E SOUSA: 1961, p. 659).

Será necessário algum tempo para que, na literatura brasileira, em seu processo auto-reflexivo e crítico, a consciência dos sujeitos sem história possa ter voz e expressão como nos textos de Lima Barreto, Augusto dos Anjos, Monteiro Lobato, João do Rio, guardadas as proporções e variantes de cada autor.

O escritor Lima Barreto atuou intensamente como crítico de cultura nas páginas de diferentes jornais, dos mais conceituados aos alternativos, através de suas crônicas. Nelas combatia a rigidez determinista, o autoritarismo e a violência de que se revestiam as certezas cientificistas que, à sua época, produziram a guerra e os mais terríveis dogmas para exclusão social.

O critério mesmo de raça não é fixo de um autor pra outro: eles se emaranham numa porção de divisões e subdivisões, segundo esta ou aquela característica, abandonando aquela ou esta indicação de corpo humano estudado; (...) Além de tudo, os instrumentos de observação, inclusive nós mesmos, são sujeitos a erros e dependem de tantas circunstâncias para nos darem relativa certeza, que já alguém perguntou o que seria da bacteriologia se a nossa óptica estivesse aqui ou ali errada. (LIMA BARRETO: 1956b, p. 192).

No entanto, nos contos e romances o escritor realiza uma abordagem mais sofisticada acerca da perspectiva do conhecimento e o papel do intelectual, coerente aos debates do pensamento crítico de vanguarda, das primeiras décadas do século XX.

A rapidez e a variação da modernidade, captada pelas lentes do cinematógrafo ou pelas janelas dos automóveis, provoca uma sensação de deslocamento e, ao mesmo tempo, de continuidade que desmantela a superfície ordenada de certezas positivistas e naturalistas. Entre muitos teóricos e artistas, perpassa uma tendência comum: o fascínio pela consciência em desenvolvimento sob o prisma estético, psicológico ou histórico. Assim, novos registros de consciência implicam alterações em nosso senso histórico, nas noções de estabilidade da própria consciência, o que nos leva a novos conceitos de associação mental e social (BRADBURY & MCFARLANE: 1989, p. 36).

Nesse contexto, compreende-se que tudo aquilo que se apresenta à consciência humana passa necessariamente pelas formas dessa mesma consciência. Esta age como

uma lente que se interpõe entre o olhar e o mundo. Logo as propriedades das coisas somos nós que lhes atribuímos e elas expressam a nossa medida. Toda apreensão de mundo resulta numa relação estabelecida por aquele que a estabelece.

Entre os personagens de Lima Barreto, quem mais reflete sobre essas questões é Gonzaga de Sá, do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Intitulado pelo narrador de *historiador artista*, em suas conversas e longos passeios, disserta sobre formas de representação e consciência, na história, na ciência, na cultura.

- Tu bem sabes que é difícil dizer onde começa o real e onde acaba. O homem é um animal conceitualista, isto é, capaz de tirar de pequenos dados do mundo uma representação mental, uma imagem, estendê-la, desdobrá-la e convencer o outro que aquilo tudo existe fora de nós... Tu sabes? Ora, a Europa, as universidades que por má fé ou por desconhecimento primitivo, não direi do real, mas do fato bruto colhido pelos sentidos, deram agora para fazer teorias sobre raça, sobre espécies humanas, etc, etc. A coisa se estende, os interessados não são ouvidos, pois não têm uma cultura seguida, porque se a tivessem poderiam ter chegado a resultados opostos. Que acontece? A coisa pega como certa, cava dissensões, e os sábios diplomatas, para fazer bonito, adotam e escrevem artigos nos jornais e peroram burrices repetidas. Se no século XVII, o que separava os homens de raças várias era o conceito religioso, há de ser o científico que as separará daqui a tempos... A benéfica ciência!... (LIMA BARRETO: 1956 c, p. 121).

Em 1920, Monteiro Lobato publica o livro *Negrinha*, título do primeiro conto, de um conjunto de vinte e dois, que compõem o volume. O texto narra a trágica estória de uma órfã de sete anos, de mãe escrava, criada por uma ex-senhora de escravos, “daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau (...) O treze de maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana” (MONTEIRO LOBATO: 1951, p. 5).

Com o recurso da ironia, próprio de seu estilo nos contos, o escritor desvenda o interior das casas, com seus agregados, patrões e ex-escravos, numa rede perversa de opressão e violência, dissimulados com água benta, rosário e penitências, personificada na figura de “Dona Inácia”, a patroa cujos gestos e atitudes são reproduzidos por seus serviçais, numa hierarquia de força, distribuída na gradação de funções.

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Estaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma – “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo (MONTEIRO LOBATO: 1951, p. 3).

A protagonista “Negrinha” quase não andava, imobilizada por castigos; sua voz pouco se ouvia; o corpo era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões das surras contínuas que recebia de todos da casa, por quaisquer motivos, “como um remédio para os frene-sis”. A certa altura, questiona o narrador sobre qual consciência teria de si a criança tratada como animal, peça ou objeto de desprezo, tortura e abandono com o aval do diminutivo perverso: “negrinha” e outros “inhas”, de mesmo tom.

Que idéia faria de si essa criança que nunca ouvira uma palavra de carinho? Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata choca, pinto gorado, mosca morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa ruim, lixo – não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam (MONTEIRO LOBATO, 1951, p. 04).

A absoluta não consciência de si, do seu lugar e história é interrompida pela visita de férias, de crianças ricas da família com seus muitos brinquedos, jogos e a alegria das brincadeiras. “Negrinha” projetou um olhar de curiosidade, admiração, e depois êxtase, diante de uma boneca.

As meninas admiraram-se daquilo.

– Nunca viu boneca?

– Boneca? repetiu Negrinha. Chama-se Boneca?

Riram-se as fidalgas de tanta ingenuidade.

– Como é boba! Disseram. E você como se chama?

– Negrinha. (MONTEIRO LOBATO: 1951, p. 9).

A alegria, o êxtase, a descoberta de que podia brincar, como criança que era, fora-lhe trágica. Ao sentir-se como criança, ao ter consciência de estar na condição de ser humano – com sentimentos, desejos, sonhos, imaginação – não poderia voltar a ser coisa, peça, trapo, objeto. Sentia-se outra, inteiramente transformada. Mas, como escapar a seu destino? Como sair dessa dolorosa realidade? “Cessara de ser coisa – d’ora avante ser-lhe-ia impossível viver a vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava! Assim foi – e essa consciência a matou.” (MONTEIRO LOBATO: 1951, p. 11).

No entanto, ao redor, apesar de sua tristeza profunda, dos olhos “nostálgicos e cismarentos”, do definhar lento, ninguém correspondeu-lhe o olhar, ofereceu-lhe solidariedade, aliviou-lhe surras e dores, sequer compaixão. “Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono” (MONTEIRO LOBATO: 1951, p. 12).

Na alma das pessoas que viviam ao redor de “Negrinha”, a escravidão deixou a dúvida submissão construída pelo terror das pequenas coisas, vantagens e ganhos: a minúcia das regras cotidianas, o olhar escrutinador de patrões e de serviçais entre si, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo, da cozinha à sala.

No interior da casa, o poder instala-se reproduzindo, num feixe de relações, a tirania, a opressão, a indiferença pelo sofrimento. Nesse contexto, produz-se a autoconsciência da limitação, da necessidade de driblar o controle, a força e determinação para encontrar saídas, sejam quais forem os recursos, mas também produz a certeza da impotência e da impossibilidade de exercer o sentido pleno da consciência de si, de seu lugar e de sua História.

Um elo de reciprocidade, de cumplicidade ilumina os olhares de duas personagens distintas no tempo, no espaço, na linguagem. Há um encontro secreto, na expressão benjaminiana, entre o olhar de “Negrinha” – que vai do êxtase à tristeza profunda – e o olhar, melancólico e distante, da *Negra tatuada vendendo caju*. Ambas esperam que ouçamos as suas vozes.

O intelectual brasileiro reconhece que os muitos marginalizados não necessitam dele para falar e para expressar seu saber, possuem meios diversos para contar, de maneira própria, a sua História, pois o paternalismo não é a melhor alternativa. No entanto, há uma rede de poder, da qual faz parte o próprio intelectual, que contamina todas as estruturas da sociedade, a silenciar, desqualificar aquele saber, aquele discurso. Cabe ao intelectual lutar contra tal sistema de poder e resgatar o poder e o saber silenciados, como já indicou Foucault: “O papel do intelectual: lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, objeto e instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso.” (FOUCAULT: 1979, p. 71).

O passado não está guardado à espera de ser descoberto ou de ser reconhecido “como de fato foi”. Ao contrário, o passado está sempre a constituir uma relação com o presente, através do olhar que este lhe dirige. Mas, o medo do presente pode conduzir à mistificação do passado, no sentido de dar uma explicação de modo a tirar a gravidade de um fato que, visto de outro modo, seria evidente. A arte do passado pode ser mistificada, em benefício de minorias privilegiadas que até inventam uma História, para justi-

ficar o papel de interesses e classes dominantes. A consequência dessa atitude está em sermos privados de uma História que nos pertence e de uma relação esclarecedora com o passado, como analisou John Berger, “A mistificação cultural do passado acarreta uma dupla perda. As obras de arte são tornadas desnecessariamente remotas. E o passado nos oferece menos conclusões a serem completadas pela ação (1999, p. 13).

Hoje sabemos, após as reflexões que se estendem de Nietzsche a W. Benjamin, que ao ser apresentada uma imagem como obra de arte, o modo pelo qual as pessoas a olham é afetado por toda uma série de premissas assimiladas como arte, beleza, verdade, documento, que não se limitam à expressão de um puro fato objetivo, mas incluem a consciência do observador, e seus impasses, para incorporar uma forma de ver. Nessa perspectiva, o passado recebe continuamente novos olhares, iluminados, no presente, por perfis e interesses diversos, que podem lhe dar um aspecto dinâmico, renovado.

A quem o significado da arte do passado pertence de direito? Aqueles que podem dele fazer uso para suas próprias vidas ou a uma hierarquia cultural de especialistas em relíquias? Como usar o que restou da linguagem das imagens para tentar compreender a História, da qual podemos nos tornar agentes ativos?

Resgatar a arte do passado apresenta-se como uma questão política para o intelectual hoje. Resgatar a arte do passado, ou a experiência histórica essencial de nossa relação com o passado, é um ato político que o intelectual pode, no presente, realizar, quer pelas artes plásticas, quer pela literatura. Afinal, há nas nossas ruas inúmeras “vendedoras de caju” e “negrinhas” sem acesso a livros, sem poder entrar nos museus e, absolutamente, sem História.

Referências bibliográficas

ABREU, Capistrano de. “A Literatura Brasileira Contemporânea”, in: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas Editora/ Brasília: INL, 1980. vol. 1, pp. 383-408.

ALENCAR, J. de. “Cartas de Erasmo (VI)”, in: ALENCAR, J. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1960, vol. 4, pp. 1049-1183.

ALENCAR, J. de. “Polêmica Alencar-Nabuco”, in: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas Editora/ Brasília: INL, 1980. vol. 1, pp. 232-250.

BERGER, J. *Modos de ver*. Trad. de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BOSI, Alfredo. “A escravidão entre dois liberalismos”, in: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 194-245.

BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”, in: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961. pp. 646-664.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Trad. e notas de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Diário Íntimo. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956a.

_____. Feiras e Mafuás. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956b.

_____. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956c.

MARTINS, José de & ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia C. (orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Negrinha*. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

OLIVEIRA VIANNA, Francisco José de. *Raça e assimilação*. 4 ed. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio Editora, 1959.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Prancha 4
Jean Baptiste Debret
Negra tatuada vendendo caju

Teatro Baquet: ruína e memórias

Marcelina das Graças de Almeida

Doutoranda em História pela UFMG. Realiza estágio de doutoramento com financiamento da CAPES na Universidade Portucalense Infante Dom Henrique (Porto, Portugal). Orientadores: Prof.^a Dr.^a Adalgisa Arantes Campos e Prof. Dr. José Manuel Tedim.

Resumo Pretende-se neste artigo discutir acerca das categorias memória e ruína, a partir da análise do monumento aos mortos vitimados na tragédia do incêndio do Teatro Baquet, inserido no Cemitério do Agramonte na cidade do Porto, em Portugal.

Preâmbulo

Atravessa-se o portão e adentra-se a alameda principal do cemitério. Uma rua imponente cercada de magnólias. Beleza e inspiração. O aroma doce das flores espanta o odor que aquele espaço oculta. Passa-se pela capela e seguindo pelas ruas à direita, atravessando caminhos povoados por mausoléus, jazigos, anjos e cruzeiros, chega-se a 25^a secção, jazigo 292. Dentre todos os monumentos ali erguidos, destaca-se majestoso e intrigante, um túmulo sem nomes e datas. É singular. Não há nada semelhante naquele espaço funerário.

