

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LITERATURA

FRANCISCO PERNA FILHO

**UM ESTUDO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM
AUTRAN DOURADO**

GOIÂNIA
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: **Francisco Perna Filho**

Título do trabalho: **Um estudo das personagens femininas em Autran Dourado**

3. Informações de acesso ao documento:

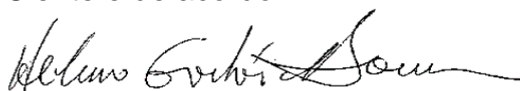
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 17/06/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LITERATURA

FRANCISCO PERNA FILHO

**UM ESTUDO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM
AUTRAN DOURADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

PERNA FILHO, FRANCISCO
UM ESTUDO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM AUTRAN
DOURADO [manuscrito] / FRANCISCO PERNA FILHO. - 2018.
XII, 204 f.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Apêndice.
Inclui tabelas.

1. Romance de Autran Dourado, . 2. Personagens Femininas, . 3. Representações do Feminino,. 4. da Memória,. 5. do Amor e da Sexualidade.. I. Sousa, Heleno Godói de , orient. II. Título.

CDU 82



ATA Nº 05/2018

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DO ALUNO FRANCISCO PERNA FILHO

Aos nove dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das treze horas e trinta minutos, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “UM ESTUDO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM AUTRAN DOURADO”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Heleno Godói de Sousa (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Albertina Vicentini de Assumpção (PUC/GO), Professor Doutor Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (FIC/UFG), Professor Doutor Clóvis Meireles Nóbrega Júnior (Instituto Federal de Brasília) e Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato APROVADO pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Heleno Godói de Sousa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, nove dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito.


Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa - Presidente


Profª. Drª. Albertina Vicentini de Assumpção


Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos


Prof. Dr. Clóvis Meireles Nóbrega Júnior


Profª. Drª. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Para meus pais, Francisco Nolêto Perna (*in memoriam*) e Adalgisa Nolêto Perna, pela vontade de eu estudar sempre.

Também para Mamãeninha, pelo amor, carinho, simplicidade e sabedoria.

Para minha família: Rosana Carneiro Tavares, João Pedro Tavares Perna e Maria Júlia Tavares Perna, esposa e filhos – é do amor e da essência deles me alimentam todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Aos meus irmãos, sobrinho(a)s e cunhado(a)s e afins, por fazerem parte de minha família estendida.

Também à família da minha esposa, cunhado(a)s, sobrinho(a)s e meus sogros Ibamar Tavares (*in memoriam*) e Rosa Maria Carneiro Tavares, sempre presentes.

Ao amigo/irmão, Raimundo Nonato Rocha e Silva, pelo carinho e companheirismo.

Ao amigo, Valdivino Braz, pela amizade e amor à Literatura.

Ao meu orientador, Dr. Heleno Godói de Sousa, por me aceitar como aluno e me orientar como amigo.

A todos os meus professores, durante os cursos de doutorado, pela disponibilidade e desprendimento em dividir conosco os seus estudos.

Aos meus colegas de cursos (foram vários, em vários cursos), em especial a Gilson Vedoin, pela amizade e pelo carinho com que sempre me auxiliou nos vários momentos em que a ele recorri. Obrigado, Gilson, você é um homem bom, um colega inestimável.

Aos funcionários do PPGLL-FL da UFG, pelo atendimento e esclarecimentos que nunca me foram negados.

Aos professores Albertina Vicentini, Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Goiamérico Felício dos Santos, Clóvis Meireles Nóbrega Júnior, Prof. Dr. Marcelo Ferraz e Prof. Dr. Jamesson Buarque, por aceitarem fazer parte de minha banca e pelas contribuições para o aperfeiçoamento do meu trabalho.

Aos ex-colegas da Faculdade Católica do Tocantins; aos ex-colegas da GEAJA – SME; e aos colegas da GERSAU – SME.

Por fim, aos inúmeros pesquisadores, estudiosos, que contribuíram, sobremaneira, para que eu pudesse realizar este estudo.

RESUMO

Este é um estudo crítico da obra de Autran Dourado, focalizando a construção das personagens femininas em seus romances e novelas, mais especificamente nos cinco livros que compõem o *corpus* deste trabalho: *A barca dos homens* (1961); *Uma vida em segredo* (1964); *Ópera dos mortos* (1967); *Os sinos da agonia* (1974); e *Novelário de Donga Novais* (1976), cujas personagens protagonistas são, respectivamente: Maria, Biela, Rosalina, Malvina e Lelena, a elas somando-se as personagens periféricas, ex-cêntricas e marginais, como fundamentais na estruturação dessas narrativas. Como o foco diz respeito à construção da personagem feminina, mais precisamente à maneira pela qual a mulher é representada na obra de Autran Dourado, elegeu-se como referência uma vasta gama de obras teóricas sobre questões de gênero, erotismo, memória e metalinguagem, categorias por nós analisadas no *corpus* deste trabalho. Primeiramente, buscou-se traçar a apresentação, representação e memória de cada personagem central selecionada, de acordo com a sequência cronológica de escrita e publicação das obras. No Capítulo 1 apresenta-se uma análise mais descritiva dessas personagens e, o Capítulo 2, uma análise a partir dos temas e problemas do amor e sexualidade. Através dessas análises, a representação do feminino em Autran Dourado é discutida como constituindo significativo avanço ou progresso, mesmo quando o escritor reproduz algumas condições de gênero da época, no que se refere à prática do amor e da sexualidade, através da qual a mulher representada pelas personagens protagonistas torna-se autônoma, adquire determinação e se permite realmente viver, realizar-se com plenitude. Para completar a análise dessas personagens protagonistas, um sub-capítulo tornou-se necessário para tratar das prostitutas, personagens marginais, essenciais na contrapontística com as mulheres do “alto”, da classe abastada – é nessa parte, especificamente, que foi preciso incluir o romance *O risco do bordado* (1970) na análise. No Capítulo 3, o último, o foco é dirigido às personagens ex-cêntricas e marginais (HUTCHEON, 1991). Para esta análise, foram selecionadas dos cinco livros do *corpus* do trabalho, *Os sinos da agonia*, *Ópera dos mortos* e *A barca dos homens*, nessa ordem, atendendo não à data de escrita e publicação dos livros, mas à época ficcional em que são ambientados, as seguintes personagens: Inácia, Quiquina e Luzia, estudadas, como contraponto às protagonistas, suas patroas brancas, de casta elevada e poderosas. Conclui-se este estudo com a certeza de que as personagens femininas, na obra de Autran Dourado (ao menos nos romances aqui abordados), vão além de simples funções narrativas, caracterizando-se como simbólicas.

Palavras-chave: Romance de Autran Dourado, Personagens Femininas, Representações do Feminino, da Memória, do Amor e da Sexualidade.

ABSTRACT

This is a critical study of the work of Autran Dourado, focusing on the construction of the female characters in his novels and novellas, more specifically in the five books that compose the *corpus* of this work: *The Ship of Men* (1961), *A Hidden Life* (1964), *The Voices of the Dead* (1967), *The Death Knoll* (1974), and *Donga Novais' Story Book* (1976), whose protagonists are, respectively: Maria, Biela, Rosalina, Malvina and Lelena, adding to them the secondary characters, those who are ex-centric and marginal, as fundamental to the structure of those narratives. As the focus of this work is related to the construction of the female characters, more precisely on the way in which women are represented in Autran Dourado's works, a wide range of theoretical works on gender, eroticism, memory and metalanguage, were chosen as support basis for what is here analyzed. Firstly, we sought to draw the presentation, representation and memory of each selected main character, according to the chronological sequence of writing and publication of the novels. Chapter 1 presents a more descriptive analysis of those female characters and Chapter 2 presents an analysis based on the themes and problems of love and sexuality. Through these analyses, the representation of the feminine in Autran Dourado is discussed as constituting significant advance and progress, even when the writer reproduces some gender conditions of the time, regarding the practice of love and sexuality, through which the women represented by the protagonist characters become autonomous, acquire determination and is allowed to really live, to realize herself in fullness. To complete the analysis of these leading characters, a sub-chapter has become necessary to deal with the prostitutes, the marginal characters, essential to establish the counterpoint with the women from the "upper" or the wealthy class – it is in this part, specifically, that it was necessary to bring the novel *Pattern for a Tapestry* (1970) into the analysis. In Chapter 3, the last one, the focus is directed upon the ex-centric and marginal characters (HUTCHEON, 1991). For this analysis and from three of the books which constitute the *corpus* of this work, *The Death Knoll*, *The Voices of the Dead*, and *The Ship of Men*, in this order, not considering the date of writing and publication of the books, but the fictional period in which they are set, we have selected the following characters: Inacia, Quiquina and Luzia, to be studied as a counterpoint to the protagonists, their white, high caste and powerful mistresses. This study concludes with the certainty that the female characters in the novels by of Autran Dourado (at least in the novels here discussed), go beyond been simple narrative functions, characterizing themselves as a symbolic example of a new woman.

Key Words: Novel by Autran Dourado, Female Characters, Representations of Feminine, Memory, Love, and Sexuality.