Sobre uma enorme caixa de pedra retangular, ferros retorcidos, restos e ruínas, destacam-se em razão de sua aparente displicência. Traduzem uma imagem de desolação, desencanto e melancolia. Esta grande urna tem à frente um jardim, fechado por uma cerca de ferro fundido, imitando galhos retorcidos de árvores. Há um portão nesta cerca, detalhe indicativo da permissão para se entrar. No jardim crescem flores de cores variadas e duas ou três lápides encostadas à parede da urna, a despeito das fotografias esmaecidas pela passagem do tempo e da luta perdida com a chuva, sol e calor, revelam que, ali, repousa alguém.

Este monumento foi erguido em memória àqueles que foram consumidos no incêndio do Teatro Baquet, episódio ocorrido no final do século XIX. Memória e ruína, conceitos aparentemente destoantes, se completam nesta obra romântica que compõe o rico acervo do Cemitério do Agramonte.

A proposta deste artigo é refletir acerca da memória e ruína como categorias através das quais se compreende o imaginário construído em torno dos cemitérios oitocentistas. Oferece-se como oportunidade para, também, conhecer o Cemitério do Agramonte e a trágica história do Teatro Baquet.

O Cemitério Ocidental

Localizado na Freguesia de Massarelos, o Cemitério do Agramonte é o segundo espaço funerário municipal erguido no Porto¹ no final do século XIX. Situa-se em uma

¹ A Cidade do Porto, capital da província do Douro-Litoral, estende-se na margem direita do rio Douro e junto à sua foz. Com o perímetro de cerca de 32 quilômetros e área de 4215 hectares, é limitada a sul por aquele rio, a oeste pelo Oceano Atlântico e é separada dos concelhos vizinhos – Matosinhos, Maia e Gondomar – pela estrada da Circunvalação que a envolve por norte e nordeste. Cabe aqui frisar a importância

das extremidades da cidade e é conhecido como Cemitério Ocidental, sendo o Cemitério do Prado do Repouso o antípoda, sito na Freguesia do Campanhã, no lado oriental da metrópole. O Agramonte teve suas obras iniciadas na primeira metade do século XIX e foi inaugurado, em 1855, em razão da epidemia de cólera que vitimou a cidade.

Os cemitérios localizados em espaços fora das igrejas não foram, de pronto, aceites pela população portuguesa, comportamento este evidenciado em outras nações como a França e o Brasil. Houve resistências, embora tenha existido aqueles que se posicionaram a favor da modernização dos hábitos e costumes e, em especial, naquilo que remetia à morte e aos sepultamentos (VAZ: 1835, TELES: 1800)

Este cemitério, bem como o Prado do Repouso, apresentam uma característica peculiar, a despeito de configurarem-se como espaços públicos, geridos pela Câmara Municipal, para além das quadras subordinadas ao poder público, e são compostos por talhões destinados às ordens religiosas privadas. Ocupam espaço particular no Cemitério do Agramonte: a Ordem da Trindade, a Ordem do Carmo e a Ordem de São Francisco, sendo que a Santa Casa de Misericórdia, a Confraria de Santo Ildefonso e a Ordem do Terço se instalam no Prado do Repouso.

Este comportamento retrata uma face do processo de resistência, movido pelos mais conservadores, em relação à instalação dos cemitérios públicos, apartados dos espaços religiosos. De fato este afastamento não foi profundo e sequer definitivo, pois os cemitérios só eram considerados dignos após a aprovação religiosa, pois eram benzi-dos e deveriam ter uma capela para realização dos ofícios fúnebres. Nota-se, pois, a forte presença do espírito católico e a força das tradições religiosas no imaginário do povo português.

O cemitério do Agramonte durante anos foi visto como um local indigno para os enterramentos. Tendo sido construído às pressas para resolver a questão do cólera, foi considerado por um bom tempo, como espaço para inumação daqueles vitimados pela doença (QUEIROZ: 2000, p. 6).

No ano de 1888, ocasião em que ocorreu o incêndio do Teatro Baquet, o Agramonte já havia passado por uma série de reestruturações e adequações. A capela de madeira havia sido substituída pela definitiva, tendo sido o projeto obra do engenheiro Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa e a decoração externa e interna realizadas pelo pintor Silvestre Silvestri (1852-1924) e António Moreira Vale (1841-1918). Tendo se tornado um espaço conveniente ao imaginário cristão da população portuguesa, o cemitério passa a ser utilizado e nele, mausoléus e obras de arte erguem-se acenando homenagens e evocando a memória dos ilustres e daqueles ávidos por se eternizarem na lembrança dos vivos.

Foram para o Agramonte conduzidas as vítimas do incêndio do Teatro Baquet, tragédia que paralisou a cidade e repercutiu pelo país e outras nações.

Um cronista da época, Jaime Filinto, consciente da dimensão trágica do evento, apressou-se em relatá-lo e publicou-o no mesmo ano. O título da obra esclarece bem o impacto do acidente. Trata-se de *A Grande Catastrophe do Theatro Baquet Narrativa Fidedigna do terrível Incêndio ocorrido em a noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da História do Theatro*. É preciso respirar para ler este título. Percebe-se a necessidade de esclarecer, de modo retumbante, que a narrativa do cronista pretende ser fiel e verdadeira. Houve uma catástrofe e esta não era uma catástrofe qualquer. Era uma grande tragédia e a dimensão do elemento trágico precisava ser enfatizada e o título ilustra este sentimento.

Filinto relata, de forma dolorosa, a transposição dos restos mortais daqueles que pereceram no incêndio:

do comércio do vinho do Porto e produtos têxteis como riqueza para a cidade. A presença inglesa na exploração vinícola é fundamental a partir do século XIX. É neste período que a capital do Norte desenvolve-se e consolida sua vocação comercial e industrial. Em 1991 a cidade do Porto possuía 310639 habitantes. Faz parte de sua área metropolitana 9 concelhos (Espinho, Gondomar, Maia, Matosinhos, Porto, Póvoa de Varzim, Valongo, Vila do Conde e Vila Nova de Gaia) onde residiam 1.174.461 habitantes. Gaia, à margem esquerda do estuário do Rio Douro é o centro de armazenamento do vinho do Porto.

Os restos dos infelizes victimados pelo incêndio foram conduzidos para a casa High-Life, o estabelecimento que ficava nos baixos do teatro, do lado da rua de Sá da Bandeira, e ali dispostos em macas, para serem conduzidos para o cemitério de Agramonte.

Na rua da Boa-Vista e na rotunda uma multidão compacta aguardava a passagem dos carros funerários, e à porta do cemitério de Agramonte acumulava-se o povo para ver chegar o cortejo.

Era por entre alas de povo profundamente commovido que os carros entravam na área do cemitério, e cá fora um coro de comentários doloridos acompanhava à última morada os infelizes que tinham perecido no horrível incêndio. (FILINTO: 1888, p. 116 e 123)

A entrada dos corpos, consumidos pelo fogo, no espaço do Agramonte foi precedida pela construção do monumento em sua memória. A ruína do Baquet, a lembrança dos mortos, a memória que se reacendia através dos vestígios, daquilo que ruiu, que se destroçou, o resto de uma arquitetura, evocando e rememorando as ideias, as imagens, a lembrança. Paradoxo: a memória que se conserva a partir daquilo que feneceu, as ruínas.

Teatro Baquet

Esta casa de espetáculos foi construída sob os auspícios de Antônio Pereira, um alfaiate portuense, que tendo passado parte de sua vida na Espanha, ao retornar à Pátria, além de trazer uma esposa, traz agregado ao seu nome a alcunha Baquet e, certamente desejoso de mostrar o que havia adquirido financeira e culturalmente, decide construir um teatro. Nasce o Teatro Baquet² (ESPIRITO SANTO: 1988, p. 11).

As obras foram iniciadas a 21 de Fevereiro de 1858 e concluídas em 13 e Fevereiro de 1859 em pleno Carnaval. O evento de inauguração foi um baile de máscaras. Produção adequada à ocasião. Foi o próprio Baquet quem elaborou o risco do prédio, tendo encomendado ao professor da Escola de Belas Artes do Porto, Guilherme Antônio Correia (1829-1901), os planos da fachada. Tratava-se de uma composição clássica, tendo o frontão encimado pelas figuras alegóricas da Comédia, Pintura, Artes e Música.

A integração da casa de espetáculos no cotidiano da cidade foi completa. Era bem frequentado e apresentava peças que a todos agradavam. Era bem aceito pela imprensa local e seus eventos eram continuamente publicitados. Alberto Pimentel, em obra datada de 1877, *Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus arrabaldes*, ao referir-se às casas de espetáculos, assim descrevia o Baquet:

Edificado de 1858 a 59 pelo sr. António Pereira Baquet, seu proprietário. O seu interior, pouco magestoso, não é todavia deselegante. Tem 68 camarotes distribuídos em 3 ordens. Até agora entrava se para este teatro pela rua de Santo António, o que fazia com que fosse preciso descer duas rampas para entrar nas platêas. Este inconveniente dava azo a que muitas pessoas se arreiciassem de perigos irremediáveis que um incêndio poderia ocasionar. Mas feita a nova rua, que se anda rasgando posteriormente a este teatro melhorará elle consideravelmente e deverá desapparecer o receio das pessoas tímidas (PIMENTEL: 1877, p. 128).

Nesta breve descrição nota-se que a despeito da ausência de magnitude, o prédio era elegante, embora já acenasse para os perigos de um incêndio. Era como se a

² Sobre a nacionalidade de Antônio Pereira Baquet há versões diferentes. Na documentação pesquisada encontrou-se referência como francês, bem como espanhol, para além da mencionada origem portuguesa que é a mais comumente aceita. Cf.: QUEIRÓZ, 2002.

tragédia já estivesse se anunciando, mas ao que parece, no ligeiro relato de Pimentel, este era um problema fora de questão. Fato que provou-se contrário onze anos depois, quando o prédio ardeu na madrugada de março de 1888.

Nesta ocasião há que se mencionar ter falecido o Sr. Baquet. Desde sua morte, em 1869, o teatro passara a ser administrado por Antônio Teixeira d'Assis, segundo marido da viúva de Baquet e, na ocasião do incêndio, era o espaço empresariado pelo maestro Ciríaco Cardoso (1846-1900).

Desde sua inauguração a porta principal do teatro era a Rua de Santo Antônio, hoje 31 de Janeiro. Havia apenas uma saída de serviço em uma ruela lateral, que hoje é a Rua Sá da Bandeira. Sendo a Rua de Santo Antônio uma ladeira, o palco do teatro ficava abaixo do nível da rua. Para se chegar à plateia era necessário descer as escadarias laterais. Uma nova entrada só foi construída após a morte de Baquet. Resultado do esforço de seu sucessor. Foi através de seu empenho que a ruela lateral abriu-se em uma nova artéria e uma segunda fachada foi adicionada às traseiras do teatro, passando a ser esta a entrada principal. (DIAS e MARQUES: 2002, p. 61).

Em seus exatos trinta anos de existência, desde o lançamento da pedra fundamental, até trágica madrugada de 1888, o Baquet foi palco de alegrias, de festas e eventos que mobilizavam a população portuense.

Há uma construção mitológica e romântica em relação ao Teatro Baquet, o fato de ter sido palco de lazer, diversão e dramas ficcionais e ao mesmo tempo tendo sido cenário de uma catástrofe, coloca-o no imaginário portuense, como um símbolo de uma época. É o que afirmam Mariana Tavares e Mário Morais ao recuperar os espaços desaparecidos do Porto e destacar o Teatro Baquet: *“Há tragédias que, marcando o imaginário de uma época, se transformam rapidamente e durante várias gerações, em símbolos de predestinação divina e da precariedade material da vida.”* (TAVARES e MARQUES: 2002, p. 43).

E é assim que o Baquet adere às lembranças da cidade, como um local da alegria e da dor, da diversão e da lágrima, da gazeta e do heroísmo. Um local de contradições. Espaço arruinado, entretanto permanente na memória através de fragmentos, dos destroços, dos vestígios, das lembranças. Lugar de tantos espetáculos foi palco de um drama real.

O incêndio

Na madrugada do dia 20 para 21 de março o Baquet tinha em sua programação uma ópera cómica, um espetáculo de ballet espanhol e uma paródia. O público lotava a plateia e aplaudiu pedindo repetição do número que havia sido encenado. Neste momento entre palmas e apupos uma das bambolinas trespassa uma gambiarra, peça usada na iluminação na parte superior do palco, e esta entra em combustão. Funcionários do teatro ainda tentaram cortar a corda que prendia a peça incendiada, mas não possuíam equipamento necessário. Sequer funcionava a mangueira, não havia pressão suficiente para alcançar o foco do incêndio.

Era o maestro Ciríaco Cardoso (1846-1900) quem regia a orquestra naquela noite e ainda tentou acalmar a todos, afirmando se tratar de algo simples e que deveriam retirar-se do recinto calmamente. O medo, entretanto, foi maior que a calma e o pânico se instalou.

Manuela Espírito Santo em obra evocativa ao centenário da tragédia relata:

O sangue frio de Ciríaco Cardoso foi contagiante no início. Porém, a confusão nos camarotes era demasiada. Agravou a situação o pano de boca que, inchando pela pressão do fumo, ganhou uma enorme barriga e começou a arder, caindo um pedaço entre a ribalta e a orquestra. O pavimento inferior do palco e a plateia em chamas – cresceu o pânico. Todos aos gritos, saltam dos camarotes para a plateia. Uns morrem esmagados enquanto outros se salvam. O palco é já um enorme braseiro, fumo

por toda a parte. A multidão de espectadores e do pessoal do teatro lança-se na direcção da porta principal do Baquet, para Santo António. As pessoas redobram no desespero quando o gás de iluminação é desligado e ficam mergulhados na escuridão. Correrias desordenadas, encontrões. Os mais fracos tombam e são espezinhados pelos outros, enquanto o fumo sufoca, mata. (1988, p. 8).

As estatísticas oficiais apontavam 88 (oitenta e oito) mortos, entretanto a partir de dados coletados através da imprensa, contabilizou-se pelo menos 120 (cento e vinte) mortos. A despeito dos números o fato é que a tragédia não deixava de ser maior ou menor, a sua dimensão não se restringia à quantidade de vítimas, mas ao significado qualitativo daquele horror (FILINTO: 1888, p. 106, 135-142). Bastou pouco mais de uma hora para que o Teatro Baquet se transformasse em um punhado de ferros retorcidos e paredes fumegantes. Transformou-se em ruína.

A ruína é, de acordo com Carlos Carena, "(...) o testemunho do poder destrutivo do tempo e o triunfo da natureza sobre a cultura (...)" (1997, p. 129). É resultado da corrosão natural do tempo, das intempéries, da chuva, sol, calor, frio e uso humano, ou seja, uma ruína se concretiza ao longo de anos. O processo de arruinamento sofrido pelo Teatro Baquet extrapolou a passagem do tempo. Foi corroído e deixou de ser aquele lugar da festa e esplendor, em alguns minutos, tendo se metamorfoseado em um cenário arruinado, retrato vivo do horror e da morte. Sua transformação repentina venceu o tempo e a natureza, um desafio à glória humana e uma amostra da precariedade da vida.

O monumento no Agramonte

O monumento erguido no cemitério do Agramonte celebra a memória dos mortos e, ao mesmo tempo, evoca o passado súbito de arruinamento da casa de espetáculos, através das imagens que nele se cristalizam.

Destacam-se, apontando para o céu, restos da ferragem que compunha a estrutura do prédio. Estão dispostas de tal modo que parecem ter sido ali atiradas como refúgio em entulho. Não existe uma ordem. Reina a desordem. A leitura fácil, especialmente daqueles que desconhecem a história, é de que se trata de um lugar de abandono, de um túmulo abandonado, como existem tantos pelo cemitério. A leitura que se faz acerca do monumento avança em relação ao entendimento do "amontoado de entulhos". Trata-se, nesta perspectiva, do último cenário armado no palco do teatro. O monumento representa esta cenografia. Erguido a céu aberto, simboliza a peça derradeira encenada naquele espaço: a ruína.

Carlos Carena afirma: "(...) a ruína associa-se, naturalmente, ao cemitério, lugar frequentemente danificado e abandonado, objecto e sede da corrupção temporal" (1997, p. 121). Entretanto há que se entender que, no caso específico do monumento aos mortos do Teatro Baquet, esta construção já nasceu com o aspecto de abandono, de consumação, de destruição e vida morta.

Neste sentido, para além de se tratar de um monumento compatível com a composição paisagística, imagética e simbólica do cemitério, traduz uma significação singular: a evocação da memória a partir dos fragmentos, da ruína, da decomposição.

A memória é a propriedade de conservar e recuperar informações, traduzidas em lembranças e através delas evocar o passado, não o recompondo em sua integridade, mas depurando os elementos cruciais, significativos em uma dada realidade. Realizar este trabalho através da memória é uma capacidade resultante de uma evolução biológica e histórica experimentada pelo homem desde seu aparecimento no planeta. Ao longo de sua travessia, o homem desenvolveu e tem utilizado suas habilidades para armazenar e socializar as informações recolhidas e vividas. A memória liga-se à vida social e, embora se possa falar em memória individual, é através da memória coletiva das lembranças compartilhadas pelo grupo e por ele evocadas que se fundamentam as

intenções expressas nos monumentos públicos, na organização dos museus, arquivos e cemitérios.

Sob o ponto de vista de Jacques Le Goff, desde o final do século XVII até o fim do século XVIII, a celebração dos mortos, em França, entrou em colapso. Ocorreu uma simplificação tumular e um descuido naquilo que se referia às sepulturas e cemitérios. Entretanto, a pós-revolução francesa recuperou o sentido da celebração da memória dos mortos e esta tendência foi absorvida por outras nações. Afirma:

A grande época dos cemitérios começa, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e rito da visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança. O romantismo acentua a atracção do cemitério ligado à memória. (LE GOFF: 1997, p. 37).

Neste sentido é compreensível o significado da construção do monumento aos mortos do Baquet e toda a simbologia nele impregnada: a ruína que evoca a memória de um episódio dramático e que, através da trama composta pelos ferros retorcidos, rememora um passado de glórias, consumidos pelo fogo e pela tragédia.

O monumento evoca esta catástrofe, percebe-se no relato de Jaime Filinto ao descrever o prédio, quando findo o resgate dos vivos e a recuperação dos corpos carbonizados.

Horas depois, o teatro estava em ruínas: montões enormes de vigas, de ferragens, travejamento e colunas de ferro. De quando em quando caíam um pedaço de trave, uma pedra, uma resto de telhado, e aqui e além, no fundo negro dos escombros, viam-se alguns clarões vagamente iluminados, denunciando um resto de vida do voraz incêndio, com pupillas enormes que se extinguíam na contemplação dos últimos destroços (1888, p. 57).

A descrição apaixonada do cronista é o esboço do projeto do monumento que iria ser erguido no Agramonte. Tudo nesta construção evoca vocábulos que são continuamente repetidos em todo o relato: *terrível sono da morte, angústia, suplício, gritos dilacerantes, braseiro enorme, pasto terrível e destruidor, colossal tragédia, heroísmo*, dentre outras.

A decisão pela construção do monumento em memória aos mortos do Baquet partiu da deliberação da Câmara Municipal, realizada no dia imediatamente posterior ao incêndio. A resolução inicial orientava pela cessão do terreno e a ereção de uma lápide comemorativa. Posteriormente decidiu-se pela construção do mausoléu. Filinto descreve-o:

O projecto d'esse monumento consiste em uma larga base de granito, na qual será inscripta a data do sinistro, devendo essa base sustentar um tropheu composto de vários destroços de ferro e de outros materiaes extrahidos das ruínas do próprio teatro. A base será ornada, além d'isso, com uma coroa de martyrios de ferro fundido. O terreno occupado pelas sepulturas será também circundado por uma grade de ferro de um desenho adequado. O mausoléu, a realisar-se esse projecto, deverá ficar um monumento bem simples mas bem característico. (1888, p. 165).

O monumento inaugurado em novembro de 1888 não obedeceu, rigorosamente, à descrição elaborada por Filinto, mas em linhas gerais guarda a idéia inicial, especialmente em relação à utilização dos destroços e fragmentos do teatro destruído. Trata-se de vestígios que rememoram e celebram as recordações e marcam a memória daquele evento no imaginário social e mental da cidade.

Por outro lado, há que pensar nas contradições inerentes aos monumentos celebrativos. Construídos para lembrar, transformam-se em portas do esquecimento. Ao se construir marcos para registrar a memória de fatos e acontecimentos é que se evidencia o risco de serem engolidos pelo olvido. Criam-se marcos de memória para servir como ligação para as lembranças e esta recordação está condicionada à natureza do monumento: forma, conteúdo, localização geográfica, dentre outros aspectos. Quase sempre os monumentos evocativos deixam de representar, na memória social coletiva, aquilo para o qual foram erguidos. As imagens permitem múltiplas interpretações.

A imagem é um elemento fundamental como alimento da memória. Na Antiguidade Clássica, a apropriação das imagens era um recurso eficaz para o desenvolvimento das artes da memória. A idéia era, através das imagens, lembrar um discurso, fazendo uso dos elementos de surpresa, violência e provocação que nelas estivessem contidas. (JOLY: 2003, p. 201).

Neste sentido, o monumento aos mortos do Teatro Baquet utiliza em sua composição imagética os elementos que traduzem a violência que se revelou no acidente, arruinando vidas e projetos e marcando a história da cidade e de seus cidadãos e consequentemente revelando o significado da tragédia para os habitantes do Porto e para todos que presenciaram o horror.

Ruína e memória são elementos que se intercalam e estabelecem interseções naquele monumento. Todos os ornamentos que o compõem: a grande urna de granito, onde repousam os restos mortais das vítimas, simboliza os dados numéricos da perda; o gradeamento imitando galhos de árvores ressequidas sinaliza para a finitude da vida; as lápides colocadas no jardim, encostadas na base de granito, contêm fotos esmaltadas esmaecidas pelas intempéries e já diluídas pelo tempo, traduzem a intenção dos sobreviventes e parentes que, impossibilitados de reconhecer e sepultar seu ente falecido, interpretam na singela atitude de depositar uma lápide com foto, a oportunidade de individualizar o ser amado, contrapondo-o aos incógnitos. O amontoado de ferragens, de restos e fragmentos traduz toda a carga simbólica da metamorfose sofrida pelo teatro: ruínas e restos.

Atualmente o monumento adquire uma dimensão de abandono muito mais visível. Decorridos, precisamente, 118 (cento e dezoito) anos desde a tragédia fatídica, encontra-se o jazigo coberto por heras. Não há placas ou qualquer tipo de indício que informe ao passante a natureza daquele monumento, as razões de sua existência. Aqueles que conhecem a história que se esconde por detrás daqueles escombros, são poucos, e há aqueles que julgam se tratar de um amontoado de lixo, revelando o descuido do poder público em relação à conservação do cemitério. São as armadilhas da memória, os marcos de memória, que nem sempre conseguem perpetuar as lembranças desejadas e estabelecer, ao longo do tempo, a comunicação premeditada³.

Entretanto acredita-se que:

(...) memorizadas ou esquecidas, as imagens fazem contudo parte da nossa experiência do mundo, que nós integramos, evidentemente, cada um à sua maneira em função da nossa história e do seu conhecimento. A forma como articulamos a história pessoal e a história colectiva pertence-nos sem dúvida, mas participa também activamente na própria vitalidade das imagens (JOLY: 2003, p. 263).

Esta é uma interpretação possível, um olhar interpretativo acerca do monumento às vítimas do incêndio do Teatro Baquet. Ainda que na atualidade possa não revelar, com toda força, a tragédia experimentada por aqueles que viveram o inferno, traduz

³ Em recente visita ao Cemitério do Agramonte, em meados de julho deste ano de 2006, deparou-se com uma placa de bronze presa a um pedestal de cimento. Nela podem ser lidas informações elementares acerca do monumento e do episódio que o originou. Segundo a administração tratou-se de uma decisão da Câmara Municipal do Porto, através da Divisão de Higiene para auxiliar na preservação do monumento e ao mesmo tempo facilitar a leitura e compreensão do mesmo. Decisão louvável.

elementos que permitem refletir acerca do esquecimento, da memória, da ruína, da dor e glória. Permite pensar nas reminiscências de um passado engolido na consumação do tempo.

Referências bibliográficas

“As Exéquias pelas victimas do Baquet”. *Occidente Revista Illustrada de Portugal e deo Extrangeiro*. Lisboa, n.º 338, volume XI, 11.º anno, p. 107. Maio de 1888.

BASTOS, Sousa. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

BESCIANI, Stella & NAYARA, Márcia (orgs.) *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004.

BRITO, Maria Fernandes de. O incêndio do Teatro Baquet. *O Tripeiro*, Porto, n.º 3, vol. III, p. 68, Março de 1984.

CARENA, Carlos. Ruína/Restauro. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1997. Vol. 1. Memória-História, p. 106-129.

CARVALHAL, Juliana Pinto. “Maurice Halbwachs e a questão da Memória”. *Revista Espaço Académico*. Janeiro/2006, n.º 52, in: <<http://www.espaçoacademico.com.br>> Acesso em: 13/04/2006.