LISTA DE ABREVIATURA DAS OBRAS DE AUTRAN DOURADO USADAS

NESTE TRABALHO:

BH – A barca dos homens

VS – Uma vida em segredo

OM – Ópera dos mortos

SA – Os sinos da agonia

NDN – Novelário de Donga Novais

RB – O risco do bordado

PRÊMIOS RECEBIDOS POR AUTRAN DOURADO AO LONGO DE SUA CARREIRA

Prêmio Mário Sette, em 1971, por *Sombra e exílio*;

Prêmio Cidade de Belo Horizonte, em 1952, por *Tempo de amar*;

Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro, em 1955, por *Nove histórias em grupo de três*;

Prêmio Fernando Chinaglia, em 1961, por *A barca dos homens*;

Prêmio Pen-Club do Brasil, em 1970, por *O risco do bordado*;

Prêmio Paula Brito, em 1974, por *Os sinos da agonia*;

Prêmio Goethe (Brasil), em 1981, na categoria *contos, crônicas e novelas*;

Prêmio Camões, em 2000, pelo conjunto de sua obra;

Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 2008, pelo conjunto de sua obra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1.1 Construção do corpus e proposta de trabalho.....	22
1.2 Autran Dourado: bibliografia.....	26
1.3 Estrutura do trabalho	32
Capítulo 1: Arquitetura narrativa: o cosmos ficcional de Autran Dourado.....	33
1.1 Genealogia e arquitetura textual.....	33
1.2 <i>A barca dos homens</i> – Maria	36
1.2.1 Memória e emancipação: as percepções de Maria.....	40
1.3 <i>Uma vida em segredo</i> – Biela	46
1.3.1 Identidade e alteridade: o silencioso caminho de Biela	48
1.4 <i>Ópera dos mortos</i> – Rosalina.....	63
1.4.1 Tempo e memória: as várias faces de Rosalina	65
1.5 <i>Os sinos da agonia</i> – Malvina	74
1.5.1 Tragédia e memória: os incertos caminhos de Malvina	79
1.6 <i>Novelário de Donga Novais</i> – Helena.....	97
1.6.1 O fio metatextual e os tortuosos caminhos de Helena	100
CAPÍTULO 2: AS MULHERES E O AMOR – SEXUALIDADE E EROTISMO	110
2.1 Sexualidade e erotismo.....	110
2.1.1 Sexualidade e sociedade: os usos do corpo.....	112
2.2 Cada fala um fio: erotismo e linguagem – Maria	117
2.3 Cada fala, um fio: erotismo e linguagem – Biela	127
2.4 Cada fala um fio: erotismo e linguagem – Rosalina	133
2.5 Cada fala um fio: erotismo e linguagem – Malvina	138
2.6 Cada fala, um fio: erotismo e linguagem – Helena.....	147
2.7 Casas de travessia: <i>o corpo tomado</i>	156
2.8 Espaço e desejo: a porteira do mundo.....	164
CAPÍTULO 3. DESVÃOS: EX-CÊNTRICAS E MARGINAIS	175
3.1 Às margens: o mundo revelado	177
3.1.1 Inácia – <i>Os sinos da agonia</i>	178
3.1.2 Quiquina – <i>Ópera dos mortos</i>	182
3.1.3 Luzia – <i>A barca dos homens</i>	188
3.2 Sobre pontos comuns	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198

REFERÊNCIAS	209
1. Obras do Autor:	209
2. Obras de Apoio.....	209
APÊNDICE I	213

No romance, o personagem não existe antes de ser criado na escrita; antes da palavra ele é apenas fumaça, ilusão, a dor que impulsiona o romancista a criá-lo, embora o romancista poderoso consiga às vezes visualizá-lo – senão seria incapaz de transpô-lo para o papel. Mesmo quando o romancista pretende que está retratando uma pessoa da vida real que ele tenha conhecido, o que na verdade está fazendo não é retratar a pessoa real mas transpor para o romance uma figura que agora existe dentro dele [...]; uma pessoa real filtrada pelas lentes da memória e da imaginação, subordinada à composição do livro, tendo o romancista de aumentar ou diminuir ou mesmo apagar os seus traços mais marcantes, segundo o ritmo e a necessidade estrutural da obra.

Autran Dourado
Uma Poética do Romance

A obra de arte literária é completa em si mesma: só assim, e como um todo, deve ser lida. A escrita como um todo, um labirinto visto de cima, à distância. O risco, o traçado, a planta baixa do labirinto. Inversão da ordem narrativa (na escrita). Montagem dos blocos. O escritor como diretor. Aproximação e afastamento, imersão e surgimento.

Autran Dourado
Ópera dos Mortos

INTRODUÇÃO

São muitas as reflexões sobre o fazer artístico no campo da literatura, de onde emergem espaços, ambientes, personagens os mais diversos, com os quais ressignificamos realidades e ampliamos a nossa visão de mundo. Tais reflexões tornam-se fundamentais para uma melhor compreensão e fortalecimento da nossa Literatura. O ficcionista, como ser alquímico, insiste na transmutação de uma realidade, muitas vezes opressora, em uma realidade ficcional, com a qual constrói o seu mundo imaginário e no qual habita. O leitor, à sua maneira, imerge nesse espaço ficcional para, nele e com ele, ressignificar o mundo.

Que espaço é esse que nos seduz e nos prende? Que dimensão é essa, na qual imergimos, para de lá sairmos transformados, enredados nos fios de uma tessitura de representações? Sendo o escritor um criador, um ser imaginativo, o que objetiva ele quando nos lega um romance, uma novela, um conto? Que liberdade é essa que confere a ele, escritor, credibilidade sobre o que escreve? Esses questionamentos compõem as reflexões de quem empreende leituras sobre o fazer artístico, de quem procura desvelar os processos de construção de um texto, como o faz Jean Pouillon, em *O tempo no romance*, ao buscar compreender a validação de uma obra literária.

Um romance não representa um depoimento de alguém que presenciou o acontecimento por ele narrado; a testemunha, com efeito, assegura os seus ouvintes da realidade de sua narrativa fornecendo-lhes determinadas garantias de autenticidade (eu estava presente – podem verificar); pouco importa que os gestos e as palavras imitadas e relatadas sejam inverossímeis; o que vale é sua autenticidade exteriormente estabelecida. Num romance, pelo contrário, a autenticidade não precisa ficar assegurada pela experiência ou pelo documento; o que se exige é a plausibilidade interna, psicológica. (1974, p.34)

Pouillon toca num ponto interessante, que é o da lógica interna da ficção, do verossímil, para falar da imaginação no processo de criação, como bem nos ensina Aristóteles na sua *Poética*, ao diferenciar o papel do historiador do papel do poeta (entenda-se aqui o ficcionista), quando o primeiro trabalha com os fatos tais quais aconteceram, e o segundo, com as possibilidades do que poderia acontecer.

Senhor do seu mundo, um demiurgo, o ficcionista, pela linguagem, na sua necessidade de representação, consubstancia realidades, as quais ganham autonomia e

vão sendo ressignificadas, a cada participação do leitor, em épocas diversas. São as marcas, os rastros, as demarcações que vão se reconfigurando, tanto pelo leitor comum quanto pelo estudioso, leitor crítico, que se converte em criador, coautor, como nos faz ver Eduardo Coutinho, nas reflexões sobre o papel do crítico literário, ao citar Roland Barthes (2007):

A leitura crítica [...] será sempre criativa, na medida em que ela reencena o texto, o recria, não só chamando atenção para aspectos que poderiam passar despercebidos, como, sobretudo, indicando novas possibilidades de assédio, novos caminhos a seguir. É neste sentido que a observação de Barthes¹ [...] de que o semiólogo seria um artista aplica-se perfeitamente ao crítico. Este último não é um simples intérprete, mas um recriador da obra, um “leitor-cúmplice”, como diria Julio Cortázar², que, ao participar com a sua leitura, do processo de criação da obra, se converte num co-partícipe ou numa espécie de “coautor” da obra. (Literatura Comparada na América Latina: ensaios. São Paulo: Anablume, 2013, p.135)

As considerações de Eduardo Coutinho corroboram as reflexões que compõem o presente estudo e que serão melhor expostas ao longo do nosso percurso de leitura crítica.

1.1 Construção do corpus e proposta de trabalho

Como bem sabemos, toda narrativa circunscreve-se a determinado tempo: cronológico e/ou psicológico; e a um determinado espaço: físico ou mental. O fato é que essas narrativas são vividas por personagens, animados ou inanimados, que passam por transformações, antropomorfizam-se. Alguns, protagonistas; outros, antagonistas; heróis ou vilões; rasos ou profundos, não importa como chegam, o que importa é que vêm, agem, sofrem, nos fazem sofrer, nos comovem, nos fazem rir. As personagens fazem parte de uma cosmologia própria, de mundos possíveis, imaginados, o certo é que se estabelecem como tal e despertam a nossa curiosidade, nos fazendo querer conhecê-las melhor, mergulhar no seu universo, penetrar nos seus mundos, para entender-lhes a composição, o estatuto que os rege, seus códigos e o que referenciam.

¹ Roland Barthes. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 13.ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p.38.

² Julio Cortázar. *Rayuela*. 12.ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Consonante ao que foi dito acima, esta pesquisa dedica-se ao estudo crítico da obra de Autran Dourado e foca na construção das personagens femininas em seus romances e novelas, mais precisamente a maneira pela qual a mulher é representada na sua obra, buscando compreender e apreender sua importância e significações. Investiga, ainda, a importância atribuída a essas personagens na narrativa, na tentativa de responder à indagação que originou este estudo: se as personagens femininas, nos romances de Autran Dourado, constituem mais do que apenas funções narrativas e se tornam também simbólicas na sua representação. Para tal investigação, recorreremos a uma bibliografia específica sobre o feminino. Para isso, buscamos algumas obras que consideramos importantes, como *Honradas e Devotas: Mulheres da Colônia* (Estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do sudeste -1750-1822), Leila Mezan Algranti. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1992. *Uma história do feminismo no Brasil* (2003), de Celi Pinto, na qual a autora traça um panorama do feminismo no Brasil; *Que corpo é esse?: O corpo no imaginário feminino* (2007), Elódia Xavier, que estuda a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina, a partir de uma tipologia criada pela autora com base em teorias do sociólogo Arthur Frank; *Dilemas da representação feminina* (2006), de Cíntia Schwantes, que apresenta uma abordagem sobre a representação feminina na literatura; *Mulher ao pé da letra* (2006), de Ruth Silviano Brandão; *A mulher escrita* (2004), trabalho muito interessante, desenvolvido pelas críticas Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão, da UFMG; *História das mulheres no Brasil*, Org. de Mary Del Priore (2017). Obra pioneira no Brasil, este estudo, feito por vários especialistas, ressalta a complexidade e a diversidade das experiências e das realizações femininas, durante quatro séculos. Acrescente-se às obras citadas, o *Dicionário crítico do feminismo*, organizado por Hirata, Laborie, Doaré e Senotier (2009), que traz no seu bojo uma coletânea de rubricas redigidas por vários especialistas sobre as temáticas abordadas, e *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, de R. Howard Bloch (1995). Além das obras acima citadas, algumas outras nos vêm para discutir o Erotismo, a Metalinguagem e a Memória – aspectos considerados neste estudo. Cumpre aqui destacar, que, embora seja uma pretensão nossa, nem todas as obras estudadas evidenciam tais aspectos.