CIRLOT, Judas Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

COUTO, Júlio. *Monografia de Massarelos*. Porto: Edição da Junta de Freguesia de Massarelos, 1993.

DIAS, Marina Tavares & MARQUES, Mário Morais. *Porto Desaparecido*. s/l: Quimera Editores, 2002.

“Escavações Históricas Portuenses”. *O Tripeiro*. Porto, n.º 18, 1.º anno, p. 282, Dezembro de 1908.

ESPIRITO SANTO, Manuela. *O Teatro Baquet no centenário de uma tragédia 20 de Março de 1888 evocação*. Porto: Círculo de Cultura Teatral, 1988.

FILINTO, Jayme. *A Grande Catastrophe do Theatro Baquet Narrativa Fidedigna do Terrível Incêndio ocorrido em a noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da História do Theatro*. Porto: Casa Editora Alcino Aranha & C^a, 1888.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2003.

LE GOFF, Jacques. Memória. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. Vol. 1, Memória-História, p. 11-50.

LIEURY, A., MEUDERS, M. & BRION, S. Mémoire. *Encyclopaedia Universalis Corpus 14*. Lorraine-Mésopotamie. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1996.

LOBATO, Gervásio. Chronica Occidental. *O Occidente*. Lisboa, Vol. XI, n.º 334, 11.º ano, p. 74-75, Abril de 1888.

MENEZES, A. O extinto Theatro Baquet. *O Tripeiro*. Porto, n.º 48, 2.º ano, p. 185, Outubro de 1909.

“Notas a Lápis”. *O Tripeiro*. Porto, n.º 12 (182), 4ª série, p. 186, Outubro de 1931.

PIMENTEL, Alberto. *Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus Arrabaldes*. Porto: Livraria Central, 1877.

PIMENTEL, João. “Luz e Caridade”. *O Tripeiro*. Porto, n.º 12 (182), 4ª série, p. 186, Outubro de 1931.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Cemitérios do Porto Roteiro*. Porto: Direcção Municipal de Ambiente e Serviços Urbanos da Câmara Municipal do Porto-Divisão Municipal de Higiene Pública, 2000.

QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória*. 2002. 03 Volumes. Tese (Doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

RODRIGUES, Manoel M. “O incêndio do Theatro Baquet no Porto”. *O Occidente*. Lisboa, Vol. XI, n.º 334, 11.º ano, p. 75-76, Abril de 1888.

ROSA, Augusto. *Recordações da scena e de fora da scena*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1915.

TELES, Vicente Coelho de Seabra Silva. *Memoria sobre os prejuízos causados pelas sepulturas dos cadáveres nos templos e os methodos de os prevenir*. Lisboa: Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1800.

“Theatro Baquet”. *O Tripeiro*. Porto, n.º 4, 1.º ano, p. 54, Agosto de 1908.

URBAIN, Jean-Didier. Morte. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. Vol. 36 Vida/Morte Tradições/Gerações, p. 381-417.

“Varia”. *O Tripeiro*. Porto, n.º 1, 1.º ano, p. 14, Julho de 1908.

“Varia”. *O Tripeiro*. Porto, n.º 96, 3.º ano, p. 378, Fevereiro de 1911.

VAZ, Francisco de Assis de Sousa. *Memoria sobre a inconveniência dos enterros nas igrejas, e utilidade da construção de cemitérios*. Porto: Imprensa de Gandra e Filhos, 1835.

Rerum natura: compreender para não temer

Maryllu de Oliveira Caixêta

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia

Resumo Este é um estudo da obra *Rerum Natura* de Lucrécio. A princípio é necessária uma mirada acerca da vida e época de Epicuro, do qual o autor em questão era discípulo. Lucrécio foi um homem de extraordinária paixão, e desenvolveu as concepções físicas de seu mestre na obra poética aqui estudada. Este foi o maior desejo lucreciano: libertar os romanos da superstição.

Lucrécio escreveu a obra *Rerum Natura* com a intenção declarada de livrar os romanos do desespero causado pela superstição, o qual é sintoma da barbárie que se instala em épocas de crise. A religião apenas aumentava os temores do povo cada vez mais crente em agouros e sinais. Fazia-se necessária uma filosofia que respondesse às questões essenciais relativas à vida da população. Lucrécio encontrou no epicurismo os ensinamentos que embasariam sua obra e dariam uma intenção social a ela. O valor de *Rerum Natura* é sobretudo literário, visto que o olhar antropomórfico, germe da fábula, dispensado à natureza acompanha toda a tradição da literatura ocidental. Também o cuidado com a linguagem, a delicadeza das metáforas e a coerência curiosa de uma concepção física orientada pela imaginação não podem passar despercebidas. O princípio central dessa ciência física de valor poético é que “nada pode nascer de nada”, ou tudo poderia nascer de tudo. Nesse sentido, desenvolve uma concepção da natureza que explica todas as materialidades, inclusive o temperamento dos homens, estendendo-se uma analogia entre as partículas materiais e o ordenamento das palavras com suas subdivisões.

1. Epicuro: mestre de Lucrécio

A dimensão de um pensador como Epicuro não nos deixa perder de vista sua contribuição histórica. O imperador Alexandre morreu em 341 a. C., os generais disputavam o poder, as repúblicas gregas desaparecem, não há liberdade nem vida política. A religião não atraía muitos crentes, o que fazia com que a superstição e as especulações fossem cada vez maiores. Platão havia morrido em 347 a. C., sete anos antes, e deixado seu legado, obra de espírito e elevação inquestionáveis. Mas o pensamento grego estava lasso, necessitava de respostas imediatas, mais precisas sobre as carências contemporâneas. É então que surgiram o Epicurismo e o Estoicismo. O filósofo Epicuro, de família nobre empobrecida, provavelmente nasceu em 341 a. C., na cidade de Samos, e viveu em Atenas, sendo desconhecida a data precisa de sua morte. Seu pai era mestre-escola e sua mãe era adivinha, fazia profecias acerca do futuro. Por meio dela, provavelmente, é que Epicuro tem contato com as superstições numerosas de seu tempo (SILVA, p. 31).

Mais tarde se tornou filósofo e fundador da própria doutrina – o Epicurismo – que se diferencia profundamente do que era apresentado por seus predecessores Platão e Aristóteles, mesmo porque o rigor teórico nos dois era uma reação à atmosfera de dúvida e declínio moral produzida pelos sofistas. Sobre isso, E. Joyau diz-nos que “os dois grandes sistemas de Platão e Aristóteles teriam exigido, para serem bem conhecidos e compreendidos, um exame longo e paciente; (...) Epicuro não se demorou nesse trabalho; talvez porque não fosse muito capaz de o executar” (JOYAU: 1973, p. 11). Já Reinhold Aloysio Ullmann diz que “Epicuro conhecia as obras de Platão e Aristóteles. Do primeiro criticou a concepção política e religiosa. Do segundo aproveitou algumas idéias do *Sobre a filosofia*” (ULLMANN: 1989, p. 27). Se Epicuro não se dedicou ao estudo desses filósofos, isso pode ser considerado perfeitamente coerente com seu despreendimento confesso das formalidades teóricas. Joyau acrescenta que “Epicuro não é um filósofo original”, pois não tinha pretensões à glória literária e fazia pouco caso das artes, “dizia e acreditava provavelmente que, se sustentava tal ou tal teoria, não era porque Demócrito ou Aristipo lha tinham ensinado, mas porque ele próprio a tinha reconhecido como verdadeira” (JOYAU, *Op. cit.*, p. 18). Esse homem singular desprezava não só a investigação histórica, como ainda a geometria, aritmética, astronomia, música e poesia. “Epicuro também não dava importância ao que os gregos entendiam por *paidéia*, isto é, às artes liberais” (JOYAU: *Op. cit.*, p. 23). Fundamentava-se em sua crença de que nosso pensamento deve estar voltado ao que nos é mais íntimo, as crenças teóricas devem estar imbricadas nos princípios práticos, mesmo porque era preciso libertar o homem do temor da morte e do terror dos deuses, fazendo-o conhecer as leis e os princípios da natureza sobre os quais está fundamentada a moral. Epicuro vive em uma Grécia desacreditada do poder divino; sob o poder de Roma, os deuses não podiam mais ser invocados, nem sua suposta favorabilidade persuadiria os gregos. Ao invés disso, a situação humilhante que a Grécia vivia gerava no povo a superstição e o terror dos deuses, como já afirmamos. Era uma época de decadência política, econômica e religiosa, que formou indivíduos abatidos com esperanças de encontrarem a solução para as dores deste mundo material num outro “mais além”, onde experimentariam a paz. Este mundo era apontado pelas religiões orientais incipientes na promessa de uma existência melhor após a vida, ou ainda pelas próprias filosofias Epicurista e Estóica, que defendiam a melhora da forma de viver através do aperfeiçoamento da alma. Essas respostas às almas aflitas, somadas ao neoplatonismo, vão mais tarde tecer a malha do Cristianismo (ULLMANN: *Op. cit.*, p. 16). Semelhantemente aos evangelistas, Epicuro preparava seus alunos e os enviava para outras unidades, “igrejas”, assessorando-os por meio de cartas.

Primeiro foi mestre de letras, como o pai, depois abriu uma escola de filosofia em três cidades, depois em Atenas, aos trinta e seis anos. Sófocles baixou uma lei de que poderia não haver escola de filosofia sem autorização do povo, do governo, e expulsou todos os filósofos da cidade de Atenas. Também Epicuro talvez tenha sido exilado, mas eles puderam algum tempo depois voltar a Atenas. Epicuro passava então o dia no jardim de sua propriedade conversando com um ou outro de seus auditores. De modo que não tinham horário fixo nem se tratavam como alunos/professor, mas eram um grupo de filósofos discutindo. A influência que exercia sobre seus discípulos, segundo ainda E. Joyau, era mais devida a sua personalidade que a seu ensino. Morreu aos setenta e dois anos. Cícero e Sêneca louvam o amor dos epicuristas uns pelos outros, afeto que provocava o ciúme dos estóicos, menos populares por sua severidade.

Epicuro sabe que a filosofia deve à ciência a possibilidade de edificar um sistema completo, o que seria exigido pelo espírito. Mas ele contenta-se com uma “satisfação qualquer (...), não acredita que a fraqueza de sua física possa comprometer sua solidez moral” (JOYAU: *Op. cit.*, p. 18). Contrapõe-se a Aristóteles, para quem havia independência e legitimidade nos estudos especulativos, como se estimasse ainda mais as ciências quanto mais fossem inúteis. Para Epicuro a filosofia não era regra de procedimento, para ele filosofar estava menos em palavras que em atos. Define o objeto das três partes da sua ciência: a canônica, a física e a moral. A canônica aborda “o juízo, os fundamentos e elementos da lógica”, a física, que exploraremos um pouco aqui, trata

da “gênese, destruição e natureza”, e a moral sobre “o que se tem que adotar e o que se tem que evitar”.

O adjetivo *epicurista* durante algum tempo foi usado como sinônimo de *libertino*, devido a interpretações equivocadas, baseadas, por exemplo, no princípio do prazer, que Epicuro defendia, e também em informações acerca da presença freqüente de mulheres (inclusive prostitutas) nos jardins dele. Primeiramente o prazer do qual fala Epicuro é alcançado através da *ataraxia*, da imperturbabilidade do espírito, que só é conseguida quando se evitam as paixões, quando se come frugalmente, quando se dorme bem, quando se busca tudo o que nega uma vida de regalos sexuais e culinários. Nesse sentido Ullmann esclarece:

tem havido muita indignação pelo fato da escola estar aberta a mulheres, e por várias terem desempenhado nela um papel importante. Parece desconhecer-se a liberdade de que gozavam as mulheres na sociedade ateniense e gosto que manifestavam algumas pela cultura intelectual; parece esquecer-se sobretudo que Sócrates tinha prazer em conversar com mulheres, mesmo com cortesãs, especialmente com Aspasia. Havia um grande número de mulheres nas escolas de Pitágoras e de Platão. Os costumes dos epicuristas não parecem ter sido diferentes dos seus compatriotas e dos seus contemporâneos; seria muito injusto acusá-los como de um crime de práticas que a nossa moral condena, mas que não tinham sido eles a introduzir na Grécia (ULLMANN: Op. cit., p. 36).