Para o estudo do erotismo nas personagens autranianas, temos Antônio Jesus Durigan (1998), que, na tentativa de definir o termo, busca situá-lo a partir do processo histórico, da própria vida cultural brasileira, para só então se deter no aspecto literário propriamente

dito. Ainda, na sua obra, vamos encontrar algumas considerações do crítico e poeta Octavio Paz, sobre o tema, que a ele assim se refere:

Nada mais natural que o desejo sexual; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz. [...] na linguagem e na vida erótica de todos os dias, os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de toda espécie de animais. A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de representação. O erotismo não imita a sexualidade, é a sua metáfora. (PAZ *apud* Durigan, 1998, p.8)

A essa consideração de Paz, o autor acrescenta: “O texto erótico é a representação textual dessa metáfora” (DURIGAN, 1998, p.8). Como se vê, o erotismo não é de fácil definição, há nele, sem dúvida, uma necessidade de perscrutação do universo textual para dele se retirar o que vem, de fato, caracterizar-se como texto erótico.

Ainda sobre o Erotismo, destacamos que, além de Durigan, não poderíamos deixar de recorrer a Georges Bataille (2004), que na obra *O erotismo*, num estudo agudíssimo, aborda o tema numa perspectiva de Eros e Thanatos: vida e morte. Outros livros de suma importância para a abordagem do erotismo são: *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse (1981), uma interpretação da obra freudiana e, claro, a própria obra de Sigmund Freud, mais especificamente no volume XVIII da obra completa, *Além do princípio do prazer* (1996). A esse arcabouço teórico, acrescentam-se *A linguagem proibida*, um estudo sobre a linguagem erótica, de Dino Preti (2004); *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias* (2007), de Robert Muchembled; e *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011), de Mary Del Priore, que traça um panorama de como a sexualidade e a noção de intimidade, no Brasil, foram mudando, desde o período colonial, passando pelos séculos XIX e XX, até os nossos dias.

No que diz respeito à Metalinguagem, recorreremos ao livro *Crítica e verdade* (2007), de Roland Barthes, no qual o autor tece considerações muito precisas sobre o conceito de metalinguagem e como ela se manifesta na literatura, tornando-a autoreflexiva, ou seja, “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto”:

A lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a *linguagem-objeto* da *metalinguagem*. A linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual leva adiante essa investigação. Assim – e este é o papel da reflexão lógica – posso exprimir numa linguagem simbólica (metalinguagem) as relações, as estruturas de uma língua real (linguagem-objeto). Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca

refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre o seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 2007, p.27-8)

Partindo do que nos diz Barthes, podemos afirmar que a metalinguagem está presente nos mais diversos processos discursivos, operando de várias maneiras, para dar sentido ao texto, seja no discurso denotativo, e aqui podemos falar do próprio processo crítico, quando o código se constitui em discurso que reflete o discurso; seja no discurso conotativo, quando, por meio de um narrador ou de um a personagem em destaque, o autor reflete o próprio processo de criação, como é o caso de Autran Dourado, que, muitas vezes, em seus romances, construiu personagens que refletem sobre a própria escrita, ou ele mesmo, escritor, a partir de leituras críticas sobre romances de outros autores, além dos seus próprios.

Além dos vários aspectos levantados na obra de Autran Dourado, destacamos, neste estudo, a historicidade da construção narrativa, a sua representação, e o caráter social da obra de arte, valendo destacar a consciência temporal do escritor, sempre presente, sempre atento às transformações pelas quais passa a sociedade, o que, de certo modo, evidencia o caráter histórico do seu texto, como nos faz ver Lourival Holanda:

Ao situar o texto entre o jogo escritural e a circunstância onde está adstrito: o escritor sabe que o seu campo é restrito e reduzida sua eficácia. Daí porque, não podendo transformar o mundo, o escritor transforma a linguagem [...] No entanto, a linguagem espelha o social, funda nele a sua ordem de razão – minando-a, se está ameaçando aquele. Se a linguagem, enquanto reiteração da práxis, é reflexo, reprodução, em consequência, quando subvertida, ela desmonta os estereótipos sociais. Esta é a primeira luta do escritor: contra a neutralização da virtualidade verbal – ou, para dizer com João Ribeiro, os - parasitismos da linguagem. (HOLANDA, 1992, p.27)

Autran Dourado, ao situar-se historicamente, reflete sobre o próprio fazer literário, momento em que incorpora elementos novos, de vanguarda, à sua tessitura, e, com eles, cria mundos e personagens, que refletem os estratos sociais e os subverte esteticamente.

Com relação à memória, ela será aqui tratada, não como é costume nos relatos memorialísticos, mas dar-se-á pela feição literária, que não se confunde com a história pessoal do autor ou das lembranças de um determinado tempo, via memória de resgate, constituída a partir da vivência de um ser real. A memória, aqui abordada, diz respeito à

história ficcional, à construção narrativa de caráter literário, e opera a partir da memória das personagens, das estâncias narrativas, do *coro*, como na tragédia. Para tal compreensão, algumas obras são imprescindíveis: *O tempo vivo da memória* (2003), de Ecléa Bosí; e *O que é escrita feminina* (1991), de Lúcia Castello Branco, “‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos” (2002), de Márcio Seligmann-Silva; *Luto e melancolia* (2011), de Sigmund Freud; *História e memória*. (2003), de Jacques Le Goff. Além dessas obras, a *Poética* de Aristóteles (2000) trata daquilo que abordamos no início desta Introdução, quando mencionamos que o teórico fala do caráter da verossimilhança, cuja reflexão trata da diferença entre poesia e história, sendo que a poesia diz respeito à arte narrativa, enquanto a história trata do resgate dos fatos vividos, acontecidos. Portanto, para o estagirita, a literatura trabalha as possibilidades do que poderia ser, enquanto a história trabalha com os fatos tais quais aconteceram.

1.2 Autran Dourado: bibliografia

Tido como um dos mais representativos autores brasileiros da modernidade, o mineiro Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu em Patos de Minas, Minas Gerais, no dia 18 de janeiro de 1926, mas viveu e foi educado em Monte Santo de Minas-MG, onde fez o Primário, e em São Sebastião do Paraíso, no mesmo Estado, onde cursou o Ginásio, ali permanecendo até os 17 anos, quando se mudou para Belo Horizonte, em 1940. Na capital mineira, começou a cursar a Faculdade de Direito e a trabalhar como jornalista e taquígrafo da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.

Autran Dourado recebeu seu primeiro prêmio literário, em 1942, com o conto “O Canivete de Cabo de Madrepérola”. Publicou sua primeira obra, em 1947. Dois anos depois, em 1949, formou-se bacharel em Direito e casou-se com Maria Lúcia Campus Christo, com quem teve quatro filhos. Fez parte do grupo literário que editou a revista *Edifício*. Em 1954, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou com serventário da justiça. De 1958 a 1961 foi secretário de imprensa da República, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Em 1961, publicou o romance *A barca dos homens*, que foi escolhido como o “melhor livro do ano” pela União Brasileira de Escritores. Autran Dourado faleceu no Rio de Janeiro, no dia 30 de setembro de 2012, aos 86 anos. Foi sepultado no cemitério São João Batista.

O autor mineiro, além do alto poder criativo, cultuava o prazer da leitura e releitura das grandes obras literárias, dos clássicos, além de imprimir a si mesmo uma rígida disciplina de estudos e escrita, o que contribuiu, sobremaneira, para que nos legasse uma das mais respeitadas obras da nossa literatura, com reconhecido valor no exterior. São contos, novelas, romances, memorialismo e ensaios, sem falar nos livros que teorizam sobre a própria construção narrativa e os inúmeros prêmios que recebeu, ao longo da carreira. Acrescente-se a isso, a enorme fortuna crítica. São ensaios, artigos, monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado, as mais diversas abordagens e leituras, sobre uma obra que-se-nos apresenta vasta e de alto teor estilístico e literário, como demonstram os estudos que apresentamos logo abaixo:

Quadro 1: Estudos sobre Autran Dourado, Disponíveis no Banco de Teses e Dissertações de algumas Universidades

Título	Ano	Autor	Local	Tipo
A prevalência do agônico	1980	Cynara Amaral da Costa	Universidade de Brasília – UNB	Dissertação de Mestrado
<i>Ópera dos mortos</i> : a metáfora do drama existencial feminino	1990	Maria Lúcia Pagliarini	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG	Dissertação de Mestrado
<i>Ópera dos mortos</i> : marcas edípicas na construção da personagem”	1994	José Ubireval A. Guimarães	Universidade Federal do Alagoas – UFAL	Dissertação de Mestrado
O cantar de Rosalina no solo da terra (análise contrastiva entre a personagem Rosalina, de Autran Dourado, e algumas heroínas trágicas gregas)	1993	Marlene Guedes da Fonseca Pereira	Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ	Dissertação de Mestrado
O rito funerário em Autran Dourado	2003	Necilda de Souza	Universidade Estadual de Londrina	Dissertação de mestrado
Carpintaria e tecelagem: a obra de Autran Dourado	2002	Alfredo Rodrigues Monte	Universidade de São Paulo – USP	Tese de Doutorado
Paisagem na neblina: <i>Os sinos da agonia</i> , de Autran Dourado	2008	Cláudia Cristina Maia	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG	Dissertação de Mestrado
<i>Os sinos da agonia</i> : uma poética da memória.	2008	Maria Manuela da Silva Lourenço	Universidade de Lisboa	Dissertação de Mestrado
Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas.	2013	Marta Pérez y Rodriguez	Universidade de São Paulo – USP	Tese de Doutorado
<i>Ópera dos Mortos</i> : uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)	2006	Cristiane Barnabé Segalla	Universidade de São Paulo – USP	Tese de Doutorado
No compasso das horas: Música e morte na obra de Autran	2000	Eleonora V.S. Montanha	Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC	Dissertação de Mestrado

O diálogo entre a ópera e o romance <i>Ópera dos Mortos</i> , de Autran Dourado	2008	Fernanda Gama Bezerra	Mackenzie	Dissertação de Mestrado
Autran Dourado leitor: <i>Tempo de Amar e Ópera dos Fantoques</i>	2005	Eliana Lúcia Cristovão	PUC – RJ	Dissertação de Mestrado
Aspectos intertextuais na concepção das personagens de <i>Lucas Procópio</i> , romance de Autran Dourado.	2001	Narciso Soares de Araújo	UFAL	Dissertação de Mestrado
Mulheres de duas pontes: a gênese e as representações do feminino em <i>O risco do bordado</i> , no romance de Autran Dourado	2012	Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro	UEMC	Dissertação de Mestrado
Biela: o inevitável caminho para o ser	1980	Vera L. Ramos Azevedo	UERJ	Dissertação de Mestrado
Do labirinto imaginário ao labirinto discursivo: uma leitura de <i>Um cavaleiro de antigamente</i> .	1995	Leila de O. Bragança	UNB	Dissertação de Mestrado
Ópera dos mortos: marcas edípicas na construção da personagem	1994	Lenice P. Cabral	UFAL	Dissertação de Mestrado
Os significantes do Barroco em Autran Dourado: (Des)dobras do Inconsciente	1999	Lenice P. Cabral	UFAL	Tese de Doutorado
Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado	1973	Maria Stella Camargo	PUC-RJ	Dissertação de Mestrado
Architecture, corps et société: prolégomènes à une lecture d'Autran Dourado.	1979	Heda M. Caminha	Vincennes: Université de Paris VIII	Thèse pour le doctorat de Troisième cycle
A teia e o labirinto: uma leitura da ficção de Autran Dourado	1978	Maria C. Cunha Santos	PUC-RJ	Tese de Doutorado
As influências do trágico nos romances contemporâneos <i>Ópera dos mortos</i> e <i>Os sinos da agonia</i> , de Autran Dourado	2011	Márcio da Silva Oliveira	Universidade Estadual de Maringá - PR	Dissertação de Mestrado
O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana	2006	Liduína Maria Vieira Fernandes	UFPB -	Tese de Doutorado

Fonte: pesquisa online em banco de teses e dissertações nos sites de algumas universidades públicas (2013).

As dissertações e teses acima citadas são apenas uma amostra do que já se escreveu sobre o autor mineiro e sua obra³ e trazem uma diversidade de abordagens, como tentativas de abarcar o universo autraniano, que dialoga com a literatura clássica e universal e faz emergir, a cada abordagem, uma literatura muito sofisticada e de alto teor

³ Na tese de doutorado “O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana”, defendida, em 2006, na Universidade Federal da Paraíba, Liduína Maria Vieira Fernandes traz uma vasta bibliografia sobre Autran Dourado. Ver: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Liduin_aMaria.pdf>. Outra fonte interessante, é a *Revista ALPHA*, edição nº 7, nov. 2006, Dossiê ‘Autran Dourado 80 anos’, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Patos de Minas. Contém 17 artigos e uma entrevista com o autor mineiro. <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/alpha_edicao_n_7.pdf>.

de inventividade. Embora façam parte da relação de estudos trazidos por nós a respeito da obra Autran Dourado, a algumas delas não tivemos acesso, considerando a distância temporal em que foram escritas (década de 1970), quando não havia Internet e, por conseguinte, nem bancos de dados digitais, para acesso remoto, como é o caso da dissertação de mestrado *Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado*, de Maria Stella Camargo, defendida na PUC-RJ, em 1973; ou da tese de doutorado *Teia e o labirinto: uma leitura da ficção de Autran Dourado*, de Maria C. Cunha Santos, defendida em 1978, na PUC-RJ.

Dos estudos que compõem o quadro acima, destacamos alguns estudos que se aproximam do nosso, por trazerem aspectos abordados e estudados nesta tese, como, por exemplo, a personagem feminina, a memória, o erotismo, além de privilegiarem, também, alguns dos romances que fazem parte do *corpus* deste estudo. Um trabalho bastante significativo é a tese de doutorado de Leonor da Costa Santos, defendida na UFRJ, *Romance puxa romance ou A ficção recorrente* (2008), por fazer um apanhado de toda obra de Autran Dourado, mostrando sua carpintaria poética, seu processo de escrita e reescrita, a construção das personagens e seu trânsito por várias narrativas, destacando a amálgama de gerações no Sobrado Honório Cota, o que, de certo modo, fala de uma das personagens por nós analisada, Rosalina Honório Cota. Podemos apontar a dissertação de mestrado *O rito funerário em Autran Dourado*, defendida em 2003, na Universidade Estadual de Londrina, de Necilda de Souza, na qual a autora analisa cinco romances de Autran Dourado: *Tempo de amar* (1952); *A barca dos homens* (1961); *Ópera dos mortos* (1967); *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974). O estudo perscruta a trajetória das personagens autranianas e suas ações, a fim de demonstrar suas atitudes diante da morte e do rito. Nele ela destaca como esse rito molda e move o comportamento de todas as personagens dos textos analisados. Além do estudo citado, temos a dissertação de mestrado *Mulheres de duas pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado, no romance de Autran Dourado* (2012), de Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro, defendida na Universidade Estadual de Montes Claros. Nesse estudo, a autora faz uma reflexão sobre as representações do feminino, conciliando a crítica genética às teorias de gênero. Por meio da análise dos manuscritos do romance, a autora verifica como o escritor mineiro construiu as representações do feminino na narrativa, planejando todas as simbologias, metáforas, ambiguidades para sustentar a arquitetura do texto. Por fim, apontamos aqui a tese de doutorado *O trançado das personagens negras na costura-*

risco autraniana (2006), de Liduína Maria Vieira Fernandes, defendida na Universidade Federal da Paraíba. No seu estudo, a autora analisa o fazer literário de Autran Dourado, tentando dar visibilidade aos principais recursos por ele utilizados, tais como o da intratextualidade, da intertextualidade e, dentro desta linha de diálogo, a relação entre ficção e realidade, muito significativa como subsídio para a compreensão da forma como o negro é representado em seus textos. Além disso, estuda as relações de gênero entre os personagens no contexto da narrativa. As obras analisadas, nesse estudo, foram os romances *Ópera dos mortos* (1967), *Os sinos da agonia* (1974) e *Lucas Procópio* (1985).

Em todos os trabalhos pesquisados, pudemos constatar o altíssimo nível e as grandes contribuições que eles trouxeram para aprofundamento na obra de Autran Dourado. Quanto ao nosso trabalho, acreditamos que ele se diferencia de todos os trabalhos pesquisados, uma vez que foca no estudo das personagens femininas de cinco romances de Autran Dourado, destacando a construção dessas personagens, avaliando aspectos de gênero e de linguagem, detendo-se no estudo do erótico, da metalinguagem e da memória, o que o caracteriza como inédito na sua proposta.

Inicialmente, a nossa proposta era escolher para análise 10 obras do autor mineiro, mas chegamos ao bom termo de reduzir o *corpus* a cinco obras, que julgamos suficientes para nosso estudo. São elas: *A barca dos homens* (BH); *Uma vida em segredo* (VS); *Ópera dos mortos* (OM); *Os sinos da agonia* (SA); e *Novelário de Donga Novais* (NDN). Tais obras foram escritas entre 1961 e 1978, período de grandes transformações nos cenários mundial e nacional, principalmente no que tange às lutas femininas por igualdade de direitos e por emancipação, mas, também, de recrudescimento das conquistas sociais, como foi o caso do Brasil, com a instauração da ditadura militar, depois do golpe em 1964.

A eleição desse *corpus* deu-se após exaustiva leitura das obras do autor mineiro, a partir de critérios puramente subjetivos, de acordo com aquilo que vislumbramos estudar, quando elegemos as seguintes personagens: **Maria**, de *A barca dos homens* (1961); **Biela**, de *Uma vida em segredo* (1964); **Rosalina**, de *Ópera dos mortos* (1967); **Malvina**, de *Os sinos da agonia* (1974); **Lelena**, de *Novelário de Donga Novais* (1978). Somam-se a essas personagens principais, o estudo de outras, as que chamaremos periféricas, que gravitam em torno das personagens centrais, mas que são fundamentais nas suas coadjuvâncias, como o são: **Luzia**, **Quinquina** e **Inácia**, além delas, cumpre-nos um subcapítulo para falar das prostitutas e o papel delas na sociedade patriarcal mineira, nos

séculos XIX e XX. Para isso, buscamos mais um romance *O risco do bordado* (1970), com seu prostíbulo *A casa da ponte* em comparação com a Casa do Beco, em *A barca dos homens* (1961) e o Curral das Éguas, mencionado pela personagem Rosalina, em *Ópera dos mortos* (1967).