2. Lucrécio e *Rerum Natura*

Não se sabe precisamente qual a data de nascimento e morte de Lucrécio, calcula-se que tenha vivido em Roma aproximadamente de 99 ou 94 a. C., até 56 ou 41 a. C. Essa foi uma época de muitas guerras, o que já eram sintomas do fim do império. Ele foi atacado de loucura após beber um filtro amoroso, escreveu o *Rerum Natura* nos intervalos da doença e suicidou-se. Segundo Agostinho da Silva (Op. cit., p. 20), levou uma vida intensa, era um homem de paixão, sagaz, de sólido ódio à religião e aos temores que ela impunha. Passou também por períodos de intensa solidão e refúgio na natureza. Assim é que o epicurismo tem influenciado poetas de todos os tempos, que em seus idílios buscam a reconciliação com a natureza como fonte de meditação poética. Mesmo alguns poetas modernos dialogam com essa característica marcante da tradição clássica, entre eles Rilke e o heterônimo Ricardo Reis. Neste último as relações com o epicurismo são estreitas.

Roma vivia um período em que a população era ainda mais atormentada pela religião que na Grécia de Epicuro, então Lucrécio apegava-se aos ensinamentos de seu mestre com ardor, como às concepções materialistas. Acreditava que o amor e a busca da sabedoria devem ser incessantes nos homens que anseiam pela melhora da condição humana através da *ataraxia*: “habitar o templo da ciência e contemplar dessa altura os desvãos da vida” (EPICURO & LUCRÉCIO, p. 62). O estudo era uma alternativa aos homens que, não conhecendo a natureza da morte, assustariam-se diante dela. Numa tentativa de evitá-la, ou de prolongar a vida, ou de esquecer a morte, acumulam bens e glória. Esses acúmulos causam inveja aos outros, o que gera contendas. O desejo do homem deveria ser o de conhecer, não o de acumular bens.

Alguns, equivocadamente, crêem ver contradições acerca da afirmação epicurista de que os deuses não interferem no destino humano. Lucrécio chega a dedicar o *Rerum Natura* ao jovem Mêmio, nobre que se consagrava aos assuntos públicos, citando seu nome algumas vezes no decorrer da obra e principalmente nas apresentações introdutórias de cada um dos seis livros. Também dedica a primeira parte do poema a Vênus, que é a natureza criadora e a mãe dos romanos. De acordo com Joyau, não exis-

te aqui sinal de crença nos deuses, o louvor a Vênus é alegórico e justificado pelos estudiosos como patriotismo do poeta, não sendo contraditória sua postura materialista.

A obra não explora o “princípio do prazer”, mas recorre à obra de Epicuro em especial no que trata “da física”, a qual foi fundamentada, como já dissemos, na concepção atomística de Demócrito. O tratamento dado à ética é econômico e em “Da canônica” foi explorado o princípio da infalibilidade dos sentidos. O princípio fundamental desenvolvido pela filosofia lucreciana é o de que “nada pode nascer de nada”, ou tudo poderia nascer de tudo. As coisas teriam germes em si mesmas, possuindo as sementes da própria constituição e assegurando sua insustentável permanência no mundo.

Sobre a diversidade do temperamento dos homens, diz que “o espírito não pode ser senão material, mas é constituído de corpúsculos de uma extrema finura e de espécies diferentes, e ora é um desses corpúsculos ora outro que predomina, daí vem a diversidade dos temperamentos” (RIBBECK, p. 64). Também atribui a essa finíssima constituição texturas de diferente predomínio em cada indivíduo, sendo os de espírito mais áspero, por exemplo, mais impacientes; os de espírito mais liso, mais redondos, são calmos como o próprio movimento do espírito que possuem.

O conhecimento que nos chega por meio dos sentidos é oferecido pelos simulacros que se desprendem das coisas e que são partículas as quais nos dão, através dos sentidos (tato, audição, visão, paladar, olfato), o conhecimento dessas coisas. O pensamento também desprende de si simulacros, que não liberam uma percepção infalível da alma, como a que os sentidos nos dão das coisas. Por essa interrupção é que nasce a “vontade”, que é a própria vontade que o pensamento tem de conhecer a alma. Somente no estado do sonho a alma debruça-se sobre si mesma, somente assim sossega. Talvez por isso nele os desejos se manifestem livremente, porque nele, no sonho, o pensamento, via sublime (como o éter que sublima, que perde-se, que evapora), descansa.

São seis livros as partes que constituem a obra. O primeiro trata da natureza da alma e seu destino após a morte, dos fenômenos celestes (movimento do sol e da lua), e da força que produz os fenômenos da Terra. O segundo é um estudo do movimento e combinação dos átomos para formar os corpos compostos e da liberdade no movimento dos átomos – declinação – como preceito moral à liberdade dos homens em modificar a alma. O terceiro livro fala da natureza da alma e do espírito. O quarto das percepções dos sentidos e do pensamento. O quinto explora as leis da criação e o sexto é um comentário sobre alguns fenômenos naturais como o relâmpago, o trovão, a formação das nuvens, a chuva e a neve, entre outros.

Segundo G. Ribbek, o valor de *Rerum Natura* está em seu tom e estilo elevados, na minuciosa observação dos sentimentos e no generoso ardor com que Lucrécio se compadece da vida e do destino da humanidade, pois o poeta nesse tempo tem o tom sublime do conhecimento enquanto “revelação”, mesmo a prosa já conhecendo a expressão que reconhecemos hoje como científica. Lucrécio teria sido tentado a ser o primeiro a “explicar aos romanos os segredos da criação, como primeiramente Ênio eternizara *os altos feitos do povo romano*” (RIBBECK: *Op. cit.*, p. 65). Ribbeck ainda diz que “não se trata de apreciar o valor da doutrina filosófica exposta por Lucrécio (...). O poema, tal como existe, não pode ser considerado uma perfeita obra-prima”. Considera a obra apenas de interesse histórico, pois não havia sido terminada por Lucrécio quando ele morreu e a preparação e publicação póstuma, feitas por Marco ou Quinto Cícero, não foram cuidadosas em sua opinião.

A respeito do fundamento de que “nada pode se criar do nada”, acrescentamos que “tudo se desenvolve sobre matéria própria e dela se alimenta”. Ao esclarecer-nos esse argumento, Lucrécio justifica-o através do tempo determinado de nascimento, crescimento e morte das plantas, estações, animais e homens. O tempo é o elemento que ordena a natureza, que se decompõe e compõe “pouco a pouco”. Com a passagem do tempo as coisas geram sementes de si mesmas, morrem e fazem nascer. A decomposição dos corpos, das coisas, dos objetos, torna possível o agrupamento de elementos que combinados podem formar outro conjunto semelhante aos corpos, coisas e objetos que compunham antes da decomposição trazida pela morte. Assim é que a vida vai se

organizando e se desorganizando sucessivamente, sempre com os mesmos elementos, através das mesmas possibilidades de combinação. Essas possibilidades são muitas e limitadas, muitas porque são muitas as diferenças entre os corpos, limitadas porque do contrário o mundo seria uma profusão de aberrações. Ao contrário, há o lugar certo no corpo humano para que nasça o braço, as macieiras não dão abacates, tudo no universo está organizado segundo o que é próprio ao ordenamento dos elementos finitos. Como admitirmos que um número finito de elementos pode possibilitar a existência de tudo que há? A explicação está nas várias possibilidades de combinação, “é mais fácil admitir que existe um grande número de corpos comuns a muitos seres como acontece com os elementos das palavras” (LUCRÉCIO. *Op. Cit.*, p. 81.). Depois, com a morte, “tudo volta (...) aos elementos da matéria” (Idem, p. 82.). Esse ciclo explica que a terra tenha garantido, através dos alimentos que produz, a permanência dos animais que dela sobrevivem. Esses elementos formadores da matéria se reúnem no tempo devido e são eternos, ou as coisas, os homens e os animais apareceriam e desapareceriam com a mesma instantaneidade desordenada. Quanto mais vazio há nas coisas, maior a possibilidade de se partirem, sofrerem a ação do fogo, da umidade, “se a matéria não fosse eterna, já há muito tempo haveriam todas as coisas volvido ao nada, e do nada nasceria tudo que vemos” (Idem, p. 86).

Nessa passagem Lucrécio usa o seu princípio físico da organização para falar das palavras, de como produzem sentido, de como diferem só pela posição que ocupam: “Além de tudo, é de grande importância, muitas vezes, considerar as combinações que formam, as posições que ocupam e os movimentos que uns dos outros recebem. São os mesmos os elementos que formam o céu, o mar, as terras, os rios, o sol e os que formam as searas, as árvores e os animais: mas em cada qual se movem de modo diferente. É o que se passa nesses meus versos: vão neles muitos elementos comuns a muitas palavras: e, no entanto, tem de se reconhecer que versos e palavras diferem muito entre si, não só pelo sentido como também pelo som com que soam. Tanto podem os elementos, só porque mudam de posição!” (Idem, p. 86.)

Sem dúvidas que por um processo natural, “tudo o que vemos” não nasce do nada. Ao contrário, nasce dos “elementos eternos”, para usar aqui a expressão de Lucrécio. Especulativamente imaginemos que, se Epicuro presenciasse hoje a existência de armas atômicas diria talvez que através delas os “elementos” retornam ao nada. A reação a isso talvez seria que do nada podem provir esses mesmos “elementos”. Como eles não se organizam, nesse processo de bomba atômica, de forma natural, nos dariam como resultado aberrações. Resultados que são plantas, animais, pessoas, destituídos de seus lugares e desempenhos naturais, organismos desorganizados. “Se os princípios das coisas pudessem ser vencidos e modificados de qualquer modo, haveria incerteza quanto ao que pode e ao que não pode nascer e quanto às leis que limitam, com exatidão, o poder de cada coisa, e lhe marcam o fim, e não poderiam as gerações ter produzido tantas vezes a natureza, os costumes, a vida, os movimentos dos pais” (Idem, p. 86). Sabemos que as coisas nascem de matéria, não do nada. Pois se elas nascessem do nada não poderiam ser ordenadas as estações, as sementes, os pais como geradores dos filhos, etc.

Os elementos formadores da matéria não se podem ver, são invisíveis, assim como os ventos que “varrem o mar e as terras e até as nuvens do céu” (Idem, p. 83). Acima o poeta usa do recurso somatório do “e” para conseguir eloquência, grandiosidade à explicação, já que ele era o condutor da “revelação” que seria dada ao povo. Devemos nos lembrar que não há aqui intenções filosóficas e sim poéticas, com objetivos de trazer paz aos romanos, não o de uma obra formalmente construída, como não a fizera antes Epicuro. Invisíveis também são os odores, o calor e o frio. Ilustrando a ação do invisível, Lucrécio fala com lucidez sobre a ação dos ventos do mar, da água que sulca a pedra sem que nossos olhos captem os momentos em que as matérias vão se transformando.

A matéria é composta de elementos e vazio. A existência do vazio é justificada pelo movimento, que só pode acontecer se os elementos não estiverem de tal modo justapostos que não permitam qualquer deslocamento deles ou por entre eles. O poeta

atribui a passagem do som, a transmissão do frio, as águas que correm dentro das rochas, os elementos que geram as frutas espalhadas por toda a árvore, ao vazio. O vazio é a via dessas passagens. “Existe misturado aos corpos aquilo que chamamos de vazio” (Idem, p. 86). Por exemplo, os peixes nadam porque a matéria da água contém grande quantidade de vazio entre os elementos que arredam ao movimento dos nadadores. “Poderiam os escamosos peixes avançar se as ondas não lhes dessem espaço? (...) Evitará que erre, duvidando, e andes sempre à busca das essências supremas e não confies nas minhas palavras. (...) A propriedade fundamental dos corpos (...) é de se opor e resistir”. Se não houvesse espaço vazio “nenhuma coisa tomaria a iniciativa de se deslocar” (SILVA. Op. cit., p. 21). A adjetivação anterior ao substantivo, as observações amplas e exemplificadas sobre a natureza, dão a variedade da aplicação desses preceitos. Lucrécio diz que “a um espírito sagaz bastam estas indicações”, se as achamos incompletas é nossa a falha, para ele a analogia é uma forma de acharmos a verdade como faz “um cão farejador”. Fala ainda de coisas como capazes de tomarem iniciativa, o que nos faz atentar para as concepções materialistas atribuindo à natureza uma animação muito semelhante às características divinas desacreditadas.

O poeta adota terminologias de uma ciência física muito distante da nossa, mas a leitura persiste interessante pela plasticidade do texto, pela segurança de que essas observações eram relevantes para a libertação de um povo. Embelezar a filosofia de Epicuro é seu meio de engrandecê-la. Notável é o minucioso trabalho implícito de observação da natureza, da qual são extraídos exemplos que dão simplicidade e beleza extraordinárias ao texto. Ainda podemos nos intrigar mesmo com as concepções físicas desse clássico, se percebermos as relações entre ele e os avanços da ciência hoje. Podemos também pensar na teoria do vazio possibilitando o movimento como estreita relação entre microcosmo e macrocosmo, conceitos bastante comuns no Renascimento. Grande parte dos físicos de hoje não considera que exista vazio, o que eles chamam vácuo, no ar. O vácuo só existe no espaço, isso por causa das proporções imensas na distância entre um planeta e outro. A distância entre as moléculas de ar é tão ínfima que a desprezamos e dizemos que não existe “vazio” entre elas. Se considerarmos que a água tem mais densidade que o ar, por exemplo, podemos ousar dizer que nela existe “menos vazio” que no ar, que nela as moléculas estão mais unidas.