Adentrar esse universo, conviver com uma constelação de grandes personagens, nos leva a refletir sobre os processos de criação do autor. De onde eles vêm? Serão eles frutos da imaginação do autor, ou serão colhidos na vida real? Em entrevista concedida a Julián Fuks, repórter da *Folha de São Paulo*, Autran Dourado fala sobre os seus personagens:

Meus personagens se parecem muito comigo. Eu os conheço muito bem e sofro a angústia que eles sofrem. Não tenho nenhum prazer em escrever. Depois de pronta a obra, aí me dá uma certa satisfação, mas a mesma que dá quando se descarrega dos ombros um fardo pesado. (*Folha de São Paulo*, 30 mai. 2005; Versão On-line)

Após essa fala, o repórter da *Folha de São Paulo* pergunta por que então ele escreve, já que não sente prazer, obtendo a seguinte resposta:

É também uma fatalidade. Você é destinado à literatura, e não a literatura a você. Escrever é uma imitação. A gente escreve feito um menino que vê o livro como um brinquedo e pensa 'ah, eu quero um'. Quando eu li pela primeira vez *Dom Casmurro*, eu disse 'puxa, eu quero o meu'. Daí a necessidade que se tem de ler. Quando estou para escrever, gosto muito de ler um poema, Drummond, João Cabral. Não é o poema que eu vou fazer, mas acho que me prepara. (*Folha de São Paulo*, 30 mai. 2005; Versão On-line)

Essa confissão de Autran Dourado faz-nos conhecedores de um pouco desse universo ficcional e reforça a nossa tese de que *as personagens femininas*, na sua obra, *vão além de simples funções narrativas, caracterizando-se como simbólicas*, em primeiro momento por ser linguagem; em segundo por refletirem o mundo do autor, as suas angústias, os conflitos, as mazelas sociais, a degradação e inadaptação do ser humano e as questões de gêneros. Mais que isso, Autran Dourado, embora repita, em algumas de suas obras, o paradigma da literatura universal de que mulheres transgressoras sempre pagam com a vida ou com o enlouquecimento, consegue ir além, dando autonomia a essas mulheres, investindo-as de certo poder perante o mundo masculino, alimentando-as de possibilidades para escaparem das armadilhas por ele apresentadas.

Este estudo encontra-se nessa possibilidade de agregar à fortuna crítica do autor um novo olhar sobre a sua obra, apreendendo as representações da mulher e possibilitando que novas abordagens sejam feitas, além de lançar luz sobre alguns fenômenos ainda não

explorados. Este estudo privilegia os aspectos estruturais de construção de personagens, além daqueles temáticos, sociológicos e psicológicos das obras em estudo. Porém, diferentes correntes críticas são utilizadas, já que este trabalho não é e nem poderia ser algo fechado.

1.3 Estrutura do trabalho

Esta tese se estrutura em uma Introdução e uma Conclusão, com três capítulos intermediários, assim organizados: no Primeiro Capítulo, denominado “Ontologia das personagens: apresentação e representação”, discutimos o conceito de feminino e controvérsias a respeito do tema; além disso, apresentamos uma análise individual das obras, destacando as personagens femininas em suas diversas dimensões representadas: papel da mulher em uma sociedade patriarcal, personagens femininas centrais e personagens secundárias, idealização da figura feminina pelo homem, entre outras. O Segundo Capítulo, denominado de “As mulheres e o amor”, trata de como é abordada a sexualidade nas figuras femininas, compreendendo que na obra autraniana a representação da mulher tem uma interface com a sexualidade como possibilidade de se adquirir poder social na relação com os homens. Cumpre-nos dizer que, neste capítulo, dedicamos algumas páginas para falar da representação das prostitutas na obra do autor, pela riqueza e importância que elas exercem nas suas narrativas, destacando uma representação da mulher ambivalente, ou seja, ora ela é a casta e ora ela é a dos prazeres. No Terceiro Capítulo, denominado “Desvãos: ex-cêntricas e marginais”, nossa análise volta-se para as personagens ex-cêntricas, como forma de compreender-lhes a trajetória, a importância, e o seu estabelecimento no mundo ficcional. São muitas e de variada composição, estão presentes marcando a sua importância na narrativa

Para este estudo, adotamos a análise das obras eleitas, em geral, e, particularmente, fizemos a aproximação das obras estudadas, quando delas retiramos as seguintes categorias: a ontologia do feminino em Autran Dourado, a sexualidade das mulheres autranianas, convergências e divergências nas personagens femininas. Essas categorias são analisadas, levando em consideração, também, o erotismo, a memória e a metalinguagem.

Este estudo se justifica, na medida em que analisa as personagens femininas das obras mencionadas acima e lança luz sobre alguns fenômenos ainda não explorados no que tange à representação do feminino na obra de Autran Dourado, o que contribui para o enriquecimento da sua fortuna crítica e possibilita novas leituras e interpretações.

Capítulo 1: Arquitetura narrativa: o cosmos ficcional de Autran Dourado

1.1 Genealogia e arquitetura textual

A obra de Autran Dourado é vasta, rica e muito bem construída, nela vamos encontrar um universo de grandes personagens, cuja atuação não se esgota no romance, conto, novela nos quais se originam, pois, muitos deles transitam por outras histórias, reaparecem em outros romances, contos, novelas, e, muitas vezes, geram outros romances, como é o caso de *Ópera dos mortos* (1967), do qual nasceram duas outras obras *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992), que tratam dos ascendentes de Rosalina: Lucas Procópio, seu avô, e João Capistrano. Isso se repetirá em *Tempo de amar* (1952), que depois de vinte e dois anos geraria *Ópera dos fantoches* (1994). Nesse romance, vamos rever Paula e Ismael, principais personagens da obra matriz. Além deles, quem aparece é Evangelina Montserrat da Silveira, originária do romance *Armas & corações* (1978). Se nesse romance ela é jovem e bem casada, em *Ópera dos fantoches* ela estará mais velha e vive uma aventura extraconjugal com Ismael. Seu Donga Novais, personagem/protagonista de *Novelário de Donga Novais* (1976), não nasce neste romance, pois é bem anterior a ele, por aparecer, pela primeira vez, em *Ópera dos mortos* (1967).

São muitos os exemplos, e os entrelaçamentos formam uma verdadeira teia, parecendo que ter sido premonitoriamente que o autor intitulou o seu primeiro livro *Teia* (1947), como bem pontuou Leonor da Costa Santos: “Pretende-se mostrar, portanto [...] como a narrativa autraniana evidencia o seu entretecimento à própria teia original. Todos os romances estão intimamente ligados, numa mágica cadeia intertextual” (2008, p.20). Esta “cadeia intertextual”, de que fala Santos, rendeu a Autran Dourado a aclamação da crítica e dos leitores, pela coesão, originalidade, e pelo enredamento cuidadoso e esmerado de um artesão, com toda uma arquitetura planejada, tal como propõe no livro *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*,⁴ onde discute a genealogia e a arquitetura dos seus textos, assim permitindo ao leitor/crítico várias possibilidades de leituras e análises, como é o caso deste estudo, que avaliou personagens tão ricas e a importância delas na obra, sua representatividade, convergências e divergências, suas várias idades: a infância, adolescência, juventude, vida adulta e velhice e, por último, a sua sexualidade.

⁴ *Uma poética do romance* teve sua primeira versão em 1973. Em 1976, é relançado, agora com o título de *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Em 2000, a Editora Rocco lança a edição revista e ampliada pelo autor, a qual utilizamos neste estudo.

Outro aspecto relevante a ser considerado neste estudo, diz respeito à memória⁵, pois é por ela que chegaremos a outras categorias que permeiam o texto autraniano, como, por exemplo, a metalinguagem e o erotismo. Portanto, é pela memória que o texto se faz: a memória do autor (invenção) e, através dela, a memória por ele criada das personagens que povoam seus livros. É pela memória que a história é reescrita (resgate). É pela memória que as personagens emergem dos subterrâneos do esquecimento e se refazem ou são refeitas. Com relação a ela, destacamos uma memória individual, a das personagens, e uma memória coletiva, o coro⁶, a voz manifesta pelo narrador, como sendo a memória de resgate, o testemunho do povo dos lugares onde são ambientadas as histórias onde as personagens analisadas transitam: Boa Vista, Duas Pontes⁷ e Vila Rica.

Ao falarmos da memória coletiva emergente, fundamental para a composição da histórias por nós analisadas, tomamo-la como um testemunho⁸ dos fatos passados, narrados por alguém que viu ou ouviu dizer. Aqui o testemunho não surge das tragédias reais, mas das tragédias ficcionais, verossímeis, como a história de **Rosalina**, em *Ópera dos mortos*, ou a de **Malvina**, em *Os sinos da agonia*, que, embora não se constituam tragédias propriamente ditas, dialogam com ela, a partir de alguns dos seus componentes estruturantes, como o coro, as personagens, uma vez que o testemunho na narrativa, operado por essa voz coletiva, serve de documento para a história, ou seja, à margem da história oficial, outros olhos e outras bocas viram e ouviram o desenrolar de uma história que, embora individual, é coletiva, operando uma verdadeira polifonia. Uma mesma história sob vários pontos de vista, submetida à perecibilidade da memória de quem a

⁵ Memória, aqui, é tomada como a faculdade de reter e recordar impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente, numa acepção literária, uma vez que a história, que já é memória, nas obras analisadas, ganha contornos mais nítidos, pois ela é matéria de composição, de tessitura: memória coletiva, o lembrar das pessoas do lugar, onde as histórias se passam, e da percepção das próprias personagens, que vai sendo resgatada, via narrador (uma falsa terceira pessoa).

⁶ “Nascida, pois, de improvisações a princípio [...] pouco a pouco a tragédia cresceu desenvolvendo elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria. [...] Foi *Ésquilo* quem teve a iniciativa de elevar de um para dois o número de atores; ele diminuiu o papel do coro e atribuiu ao diálogo a primazia; o número de três atores e o cenário devem-se a *Sófocles*” (ARISTÓTELES, p.23; grifo nosso). A ideia aqui é de uma “consciência coletiva”, que substitui o coro das antigas tragédias gregas e, aos poucos, vai sendo substituída pela memória de uma personagem ou de várias, que servem ao narrador, às vezes, como voz narrativa (caso de uma personagem secundária que narra os acontecimentos) ou como consciência narrativa (caso em que o ponto de vista de uma ou de várias personagens é usado pelo narrador).

⁷ Duas Pontes é uma cidade mítica, criada por Autran Dourado, na qual é ambientada boa parte das suas narrativas. Ela vai aparecer pela primeira vez no romance *Ópera dos Mortos*.

⁸ Tal termo se distancia do testemunho na perspectiva da teoria que trata dos sobreviventes de alguma forma de tragédia, como a Shoah (Holocausto). Para esse entendimento, conferir o estudo de Márcio Seligmann-Silva “‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos” (2002).

narra, aos vazios, a invenções, conforme nos fala, tratando deste aspecto narracional, Lúcia Castelo Branco:

Qualquer texto de memória, dos mais comportados ao mais revolucionário, termina por descortinar seus próprios limites, mostrando o quanto de vazio (de esquecimento) há nesse passado que se procura resgatar, o quanto de invenção (de ficção) há nessa rememoração do vivido, o quanto de construção (de futuro) há nesse projeto de retorno ao antes. Isso se deve ao fato de a memória não ser um processo linear de resgate do passado, como se costuma convencionalmente admitir. Fundada no esquecimento, como sugere o relato mítico acerca de Mnemosyne⁹, a memória é também construção e, como tal, invenção, projeção no sentido do que será e não apenas do que foi. (1991, p.34)

Vê-se aí, pelos argumentos de Castello Branco, que a memória não é algo linear de resgate do passado, é também construção, invenção, projeção, portanto, o passado não é algo acabado, que se possa transportar de um lado para o outro sem arranhões, fissuras, tensões, é, sim, um tecido de subjetividades, um amálgama de muitas histórias, matéria lapidável. Autran Dourado tem consciência disso, tanto que elege, na construção dos seus textos, uma estrutura aberta, não linear, possibilitando ao leitor variadas possibilidades de leitura, como veremos em muitas de suas obras.

A partir dessas reflexões sobre a memória e sobre a construção das personagens no conjunto da obra autraniana, adotamos como critério de apresentação das personagens a cronologia das obras das quais fazem parte, o ano de lançamento, de tal forma que, aqui, independentemente do gênero literário, o que prevalece é a idade da obra: da mais velha para a mais nova. Tal critério permitiu que tivéssemos uma melhor auscultação dessas personagens, sua evolução na narrativa e seu trânsito para obras, outros textos do autor, como os casos citados anteriormente.

Além das cinco obras por nós escolhidas e já mencionadas, dada a densidade e a representatividade das suas personagens, outras obras, às vezes, são mencionadas, principalmente quando servirem de complementaridade e/ou contraponto às obras do bloco principal.

⁹ “Para os gregos, Mnemosyne, a deusa da memória, é capaz não só de promover o resgate do passado, com sua perda, seu esquecimento. Segundo o mito, é na trajetória de descida ao Hades, precedida por um ritual de purificação necessário ao ingresso dos seres na “boca do inferno”, que se verá com nitidez a estreita aproximação entre Lethe (esquecimento) e Mnemosyne (memória), como forças antagônicas complementares” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.31).

1.2 *A barca dos homens* – Maria¹⁰

O lançamento do romance *A barca dos homens* (1961) foi recebido com muito entusiasmo pela crítica da época, que o considerou um salto na carreira literária de Autran Dourado, um marco fundamental, posto que nessa obra, marcada pela criatividade linguística e pela verdadeira urdidura do enredo, o autor mineiro demonstra total domínio sobre a técnica de narrar, se distanciando, e muito, dos livros da juventude, denominado por ele “novelas de aprendizado”. Por tudo isso, o romance foi agraciado com o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores (1962). Tais avanços, manifestos em *A barca dos homens*, começaram lá atrás, com o romance *Tempo de amar* (1952), história que seria reescrita, anos depois, originando o romance *Ópera dos fantoches* (1995), e irá se consolidar com *Ópera dos mortos* (1967) e com *Os sinos da agonia* (1974). Este, seu projeto mais ousado.

A barca dos homens se divide em duas partes: A Primeira, denominada “O ancoradouro”, se subdivide em oito capítulos ou blocos; a Segunda, denominada “As ondas em mar alto”, um único capítulo ou bloco. A narrativa, – a princípio lenta, caracterizadora dos espaços e objetos que nomeia na Primeira Parte: O cemitério da praia; As aranhas; A casa da câmara; Os peixes; A Madona e o Menino; Um começo de homem; O beco das mulheres; A nave de Deus –, vai se intensificando até chegar à Segunda Parte, quando o ritmo se acelera na perseguição que se faz a Fortunato, filho de Luzia, que fora acusado pelo roubo de uma arma, na casa de Maria e Godofredo.

Ao contrário da linearidade no ato de narrar adotada pelos romances de ação e da estrutura fechada dos romances tradicionais, a estrutura deste romance é aberta, permitindo ao leitor várias possibilidades de leitura, dando a ele autonomia de conduzir-se pela história, estrutura que Autran Dourado denominou de “Estrutura Aberta do Barroco”¹¹.

A história se passa em uma ilha do Sul, denominada de Boa Vista, *locus* que foge à ambientação dos outros romances de Autran Dourado, cujas histórias quase sempre se passam em Duas Pontes, aquela já citada cidade ficcional inventada pelo autor, excetuando, ainda, *Os sinos da agonia*, que é ambientada em Vila Rica. O local é dividido entre a parte antiga, habitada por pescadores pobres, cujo mar é feio e sujo (“um mar feio e sujo,

¹⁰DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 8.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Todas as citações são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página: BH, seguido da numeração.

¹¹Na parte que analisamos *Ópera dos mortos*, p.63 deste estudo, detalhamos o que vem a ser tal estrutura.

[...] mar de pobres e de trabalhos e de chupas de laranjas podres, um mar de pescadores e de pretos, na entrada da ilha ainda se via escuro o marco que os descobridores deixaram” (BH 52-3) e a parte nova, local de ricos e abastados, onde está situada a Praia das Castanheiras, com suas belas casas, como nos faz ver o tenente Fonseca, espécie de delegado da Ilha, nos seus pensamentos: “Se ao menos morasse na parte nova da cidade, onde havia praias brancas, se ao menos tivesse uma casa na Praia das Castanheiras. [...] Até o mar de lá é diferente. [...] as casas iluminadas: uma eletrola tocando, um grupo jogando pôquer” (BH 56-7).

Na Praia das Castanheiras, local dos ricos e abastados, é onde Maria e Godofredo, juntamente com os filhos Dirceu, Helena e Margarida, passam as férias de verão. Quando a narrativa começa, *in media res*, o leitor é conduzido à presença de Luzia, que tenta fazer as crianças dormir, valendo-se da velha promessa de levá-los, no dia seguinte, ao Cemitério da Praia. Nesta passagem, cuja focalização se volta para as crianças, ficamos sabendo um pouco sobre Luzia: “ouvindo o arquejar do mar noturno e a *fala mansa* de Luzia [...] esquecidos *do vulto gordo* de Luzia, dos *olhos amarelos* de Luzia, da *cor preta* de Luzia, que era a vida de fora, a vida dos outros” (BH 13-14; grifos nossos). E, assim, vamos adentrando seu universo, que, de certo modo, é parte do universo de Maria, personagem foco desta análise.

A todo tempo emerge um comentário sobre Luzia, sobre sua compleição, seu modo de ser e tratar as pessoas: “engraçadas as ideias de Luzia [...] Os causos. *O colo* de Luzia era *muito quente*— e as *coxas grossas*, os *seios gordos*, *redondos e bons* — aquecia os meninos, envolvia-os um cheiro de mato pisado e cheiro de preto mesmo [...]” (BH16; grifos nossos). Ela exerce na narrativa o papel de adjuvante, peça fundamental na constituição da história. Está sempre presente, de algum modo, na vida de Maria, das crianças, e, claro, na vida das pessoas da Ilha: nasceu ali, ali cresceu, tornou-se mãe, ali morreria e seria enterrada no Cemitério da Praia, como ela mesmo imaginava. A ela, sempre recorreram as pessoas da Ilha, quando se sentiam em perigo, em precisão, para que ela apelasse aos orixás, fizesse suas rezas, mas ela não tratava com a espiritualidade, apenas usava as ervas e as suas orações corriqueiras. Luzia, quando Maria passava as férias de verão com a família, em Boa Vista, era encarregada das tarefas domésticas: além da casa, cuidava das crianças, por quem devotava muito amor e carinho.

Na infância, Maria também fora cuidada por Luzia, que a tratara como a uma filha e a embalara com as mesmas histórias, que agora contava para seus filhos. Por todos esses

tempos, Luzia sempre estivera ali na casa, na Praia das Castanheiras, aguardando que as férias chegassem para que a casa se enchesse de alegria. Depois que a família ia embora, ela mergulhava no seu mundo, na deficiência do filho Fortunato, e retornava à rotina de lavadeira, atividade que lhe garantia o sustento:

Como ficava triste a casa quando as férias acabavam e a família tinha de ir embora, como espichava a sala de jantar. Ela sonhava com a volta dos meninos, conversava com Fortunato sobre eles. Mas era inútil conversar com o filho, ele nunca entendia as coisas direito: o olhar parado e suspenso, a boca úmida e aberta. Dava pena vê-lo. Luzia tinha o coração pesado, doendo. Os olhos de Fortunato perseguiam uma outra visão, ingênuos, voltados para dentro, estáticos quando não conseguiam alcançar o sentido das palavras. Ele só entendia quando falavam de coisas, e então ria muito, até que a Mãe mandava parar. Para, gritava ela. Era mesmo inútil falar com Fortunato, antes falar sozinha. (BH 17)

Luzia vivia praticamente só, tinha por companhia o filho Fortunato, com quem não podia contar, pois sabia bem das suas limitações. Sofria por isso, não via outra forma de ajudá-lo senão aceitá-lo como tal. Fora assim desde o início, quando ela descobriu que o filho era diferente. Fortunato, esse era o seu nome, de Fortuna só herdara a imensidão das praias, por onde vagava, às vezes, discriminado pelas pessoas da ilha, que lhe atribuíam a pecha de perigoso:

A freguesia tinha medo dele, de seus olhos espantados, das histórias que corriam a seu respeito. Falavam que quando a coisa dava nele ficava perigoso. Por mais que Luzia dissesse que o filho era bom, que era incapaz de fazer mal a uma formiga, ninguém queria saber dele. [...] Embora com quase trinta anos, não fazia outra coisa senão andar o dia inteiro pela ilha, de praia em praia, de penedo em penedo, catando ostras que comia com esganação, ou na colônia de pescadores do lado do continente, esperando os barcos voltarem da pesca, ou vagando no cais sujo, *a ouvir como o canto de um menino morto a sirena da Fábrica*, que espantava as visões dos olhos opacos, dos olhos afundados no seu porão ou muito tempo parados no brilho das escamas e das lajes, das ondas que batiam de mansinho na armadura. (BH 18; grifo nosso)