Entre os planetas existe o vazio, o vácuo, porque os limites entre um planeta e outro são quase incomensuráveis. Se considerarmos as proporções, sabemos que mesmo no vácuo existem moléculas, por exemplo, de Hélio. Relativizadas as proporções, as definições de cheio e vazio ainda hoje inquietam os poetas. *Um copo vazio está cheio de ar*, diz o verso de Francisco Buarque de Holanda. Planetas e moléculas podem se aproximar quanto aos seus comportamentos naturais. Vamos considerar essa reflexão, inspirada por Lucrécio, pretensamente mais bonita que científica, tentativa canina, para usar uma expressão deste, de farejar com sucesso as verdades dos “recessos obscuros” sob as folhagens. Nós, que não temos bom nariz contamos com a benevolência de Lucrécio que diz a Mêmio: “com suave linguagem, se derramarão do meu peito, cheio delas, as doutrinas que bebi em grandes fontes” (LUCRÉCIO: *Op. Cit.*, p. 85). G. Ribbeck afirma sobre Lucrécio que “a própria doutrina epicurista, deve tê-la encontrado num resumo cômodo e com bastantes pormenores” (RIBBECK: *Op. cit.*, p. 70). Mas depois consente que Lucrécio foi homem “de cultura” e reconhece que só “uma força criadora de espécie rara (...) para dominar assunto tão difícil, com uma língua que de modo algum estava adaptada a esse novo gênero”.

O número de átomos é infinito, porque, do contrário, o universo conheceria o limite, a fronteira, para além do qual haveria o puro nada onde os elementos já teriam se perdido, se espalhado. As variações das formas dos átomos são finitas, como num jogo de “Lego”, o que restringe as possibilidades de organização em matéria, de encaixe de peças. Os elementos se movimentam pela força do peso, pelas ações externas dos choques que dão ou recebem, e pela própria vontade que é a “declinação”. A declinação é a possibilidade que cada átomo tem de decidir sobre seu itinerário, sobre que movimento fará, sobre seguir a trajetória a que foi impulsionado ou desviar-se. Esse é um princípio de moralização material: os átomos de que nos constituímos, de que se cons-

titui o universo, têm vontade assim como nós podemos decidir, desejar quais os movimentos virtuosos ao nosso espírito. Por esse poder de decisão é que o homem pode construir com esforço uma condição humana melhor. “Ora, é necessário aceitar que haja o mesmo nos germes das coisas, que haja para os movimentos uma causa distinta do choque e do peso: dela nos viria este inato poder, visto que nada pode vir de nada” (LUCRÉCIO, *Op. Cit.*, p. 99). Os germes das coisas são munidos de vontade. Os elementos que formam as coisas são os mesmos, apesar de não estarem combinados da mesma maneira, em todos os seres vivos e não-vivos. Por isso, por todas as coisas serem feitas de elementos coincidentes, apesar de não serem os mesmos em todas as coisas, é que a árvore, por exemplo, pode se alimentar da terra, que nós podemos nos alimentar das plantas, etc. Os elementos das coisas, por sua vez, têm formas desiguais, mesmo sendo essas desigualdades de variações finitas. Por isso tudo quanto existe é único, por exemplo, uma mãe pode distinguir seu filho e um grão de trigo não é igual a outro. Os corpos se assemelham por sua organização, os que têm mesma organização são muito parecidos.

Lucrécio afirma que os corpos belos, agradáveis ao gosto, são lisos e redondos, ao passo que os feios, os ásperos, são em forma de gancho. Destes um exemplo é o absinto e a bravia centaurea que por essa razão podem “despedaçar-nos as vias dos sentidos e exercem violência sobre os órgãos ao entrarem” (LUCRÉCIO, *Op. Cit.*, p. 100). Também os elementos dos corpos não possuem cor, nem cheiro, nem gosto, nem temperatura, pois sob algumas condições eles perdem essas características. Os elementos dos corpos não podem possuir características sensíveis, como as percebidas pelos sentidos, pois o que é vital também é mortal. Se os elementos fossem mortais, a muito o mundo teria se tornado nada, pois “nada pode vir do nada”. Para justificar sua posição sobre o sensível poder provir tanto do sensível como do insensível, Lucrécio é irônico ao falar que os elementos “sem dúvida riem, abalados por trêmulas gargalhadas, cobrem o rosto e a face com o orvalho das lágrimas, sabem dissertar amplamente sobre a mistura de corpos e até investigam quanto aos elementos que os compõem a eles” (Idem, p. 109).

O espírito tem uma natureza tríplice: espírito, alma e corpo. O espírito é a parte do corpo que concentra a inteligência, o temperamento, as tendências dos gênios. A alma é formada de elementos sutis que são como que um sopro de vida, o qual pode facilmente sair pelos vazios da matéria do corpo, caso este seja agitado por alguma doença. Se a dor nos penetra e causa grande mal, tudo se perturba até que falte lugar para a vida e fujam as partes da alma por todos os canais do corpo. Esta é ainda outra explicação para o fato de a alma ser mortal, ela só pode resistir, enquanto feita por sutis elementos ligados formando um todo com o espírito, dentro do corpo. Fora do corpo a alma se desagrega, deixa de ser alma. Por isso é que o suicídio não é condenável, podemos escolher o momento de soltarmos nossos elementos no universo. A sensibilidade é feita da mistura de sopro, ar e calor, em que nenhum desses elementos se sobressai. Vemos aqui como é estreita a relação entre espírito, aquele que possui a sensibilidade, e a temperatura que atribuímos aos temperamentos, às personalidades. “Com efeito, o espírito possui o calor, que recolhe quando referve em ira e faz brilhar os olhos com ardor agudo. Há também o sopro frio companheiro do medo, que provoca o arrepio dos membros e abala o corpo. E há também aquela condição pacífica do ar que se mostra no peito tranqüilo e sereno rosto. Existe, porém, mais calor naqueles que têm ardentes corações e cujo espírito iracundo facilmente ferve de ira” (Idem, p. 85). Lucrécio admite que nos homens existem “vestígios de caráter” que “a razão não pode afastar de nós”, aceita que nascemos tendentes à ira ou ao temor, como os leões são agitados, e as vacas são plácidas, os veados assustados e os felinos desconfiados, etc. Mas isso não nos impede de levarmos uma vida “digna dos deuses” (Idem, p. 117).

Devemos nos lembrar que a natureza não foi preparada pelos deuses para nós, nem a natureza é obra dos deuses. A natureza é obra da combinação dos elementos, e os deuses têm existência tão sutil, tão diversa daquela apreendida pelos nossos sentidos, que não a percebemos como eles não nos percebem. “Na terra, tudo convivia entrelaçado e quanto mais esse todo se misturava, mais faziam sair o que devia constituir

o mar, os astros, o sol, a lua e as muralhas do grande mundo” (Idem, p. 155). A terra recebeu o nome de mãe por ter criado todas as coisas; a raça humana e os animais. Sua produção cessou como a de uma “mulher cansada pela longa idade” (Idem, p. 160). Depois, quando os homens deixam as florestas e constroem casas, se tornam mais sensíveis ao frio, aos rigores do tempo. Os meninos, seus filhos, abrandam o coração dos pais, passa-se a ter cuidado com os mais fracos, com as mulheres, nasce a amizade entre os vizinhos, os homens dão nomes às coisas segundo a necessidade de nomeá-las. Essas mudanças é que tornam possível que o homem tenha vivido em sociedade até os dias de hoje (Idem, p. 163). Contudo, à afeição que preserva, a vida devemos contrapor a perturbação do amor, que a tudo nubla, que desequilibra os homens e por isso deve ser evitada. Outro aspecto de extrema importância é a descoberta e posterior domínio do fogo, que pode ter sido descoberto pela força dos raios ou na queda das árvores em atrito com outras. “Começaram os reis a fundar cidades” e distribuíam benefícios aos homens “segundo seu aspecto, as suas forças e a sua inteligência; (...) o aspecto valia muito e as forças tinham grande importância” (Idem, p. 165). O ouro depois de explorado é o que há de mais importante, “de fato, muitas vezes seguem a comitiva de qualquer rico aqueles que são fortes e de mais belo corpo”. Com base na história da Grécia e de Roma, Lucrécio explica o nascimento do direito articulado pelo desgaste que causaram nos homens a violência e inimizades geradas na luta pelo poder. É o motivo da queda dos reis e do nascimento da República.

Bibliografia consultada

EPICURO, LUCRÉCIO. *O Epicurismo e Da Natureza: contendo uma Antologia de textos de Epicuro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

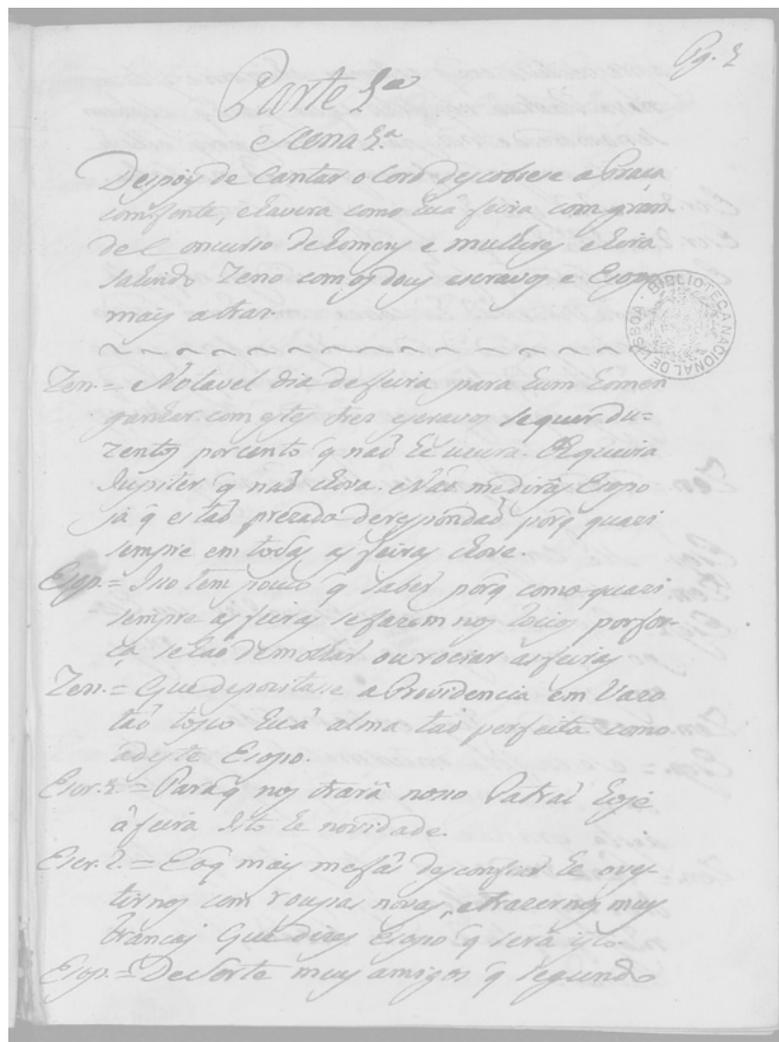
LINS, Ivan. “Introdução”, in: *O Epicurismo e Da Natureza*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

JOYAU, E. “Introdução”, in: *Epicuro: antologia de textos*. São Paulo: Editora Abril, 1973.

RIBBECK, G. “Estudos introdutórios”, in: *O Epicurismo e “Da Natureza”*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

SILVA, Agostinho. “Prefácio”, in: *O Epicurismo e Da Natureza*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Epicuro: filósofo da alegria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1989.



Resenhas

A lanterna mágica de Luís André

Agenor Gonzaga dos Santos

UNIPAM



NEPOMUCENO, Luís André. *A lanterna mágica de Jeremias*.
Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, 191p.

O grande filólogo e lingüista Mattoso Câmara Jr. dizia que o romance, visto em sua essência e em suas motivações iniciais, é uma história que se conta a um grupo de pessoas. Desta forma, o romancista tem sempre em mente aqueles que o vão ler, assumindo – guardadas as devidas proporções – o papel do narrador oral, que junta em torno de si alguns amigos curiosos para ouvir o que ele tem a contar. Esta foi, na verdade, a situação real dos relatos medievais, quando surgiu a verdadeira arte da narrativa romanesca. Interromper a história para dirigir-se a esses amigos ou dedicar-lhes algumas falas é, portanto, uma atitude compreensível e explicável, que se pode notar desde os primórdios do gênero. O escritor consegue, assim, dissimular-se por trás de uma personagem, em cuja mão coloca a pena. Essa espécie de confidência envolve aqueles a quem tudo é relatado e as referências feitas a esses ouvintes/leitores contam, naturalmente, com a complacência e a cumplicidade de cada um deles.