Além de Fortunato, Luzia também contava com a ajuda de Tonho, um pescador da ilha, que se deixou tomar pelo alcoolismo. Tonho seria o suposto pai de Fortunato, a quem queria muito bem, e, em tempos passados, era sua companhia nas pescarias, em alto mar. Fora eles, havia somente Maria e as crianças, quando estavam ali passando férias, porquanto Godofredo era indiferente a ela e demonstrara não gostar de Fortunato, a quem chamava de doido, como se verifica no fragmento:

Dirceu também gostava de bichos, tinha mania de imitar Fortunato, trazer para dentro de casa bichos imundos, que guardava dentro de caixas de sabonete eucalol. Dirceu logo se esquecia dos bichos e a casa ficava cheia de um fedor doce e enjoativo. *Este menino* já trouxe porcaria para casa, gritava Godofredo. *Acaba débil mental como Fortunato. Ninguém acaba débil mental, Godofredo, dizia ela, sempre pronta a defender os filhos e Fortunato. Sabia que o marido não gostava de Fortunato, suportava-o com dificuldade, muitas vezes gritava com ele.* A gente vem pra praia descansar e acaba pior, lidando com doidos, dizia Godofredo. Fortunato não é doido. Não é doido? Eu é que sou, com certeza! (BH 31; grifos nossos)

Maria sempre fora uma alma generosa, gostava muito de Luzia e de Fortunato, a quem tentou ajudar, muitas vezes, valendo dos recursos disponíveis, mas convenceu-se de que seria impossível tirá-lo daquele mundo só dele. Maria sempre lutou contra o preconceito do marido, que insistia em chamar Fortunato de louco, dizer que o filho Dirceu poderia se tornar um débil mental pela convivência com ele, que padecia de apenas um retardo (BH 20): “arranjou livros de psicologia, fez jogos de cartolina, perdia horas estudando a maneira de se aproximar do espírito de fortunato.” Tudo em vão, ele não respondia ao chamado das letras, não conseguia aprender, isolava-se no seu mundo, composto de insetos e ausências.

E assim a narrativa vai se desenvolvendo, quando nos é dado a conhecer o mundo particular de cada um, às vezes pela própria personagem, às vezes pelas outras vozes, pela memória. Como é o caso de Luzia, entranhada de/no mar, sob o olhar de Helena, a filha mais velha de Maria e Godofredo, às vezes pela memória e pelo pensamento rudimentar da própria Luzia:

Luzia gingava, o corpo gordo balançando como um barco ao ritmo das ondas, os pés firmes, rachados nos calcanhares. Conhecia a ilha a palmo, todas as costas e o mar – tinha um parentesco com o mar, sabia quase todas as histórias daquele mar sem fim. Azul, verde, sumarento? Na sua memória o mar se misturava com os homens, era uma só matéria com os casos dos homens em luta com o mar, os homens se entranhando no mar como pequenas sementes na terra úmida, o mar roendo a terra, onde as lembranças que eram suas e não do mar? Tudo andava tão fundido, tudo como vai-onda e volta-onda no mar. (BH 23)

Habitada de impressões marítimas, Luzia, na sua simplicidade, trazia a sabedoria das águas, estava entranhada nas suas histórias, confundia-se com elas:

Conheço o mar muito. Eu vou contando pra vocês, com o tempo. Pra se entender o mar é preciso de tempo, é preciso amar o mar. É preciso ter o mar dentro da gente, feito na igreja, no escuro, a gente tem Deus dentro da gente. Ninguém olha, tem medo de olhar pra dentro, é como andar no escuro, de começo não vê nada, depois tudo clareia, e a gente vê Deus, tem partes com ele, a gente desaparece todinha. O mar também é assim mesmo. [...] Os homens

gostam de matar. Mas às vezes é o peixe que se vinga do homem e o mar mata dezenas deles, como já vi, pensava. Mas o homem não tem culpa, tem que matar o peixe. O mar também tem que matar os homens? (BH 23-24)

Aqui temos uma Luzia reflexiva, adentramos o seu universo, viajamos com ela pela aluvião de imagens que se sobrepõem na sua mente. Conhecemos seu pensamento, seu senso de justiça, de igualdade, de autoconhecimento. Figura fundamental na história de Maria, no contraponto que Autran Dourado infere ao texto, sempre jogando com a dualidade barroca, dando voz aos alijados, aos pobres, fazendo a sua crítica social.

1.2.1 Memória e emancipação: as percepções de Maria

A barca dos homens faz parte de uma tessitura da memória, é por ela que a história se faz, ganha corpo. Há sempre uma voz que emerge, que nos traz alguma coisa, que tenta nos situar na narrativa, uma vez que o tempo não é demarcado, não há uma precisão em datas. Se no primeiro bloco, denominado “O cemitério da praia”, temos as impressões, e a caracterização de Luzia no segundo, “As aranhas”, a focalização recai sobre Maria. A narrativa, embora mediada por um narrador em terceira pessoa, que vem e vai, as informações sobre Maria advêm das suas percepções, das suas observações, da sua memória, com a qual recompõe o passado, a infância:

Da janela, Maria olhava curiosa Fortunato agachado na grama. Viçosa, a grama crescia indiferente ao rumor do mar, às cores de suas escamas luminosas – as pequeninas ondas como facas: era verde, uma manta verde e calma, imóvel. [...] De novo Fortunato. Fortunato agachado na grama, de cócoras para a fortuna. Há muito tempo estava assim, absorto em alguma coisa. Um bicho certamente, concluiu ela. (BH 30)

Nas suas observações, Maria dá-nos a conhecer sobre os hábitos de Fortunato, seu universo. Ele ali imerso no seu bestiário: besouros, lagartixas, formigas, aranhas peludas. Assim o olhar de Maria enxerga Fortunato, acompanha o movimento dos insetos com os quais ele brinca, suas pernas frenéticas, mexendo de um lado para o outro, de cima para baixo, de baixo para cima, a partir daí, ela imerge no passado, no seu tempo de menina, de estudante, trazendo informações sobre a sua vida:

Quando menina queria ser naturalista, andou catando escorpiões e cultivou longo tempo um olho de cientista. O olho ficou cansado, olhou largas distâncias, virou poeta. Poeta ela ficou mesmo até quando? Até fazer o primeiro soneto: o professor de português leu, encheu o peito de ar e disse o soneto é uma composição poética, sabe, composta de dois quartetos e dois tercetos – uma chave de ouro é fundamental – as rimas, sabe, são A-B-A-B ou A-B-B-A. Como era o resto? Esqueceu, só ficara aquilo, sabe, precisava tomar nota no caderno de exercícios, em Camões copiando Petrarca – dissertou um pouco sobre a feiura do plágio e a sua validade – era feliz, gordo, sabe, luminoso, sabe, escovado, sabe, sábio, sabe, e ria porque a menina não sabia fazer um soneto. Assim era difícil fazer poesia, concluiu ela. (BH 30)

Vemos aí, uma Maria criança, cheia de sonhos, de ideias e desejos, descobrindo o mundo, o seu mundo particular, quando ela, cansada de “ser naturalista”, vira poeta, mas por pouco tempo, porquanto o professor de português lhe roubara o sonho, na sua primeira tentativa de compor um soneto. A arte fora vilipendiada pela arrogância do professor: “feliz”, “gordo”, “luminoso”, “escovado”, “sábio”, que ria dela, porque ela, para ele, não sabia fazer um soneto, e, ainda por cima, dissertou sobre o plágio, acusando Camões de copiar Petrarca.

Na passagem acima, Autran Dourado, de forma irônica, mostra a visão tacanha que o professor de português tem da imitação clássica. A forma como ele se volta para Maria, numa espécie de repreensão, por ela não dominar a estrutura do soneto, que deve ter dois quartetos e dois tercetos, sem prescindir da chave de ouro e das rimas.

O autor mineiro vale-se da obra *A barca dos homens*, para, de forma meta-textual, criticar os conservadores, tanto do ponto de vista da literatura propriamente dita, como a sociedade machista, patriarcal e conservadora. Por isso, concebe Maria, uma personagem forte, independente, questionadora, que embora tolhida pelo conservadorismo da sociedade, representado pelo marido e pelo professor tradicionalista, não desistira da poesia:

[...] E passou à categoria de Einstein. Cansou porque era muito complicado, tudo relativo, ela não era muito boa em matemática. Virou Madame Curie, que até certo ponto era mais bonito e mais confortável. Foi tudo. Um dia leu estes versos, por exemplo, *vós, que, de olhos suaves e serenos, com justa causa a vida cativais*¹², e sem saber por quê, chorou, ela chorava muito sempre, *concluiu que a arte poética era difícil mas a poesia era única razão de ser da sua vida*. Ponto, ficou satisfeita com a frase e foi ser outra coisa. Foi de tudo um pouco e de tudo fica um pouco. (BH 30; grifos nossos)

¹² Os dois versos iniciais do “Soneto XCI”, de Luiz Vaz de Camões (1524-1580). Ver: <https://pt.wikisource.org/wiki/Obras_com_pletas_de_Luis_de_Cam%C3%B5es>. Acesso 08 jan. 2018.