Contando com esse envolvimento e com essa cumplicidade, é possível ao narrador seguir com sua história, interrompê-la, tecer comentários, fazer digressões, explicar o relato, explicar-se, desculpar-se com seus interlocutores, desculpar a si mesmo, confidenciar coisas, enfim, confessar-se a seus ouvintes a fim de conseguir toda a credibilidade necessária aos episódios narrados. A narrativa, neste caso, não só ganha em verossimilhança como também permite erros e enganos e a correção desses erros e enganos, com a conseqüente mudança de rumo, por parte do narrador, que se confessa pessoa sujeita, como qualquer um, às armadilhas da memória e da visão equivocada de atos e fatos.

Este é, em síntese, o perfil da personagem Ismael, o narrador de *A Lanterna Mágica de Jeremias* (Luís André Nepomuceno, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. 191 p.). Outra personagem, o próprio Jeremias do título, é um artista angustiado pela tortura da expressão da arte perfeita, que se debate entre ser um escritor, cujo instrumento é a palavra, e compreender que a verdadeira arte, a arte pura, dispensaria quaisquer palavras, ideal artístico denominado *désœuvrement* por Maurice Blanchot, em sua obra *O espaço literário*. Pois é a história desse Jeremias, com todos os desdobramentos e implícitos, que Ismael põe no papel, relatando-a com tal identificação com o relatado que às vezes não sabe (ou sabe muito bem) que a história de Jeremias é a sua própria história ou – talvez – tudo não tenha passado de fantasias ou alucinações de um poeta desiludido com a poesia, o próprio Ismael. De alguma maneira, verdade ou mentira, engano ou certeza, a história de Jeremias se mistura à história de outras personagens, com as quais ele nem tem muito contato, mas que participam, de forma definitiva, da composição de seu destino: as personagens Flausino e Mariel. Estes dois são, na verdade, aqueles a quem a narrativa tudo deve. Todos os acontecimentos do romance têm relação maior ou menor com Flausino, e Mariel constitui-se, sem ser propriamente a protagonista e, ao mesmo tempo, sendo, na personagem em torno da qual giram todos. Mariel é onipresença, razão da existência de todos os outros, verdadeiro contraponto para todos os tecidos da trama que se vai fazendo.

Com essas quatro personagens e poucas mais, o autor arma seu enredo, um estranho modo de narrar que se vale, por um lado, de técnicas tradicionais (como o recurso da narra-

tiva psicológica), mas, por outro lado, altamente inovadoras (como o recurso da narrativa cronológica de uma personagem em que a outra narrativa se insere, paralelamente ou posteriormente). Esse modo de contar torna o romance, como disse a escritora Maria Esther Maciel, intrigante e instigante. Aliado a essas técnicas, o fato de o autor eleger o leitor para confidente ou cúmplice é a consequência de uma atitude que pode ser definida como uma tentativa de aproximação da linguagem falada, o que – não por acaso – enriquece sobremaneira o texto. Não é por simples coincidência, portanto, que se encontra em um ou outro lugar da narrativa, nessas referências ao leitor, alguma passagem que os gramáticos taxariam de incorreta, mas que se justifica com muita propriedade pela fidelidade do autor à fala de suas personagens. Pode-se mesmo afirmar que se encontra aqui uma tendência a reduzir uma das antinomias mais nítidas da atividade lingüística, qual seja, a que existe entre linguagem oral e linguagem escrita, como o já citado Mattoso Câmara esclareceu, com relação a textos machadianos.

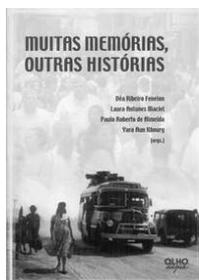
Embora o correr dos fatos revele uma história passada no interior de Minas, a forma como tudo é contado, o desenrolar dos fatos, o destino inalienável das personagens, presas da roda da vida, o papel da fatalidade, com seus erros, enganos e acasos, autoriza dizer que o romance não nos deixa esquecer, em nenhum momento, a tragédia grega. Para ficar apenas nos exemplos mais expressivos, é só lembrar que é da sua tragédia de autor frustrado com a arte que se alimenta e se resolve a vida de Jeremias; é na sua tragédia de pessoa sem identidade própria, que repete em sua vida a vida de outro, que se anula Ismael; é da tragédia de ser vítima por sua herança de sangue que morre João Dias; é da sua tragédia de filha cujo drama familiar não poderia ser maior que Mariel inocentemente participa; e, finalmente, é na sua tragédia de homem perseguido pelas consequências dos próprios atos que Flausino termina seus dias.

A *Lanterna Mágica de Jeremias* seria, portanto, um romance trágico. Não apenas trágico, mas profético e poético, um romance de extraordinário vigor, para usar, novamente, palavras de Maria Ester Maciel. Um livro denso, em suma. Em suas páginas – por causa da sólida formação clássica do escritor – há um entrelaçamento de autores e textos, personagens e alusões a passagens que nos remetem a obras universais de todos os tempos, de Dante à Bíblia, não fosse Mariel a imagem brancaflor de Beatriz e Jeremias, coincidentemente, autor de *Lamentações* e, ele próprio, uma personagem com o dom de visões e profecias. Nas páginas de *A Lanterna Mágica de Jeremias*, vai-se, aos poucos, dando-se conta da vida e do destino de cada um, ainda que, para isso, tenha o narrador de recorrer, constantemente, a questionamentos sobre se esta ou aquela é a melhor maneira de contar a história toda, num rico exercício de reflexões de metalinguagem, não por coincidência sendo narrador Ismael, um poeta, ou Jeremias, um homem de letras.

O romance de Luís André Nepomuceno, como se pode perceber por este sucinto comentário, é um livro tecido com as minúcias e a paciência dos narradores hábeis. Daquelles que sabem contar a história e, por esse motivo, reúnem ao redor do seu texto, oral ou escrito, os ouvintes e leitores que apreciam as grandes narrativas. Resta-nos, portanto, como leitores e como ouvintes, reunir-nos em torno desta narrativa para ouvir Ismael ou Jeremias ou Luís André revelar-nos “essas ilusões todas” que “vão sendo misturadas, ao sabor da roda”, através de sua mágica lanterna de papel.

Memórias, histórias e o trabalho do historiador

Jiani Fernando Langaro
Mestre em História pela UFU



FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun. (orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

Neste início de século XXI, significativas transformações estão em curso nas diversas sociedades do globo. Novos problemas, novas lutas e afirmações vão sendo constituídos pelos sujeitos no seu fazer-se em sociedade. Tal movimento acaba por abalar muitas de nossas certezas. Ser historiador em um mundo em transformação não é uma tarefa simples, principalmente no Brasil, um país marcado profundamente pelas diferenças e pela desigualdade, em que as tensões sociais alternam-se entre o explícito e o silêncio. Ao admitirmos que estamos no tempo e na sociedade, enquanto historiadores, é preciso assumir o dever de reavaliar procedimentos e métodos e linguagens com que trabalhamos. Enfrentar nossas inquietações é buscar alternativas e colocar nosso trabalho em diálogo com as sociedades que estudamos.

Para quem está disposto a refletir sobre tais problemas, a obra *Muitas memórias, outras histórias* contribui significativamente. O livro resulta do diálogo entre historiadores de diferentes instituições, reunidos por meio do PROCAD (Programa de Cooperação Acadêmica)¹. Nas reuniões promovidas pelo programa, os autores trocaram experiências, reavaliaram trajetórias de pesquisa e colocaram em um plano central o trato do historiador com as muitas memórias existentes no social.

O livro se inicia² com uma reavaliação das práticas de pesquisa em história social brasileira. Tratam, assim, das transformações ocorridas em uma produção acadêmica restrita ao estudo do movimento operário e que precisou ser transformada, em função da própria experiência social, com a emergência dos movimentos sociais em fins da década de 70. Uma mudança ocorrida não apenas em termos de questões estudadas, mas da necessidade de se compreender aquele momento, em contrapartida às noções de mudança social cristalizadas no discurso acadêmico. Apontam, assim, um pouco desse alargamento da noção de história, chegando atualmente à problematização das muitas *memórias* e *histórias* – preocupação que une os diferentes autores da obra – embora não abandonem seus interesses para com temas relacionados à cultura, cidade e trabalho. A busca por novos temas e novas metodologias de pesquisa, portanto, deu-se não como um fim em si, mas em função das novos problemas produzidos pelos sujeitos sociais em sua experiência.

Nesse caminho, a noção de sujeito também foi modificada, deixando de compreendê-lo como uma mera categoria acadêmica esboçada *a priori* na pesquisa ou como negativo, ao qual faltaria algo. Tratam sua consciência como a percepção das relações sociais e o ver-se nelas, não sendo necessariamente revolucionária. Procuram estabelecer um diálogo com as

¹ Programa viabilizado entre os anos 2000/2004, sob o comando da equipe líder da PUC/SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Entre os participantes, publicam seus artigos professores e alunos de pós-graduação da PUC-SP e docentes da UNESP-Assis (Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis-SP) e UFU (Universidade Federal de Uberlândia).

² FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha. “Introdução: Muitas memórias, outras histórias”. In: FENELON et. all. (orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

peessoas, prestando atenção em sua cultura, compreendida como “todo um modo de vida” e nas formas pelas quais vão constituindo-se nas relações sociais, produzindo novas demandas e reivindicando direitos.

Ao reavaliar posturas acadêmicas, de acordo com Khoury, a atenção à cultura popular foi importante, no entanto, isso se deu “... considerando-a não algo à parte, em oposição a uma cultura dominante, mas o espaço da diferença e ambas constitutivas da mesma cultura, que é de todos.”³ Os autores procuram perceber, então, os processos de fazer e refazer dos diferentes grupos, cujos contornos não estão delimitados de maneira específica na sociedade. Entendem que as fronteiras não estão acima dos sujeitos, mas são construídas por eles, em seu dia-a-dia. Compreendem a tensão social, dessa forma, para além dos limites da luta de classes ou da oposição popular/erudito, percebendo, assim, as formas como os sujeitos vão constituindo-se enquanto grupo.

Refletindo sobre cultura e os diversos interesses e sentidos produzidos pelos sujeitos, os autores prestam atenção no papel desempenhado pelos sentidos do passado. Passaram a explorar, então, as dimensões políticas da memória, pois, segundo o Grupo Memória Popular “... todos os programas políticos envolvem tanto uma construção do passado quanto do futuro...”⁴.

Segundo os autores da obra, existem *muitas memórias* em disputa no social, da qual as diferentes versões do passado concorrem de maneira desigual. O passado é tratado não como “aquilo que ocorreu”, mas como um instrumento de poder. Essa disputa, no entanto, não se refere a um conflito entre uma memória popular ou dos trabalhadores que se oponha às versões dominantes no espaço público. Mesmo no popular, as diferentes memórias encontram-se em disputa, enquanto que uma memória dominante precisa reconstruir-se em função das versões alternativas que enfrenta.

Os autores consideram a historiografia também como produtora de memórias, responsável tanto pelo silenciamento como pela visibilidade de sujeitos e processos sociais. Pensar em muitas memórias requer então refletir sobre os procedimentos do historiador. Sendo assim, negam que tal função seja *o estudo do passado* e propõem uma inversão: *a relação “presente-passado”*, partindo-se de inquietações presentes em seu tempo, para problematizá-las em uma perspectiva histórica. Ao historiador, cabe assumir-se como sujeito da pesquisa, a partir de seu lugar social e das motivações que o levaram a pesquisar. Escrever história, dentro dessa proposta, requer também uma postura política, um compromisso social, defendido pelos autores e representado na defesa de um projeto de futuro melhor. Isso requer comprometer-se ao diálogo com as pessoas, a partir de sua cultura e experiência social.

Dessa forma, os diferentes trabalhos integrantes da obra passam a não tratar apenas “História” como um movimento único, autorizado pelo trabalho acadêmico. Admitindo-se o estudo de maneiras de viver e muitas memórias, percebendo que nem todos em uma sociedade seguem na mesma direção e comprometendo-se com os dissidentes e demais vozes destoantes, os autores passam a tratar também de *muitas histórias*.

De uma maneira geral, pode-se afirmar que o trabalho está dividido em duas partes: o primeiro, relacionado ao trabalho com imprensa, fotografia e literatura, e um segundo em que as atenções concentram-se nas fontes orais. Um ponto comum entre os autores do primeiro conjunto de trabalhos é perceber as formas como esses materiais organizam um discurso no sentido de instituir memórias.

Assim sendo, no artigo “Produzindo notícias e histórias: algumas questões em torno da relação telégrafo e imprensa – 1880/1920, Maciel⁵ compreende o jornal como expressão de relações sociais. Estudando as implicações sociais na produção de notícias, não trata esse material como mera expressão de acontecimentos “verídicos” ou apenas como “discurso”. A relação entre telégrafo e imprensa constitui-se como parte de suas preocupações, sendo considerada por ela como um fator de mudança em uma imprensa que privilegiava a expressão de opiniões, por meio dos artigos publicados, para outra que, inspirada na lingua-

³ KHOURY, Yara. “Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história”. In: Idem. p. 119.

⁴ Grupo memória popular. “Memória popular: teoria, política, método”. In: Idem. p. 287.

⁵ MACIEL, Laura Antunes. “Produzindo notícias e histórias: algumas questões em torno da relação telégrafo e imprensa – 1880/1920”. In: Idem.

gem telegráfica, passou a apresentar um discurso em tons “objetivos” na busca pelo convencimento do leitor.

É significativo também o trabalho de Barbosa⁶, em que a autora parte de um conjunto de fotografias de pessoas famintas encontrado por ela no Museu Dom José de Sobral (CE). Recompõe, então, a trajetória dessas imagens, bem como sua reprodução em gravuras pela imprensa carioca no final da década de 70 do século XIX. A autora, então, trabalha a fonte fotográfica no intuito de perceber seu uso social, ao mesmo tempo em que busca desvelar as memórias que ajudaram a instituir. Conforme argumenta, essa articulação entre o texto escrito da imprensa e o texto imagético das fotografias fizeram parte da produção de uma memória que associa o sertão, em especial o Ceará, à fome. Constituído-se em “lugar comum”, tal memória homogênea e reduz as vidas dos sertanejos à imagem de famintos.

Em seu estudo sobre a desativação da Estrada de Ferro Leopoldina e da política ferroviária brasileira, Paula⁷ emprega o uso de diferentes fontes, a partir das quais estuda as muitas memórias desse projeto. A literatura, por sua vez, é utilizada no estudo da produção do esquecimento das ferrovias brasileiras. As obras, de acordo com a autora, evocam memórias e, no caso da literatura brasileira, acabam por congelar o trem à representação de um tempo que não existe mais, não sendo tratado como veículo de transporte de pessoas.

Um segundo momento do livro dedica-se a trabalhos com fontes orais. Conforme aponta Khoury⁸ tal recurso possibilita uma aproximação maior aos modos como as pessoas vivem e interpretam os processos sociais. Compreendendo o depoimento oral como diálogo, a autora preocupa-se com as formas pelas quais ele se dará, uma vez que narrador e pesquisador falam de lugares sociais e temporalidades diferenciadas. Aponta também sua preocupação para com o texto final, de como o historiador pode produzi-lo sem ser autoritário, elaborando um texto de “múltiplas vozes”⁹ em que as pessoas da pesquisa possam ver-se, sem que ao mesmo tempo tenham suas narrativas tratadas de maneira acrítica.

Pensado nessas e outras questões referentes à história oral, Oliveira¹⁰ analisa seu caminho de pesquisa. Aponta que inicialmente buscava entre moradores do sertão do Ceará, narrativas de contadores de histórias de assombração. No trabalho de campo, porém, foi angustiante para ela não conseguir um registro satisfatório de tais histórias, devido à negação de sua existência por parte das pessoas contatadas na pesquisa. Como a autora mesma reconhece, no decorrer do trabalho acabou incorporando um tipo idealizado de sertanejo, que afinal não existia. No lugar de encontrar as histórias de assombração, deparou-se com o modo de vida em transformação daquelas pessoas, em que se destacava principalmente o cercamento das fazendas e caminhos outrora percorridos por eles, o contato maior com a cidade e os meios de comunicação, bem como algo novo para aquela população: a aposentadoria.

A autora passou, então, a trabalhar tais narrativas compreendendo as mudanças vivenciadas por aqueles sujeitos e como tais mudanças influenciaram na prática de *contação* de histórias, com o seu progressivo abandono. Segundo Oliveira, um “olhar político”, como expresso por Beatriz Sarlo¹¹ e assumido pelos autores, requer o diálogo com vozes dissidentes e a capacidade de ouvir aquilo que não gostaria.

O livro também toca em temas como trabalho e cidade, centrais em toda a obra, porém trabalhados mais intensamente em alguns artigos. De uma maneira geral, *trabalho* é compreendido como constitutivo da vida dos trabalhadores, não sendo apenas uma função desempenhada. Por *cidade*, toma-se não apenas o estudo de práticas de “planejamento urbano”, mas os viveres e significados constituídos pelas pessoas *na* e *sobre a* cidade.

⁶ BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. “Os famintos do Ceará”. In: Idem.

⁷ PAULA, Dilma Andrade de. “O futuro traído pelo passado: a produção do esquecimento sobre as ferrovias brasileiras”. In: Idem.

⁸ KHOURY. Op. cit. p. 117.

⁹ Idem. p. 137.

¹⁰ OLIVEIRA, Regina Ilka Vieira. “Tempos e memórias. Caminhos para o sertanejo: quem conta histórias?”. In: FENELON et al. (orgs.). op. cit.

¹¹ Trata-se de: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.

Nesse sentido, Almeida¹² estuda como trabalhadores que vivem em assentamentos de movimentos pela reforma agrária percebem a cidade de Uberlândia, onde viveram alguns anos antes. Conforme destaca o autor, o trabalho com fontes orais colocou a necessidade de se repensar certos conceitos cristalizados no discurso acadêmico. Aponta, assim, para a própria noção de coletivo, que segundo o autor, no estudo de movimentos sociais, muitas vezes acabava por homogeneizar diferentes visões de mundo.

Calvo¹³, por sua vez, trata das muitas memórias de Uberlândia, a partir das narrativas de pessoas que viviam e moravam na cidade. Conforme argumenta, busca as diversas maneiras como essas pessoas viveram e relatam as transformações no espaço urbano. A cidade emerge como territórios e significados constituídos pelas pessoas em seu *viver a cidade*, tendo como referência não somente os grandes marcos de “desenvolvimento” local, mas principalmente seus lugares de viver e trabalhar em Uberlândia.

Outro trabalho, de Cardoso¹⁴, também tem *cidade* como uma de suas preocupações. A partir de um episódio ocorrido durante a construção de Brasília, em 1959, o “Massacre da GEB”¹⁵, a autora estuda as muitas memórias em disputa no local. Trabalha versões que edificam Brasília como símbolo da modernidade, como nas narrativas de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Contudo, afirma que essa não é a única história daquela cidade e a partir de narrativas orais produzidas no projeto “Memória da Construção de Brasília”, realizado pelo Arquivo Público do Distrito Federal nas décadas de 1980 e 1990, dialoga com narrativas de candangos, trabalhadores pobres que migraram para trabalhar na cidade em construção. Apesar de esses trabalhadores terem em comum o colocar-se como sujeitos da cidade de Brasília, Cardoso encontra um conjunto diverso de versões sobre o passado. Suas memórias, então, não formam um bloco em oposição às memórias dominantes, mas se constituem em relação a elas.

Em comum, esses e os demais autores cujas contribuições para a obra não puderam ser destacadas aqui, tratam as próprias narrativas, sejam elas orais ou não, como *fato*. Não as tratam, portanto, como um filtro dos eventos ocorridos, compreendendo o próprio ato de narrar como uma intervenção criativa na realidade social. A organização da fala no depoimento, portanto, é o dado social estudado pelos autores.

Em sua finalização, o livro traz ainda a tradução de dois artigos, inéditos no Brasil e que também colaboraram com as reflexões dos autores. Trata-se de “Memória popular: teoria, política, método” do Grupo Memória Popular, e de “O momento da minha vida: funções do tempo na história oral”, de Alessandro Portelli. No primeiro artigo, o grupo esboça seu projeto de estudo da memória popular, afirmando ser este político, tendo como central o diálogo com as diferentes versões do passado existentes no popular. No segundo, Portelli discute as diferentes noções de tempo que as pessoas possuem, as quais fazem-se presentes no trabalho com história oral. O autor apresenta, assim, os limites de esquemas teóricos que dividem o tempo histórico de maneira externa aos sujeitos.

De uma maneira geral, a obra toda traz uma diversidade de trabalhos, abordando temas diferenciados, mas tendo em comum a preocupação com a produção social da memória. Traz, também, muitas contribuições para o debate em torno do estudo da história social. Suas reflexões certamente são muito úteis para quem desenvolve ou está pensando em desenvolver pesquisa em história. Não me refiro no sentido do livro tornar-se um modelo, mas de apresentar questões que podem nos auxiliar na compreensão do social, em sua perspectiva histórica.

Para finalizar, posso afirmar que a obra é uma leitura gratificante, por apresentar trabalhos comprometidos com o diálogo com as pessoas, respeitando sua cultura, mas apresentando grande vitalidade crítica. Isso é ainda mais importante em nosso tempo, quando muitos historiadores cedem a certos modismos e buscam valores comerciais para seus trabalhos. *Muitas memórias, outras histórias* certamente é uma publicação cujo interesse

¹² ALMEIDA, Paulo Roberto. “Encantos e desencantos da cidade: trajetórias, cultura e memória de trabalhadores pobres de Uberlândia – 1970-2000”. In: FENELON et al. (orgs.). op. cit.

¹³ CALVO, Célia Rocha. “Muitas memórias, outras histórias de uma cidade: Lembranças e experiências de viveres urbanos em Uberlândia”. In: Idem.

¹⁴ CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco. “Memórias de um trauma: o massacre da GEB (Brasília – 1959)”. In: Idem.

¹⁵ A sigla significa *Guarda Especial de Brasília*. Criada em 1958, possuía função repressora durante o período de construção da nova capital federal, de acordo com: Idem. p. 180.

reside na aproximação de nós, historiadores, com a tão complexa sociedade em que vivemos, principalmente por meio da capacidade de ouvir aqueles excluídos, cujas histórias muitas vezes são silenciadas. Trata-se do estudo do presente-passado a partir do compromisso com a busca por um futuro melhor.

Normas para publicação na Revista ALPHA

1. Os artigos enviados à Revista ALPHA serão submetidos a um Conselho Editorial, que irá selecionar os textos a serem publicados.
2. Os originais não devem exceder 15 laudas, digitadas em espaço 1,5, no programa Word for Windows. O texto deverá ser entregue em 2 (duas) vias, acompanhadas de respectivo disquete, ou enviado ao e-mail revistaalpha@unipam.edu.br.
3. Os artigos devem ter um resumo em português, com 30 a 150 palavras. O resumo deve ser inserido depois do título do artigo e do nome do autor. Junto de seu nome, o autor deverá incluir, em nota de rodapé, com asterisco (*), seu e-mail, sua titulação e/ou instituição onde desempenha sua função acadêmica, bem como seu endereço.
4. Os artigos enviados devem seguir os critérios estabelecidos pela ABNT. Para facilitação no preparo de originais, seguem normas para as quais chamamos atenção:
 - 4.1. Citações bibliográficas curtas (até 3 linhas) deverão estar inseridas no texto. Citações longas (mais de 3 linhas) deverão constituir parágrafo independente, digitadas em espaço um, ou letras menores, recuadas da margem esquerda.
 - 4.2. As citações deverão ser seguidas do sobrenome do autor e ano da publicação (e página, se for o caso), entre parênteses: Ex: (NOVAIS: 1998, p. 175).
 - 4.3. As notas de rodapé estarão restritas a observações pessoais, no sentido de prestar esclarecimentos sobre informações que não estejam no corpo do texto, e deverão ser numeradas seqüencialmente.
 - 4.4. As referências bibliográficas deverão aparecer no final do texto, em ordem alfabética de sobrenome do autor, da seguinte forma:
 - a) para livro: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título (em itálico)*. Edição. Local: editora, data.
 - b) para artigos: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. Título do artigo. *Título do periódico (em itálico)*. Local, volume, número, página inicial e página final do artigo, mês e ano.
 - c) para artigos de congresso: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. Título do artigo. In: NOME DO CONGRESSO, número do congresso, ano, local. *Título da publicação (em itálico)*. Local, editora, data, página inicial e página final do artigo.
5. A Revista ALPHA reserva-se o direito de alterar os originais, no sentido de adequá-los às normas adotadas por esse padrão editorial.

Endereço para correspondência

Revista ALPHA
Faculdade de Filosofia Ciências e Letras
UNIPAM – Centro Universitário de Patos de Minas
Rua Major Gote, 808 – Caiçaras
38702-054 Patos de Minas-MG
Brasil