Maria por muito tempo ficou ali, pensando sobre a vida, recompondo-a, de tal maneira que mergulhou fundo na sua relação com o marido, Godofredo, por quem já não nutria mais amor. Lembrara do momento em que o conhecera, do orgulho que dele sentira, da admiração que nutria por ele:

Maria acarinhava a vaidade de se saber mais inteligente do que ele, mas gostava de vê-lo emitir opiniões definitivas. Ele tinha força, seus braços eram firmes quando lhe apertavam a cintura. E as mãos sem delicadeza lhe apalpando os seios? Amava-o, emprestava-lhe qualidades excepcionais Godofredo trabalhava num banco, ganhava bem, começava a fazer alguns negócios, lia os seus livros, e sobretudo tinha opiniões. Um homem com opiniões é gozado. Ela ria como se estivesse brincando. Assim ela o acompanhava com uma seriedade fingida, feliz. Ele era o cabeça do casal. Sobre tudo tinha opiniões. (BH 34)

Foram anos nessa relação, ela passava por cima dos erros do marido, via-o como um ser vaidoso, que tinha opiniões, era forte, satisfazia os desejos dela, alimentava-se de esperanças e da ilusão de uma família feliz. Veio a primeira filha, Helena; o segundo, Dirceu; e a terceira, Margarida, foi quando o amor a abandonara, se é que ele existiu de fato, se não fora apenas uma construção dela. Passou a refletir sobre a relação, sobre o caráter do marido, a buscar explicações para o que se passava entre eles. As mentiras que ele contava, os casos que nunca tinham acontecido:

Quando foi mesmo que dei às falas de Godofredo o nome exato? É preciso dar nome aos bois. O carro rangendo. Baba nos beijos dos bois. Os bois têm nome. Não se lembrava quando. Eram mentiras deslavadas. Por que mentia pra ela, por que contava casos que nunca sucederam, ações que nunca praticara? Queria me impressionar. Queria se mostrar um homem capaz de grandes empresas. Se se contentasse de ser o homem que era, o homem que sabia ganhar dinheiro. Ele sabia ganhar dinheiro, fazer negócios. Que sabia viver uma vida comum. Quem sabe o casamento não teria tomado outro rumo e o amor permanecido? Ela pensava tristemente no amor. (BH 35)

Os pensamentos assomavam sua mente, a vida dos dois havia se transformado, não por culpa dela, que não queria muito, apenas uma vida normal, comum, mas por conta das mentiras dele, da forma como ele se mostrou a ela, uma vida inventada, um perfil falso, uma história de mentiras:

Ela não gostava de pensar no caráter do marido, se exasperava. Como custou a conhecê-lo. Algumas pessoas a gente conhece logo, diz logo se têm medo, se são covardes, se têm força, um por um. Outras, a vida inteira não se manifestam, para sempre apagadas. Tinha para si algumas qualidades fundamentais ao homem: cora-

gem, uma delas, a brutalidade talvez, a força diante da morte. Ela pensava em termos de morte, em termos definitivos. A vida não lhe dava nada daquilo. Não é refletindo que o homem se descobre, pensou ela altamente filosófica. Há muitas coisas escondidas dentro do homem, que o pensamento jamais descobrirá. Os homens necessitam de espelhos para se verem. Ou de uma ação qualquer, de uma luta qualquer. A vida lhe revelara um triste Godofredo. Vendo-o, ninguém diria, hein meu pai? (BH 36)

Vê-se aí, nessa passagem, Maria refletindo sobre a própria condição de mulher, sobre o casamento conflituoso e, mais do que isso, a dissolução de tudo aquilo que cultuara de positivo a respeito do marido. Totalmente desiludida, ao longo dos anos viera desconstruindo a imagem daquele Godofredo forte, inteligente, protetor:

Os carinhos de Godofredo não tinham mais o gosto dos primeiros tempos. Quando tudo da primeira vez é diferente, como somos outros paulatinamente. Quem mudou: ele ou eu? Não, ele era o mesmo homem, o mesmo Godofredo Cardoso de Barros. Apenas não se revelara, não encontrara o seu espelho. Como não pude perceber que ele mentia? No princípio da descoberta, ela dava outro nome – Godofredo Cardoso de Barros fantasiava, tinha uma imaginação muito forte. Era um homem em potencial. Era um homem. (BH 35)

É interessante atentarmos para essa tomada de consciência de Maria, sua postura crítica diante do casamento fracassado, que caminha para a derrocada. Há ali uma manifestação clara de que Autran Dourado estava atento aos movimentos sociais da época, considerando que a publicação de *A barca dos homens* deu-se no início da década de 1960, momento de grandes transformações nos cenários político, econômico, social e cultural, ao qual Eric Hobsbawm (1995, p.314-327) chamou de “Era de Ouro”. Nesse período, os movimentos feministas ganharam fôlego, lutando pela igualdade de direitos, gritando contra o patriarcalismo reinante, reivindicando por condições melhores de trabalho e de valorização nas suas profissões. Cresce o número de divórcios e de mães solteiras. É nesse cenário que Autran Dourado escreve uma boa parte dos seus livros e, claro, essas transformações são sentidas nos seus personagens, nas suas histórias, como é o caso de Maria, mulher de classe social média-alta, que vive às voltas com os conflitos de uma relação fracassada, busca com determinada convicção um afastamento desse homem com o qual havia se casado, fazendo emergir, pelo seu pensamento, as percepções de uma mulher antecipada e consciente da estagnação daquela relação.

Autran Dourado coloca a mulher como protagonista em um mundo declaradamente machista, mulher que tem opinião, que luta pelos seus direitos, que busca ser ouvida; mais que isso, mulher que às vezes até desdenha do homem. Para fazer contraponto com a

percepção de Maria, vejamos a postura de Godofredo, após ter sido rejeitado pela mulher, quando, ao vê-la de maiô, saindo para praia, tentou seduzi-la para que fizessem amor, em vez de irem à praia:

Ele se sentia humilhado, depois do que se passara em casa. Fria. Ela não queria saber dos seus carinhos, fugia de seus braços. Ela não participava, fria, ou se entregava como carne morta, os olhos fechados, procurando um prazer que não era o daquele momento, um prazer mais antigo, feito de retalhos que sua memória recompunha justo naquele momento antes do gozo. (BH 48-9)

Aqui as coisas se invertem, é a voz masculina que se manifesta, Godofredo se vê rejeitado por Maria, que já não sente por ele a devoção da mulher, da esposa, percebendo nela certo distanciamento, sem se dar conta de que aquilo tudo que eles estavam vivendo, o desprezo da esposa, fazia parte do desvelamento do seu caráter, da sua superficialidade, do seu machismo e autoritarismo. Ele, na sua postura de vítima, na busca de respostas para o distanciamento da mulher, que apenas se deixava conduzir, cumpria o seu papel de esposa, punha-se passiva diante do outro, como ele mesmo dissera: “não participava”, “fria”, “carne morta”. Godofredo procurava, na memória, localizar o momento em que se deu o rompimento:

Ela nem sempre fora assim, gelo, fria. Quando começara? Os olhos com raiva, os olhos pisados, procurava buscar no passado o ponto exato onde se partira a corrente. Eu não acredito no amor, acredito no corpo. Maria não me ama mais. Que dizia a frieza? Que dizia a repulsa, a carne morta? Um corpo frio, um corpo fechado. Uma flor aberta, sem mistério. *Quando foi mesmo que começou a luta surda dos dois corpos? [...] O corpo não era mais exausto depois, não vivia mais o cansaço das sensações. Pronto, já acabou?* [...] Godofredo não tinha olhos para o mar, para a praia cheia de gente. O corpo da mulher estendida, entregue ao sol, os membros lassos, as coxas queimadas, cheias de óleo, os ombros nus, os olhos amarelos, o chapéu de palha. Doía-lhe o peito, verrumava-o um ódio surdo. (BH 48-9; grifos nossos)

Pelo pensamento de Godofredo, confirmamos o que Maria já nos dissera a respeito da sua relação com o marido, quando no passado ela o desejava, o admirava, o amava, mas que aquilo tudo fora se perdendo, se deteriorando, até chegar ao ponto de não haver mais entrega, de não haver mais amor, a relação apenas era mantida. Na hora do sexo, era só o sexo, cumpria-se o ritual do casal de fundir os corpos, sem qualquer entrega da parte dela, “a luta surda dos dois corpos”, “o corpo não era mais exausto depois”, pois ele se relacionara sempre com o corpo, não acreditava no amor.

É interessante notar o papel exercido por Maria nessa narrativa, porquanto, na sua forma libertária, ela busca romper com o padrão normativo dominante, machista, o qual dota esse homem de um valor indiscutível, como sendo a figura mais importante da relação, da casa, por ser o mantenedor, aquele cuja autoridade não deve ser contrariada, e que, embora, não chegue a agredi-la, impõe sua voz sempre presente, que ameaça, humilha e oprime. Quando o autor institui essa autonomia a Maria, o faz como contraponto às mulheres de classe social menos abastada, que veem no casamento uma segurança, uma forma de manter-se ali presas, porquanto vivem alienadas no seu mundo, aceitando toda forma simbólica de opressão, sem questionamento algum, naturalizando aquilo como o certo. Para que sejam libertas, assim como procedeu Maria, seria necessário que se apropriassem, de fato, de uma consciência daquela realidade vivida, para, só aí, quebrar os grilhões da dominação machista, ou seja, daquilo que fala Pierre Bourdieu, no seu livro *Dominação masculina*, a respeito do processo emancipatório das mulheres, ao citar o pensamento de Jeanne Favret-Saada e de Nicole-Claude Mathieu:

[...] a revolução simbólica a que o movimento feminista convoca não pode se reduzir a uma simples conversão das consciências e das vontades. Pelo fato de o fundamento da violência simbólica residir não nas consciências mistificadas que bastaria esclarecer, e sim nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem, só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. (2012, p.54)

Maria representa, nas suas atitudes, essa emancipação da qual falamos, advinda dos movimentos sociais de mulheres, movimento feministas, mundo à fora, principalmente nos EUA e Europa, cuja voz ecoou por várias partes do mundo. Ela, aos poucos, vai se dando conta do estado de opressão em que vive, das estruturas cristalizadas de uma sociedade machista, de cujo valor atribuído às mulheres é de pura mercadoria, de puro objeto, como afirma Bourdieu, em sua obra já citada:

A violência simbólica não se processa senão através de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, ato este que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu "poder hipnótico" a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem. Mas uma relação de dominação que só funciona por meio dessa cumplicidade de tendências depende, profundamente, para sua perpetuação ou para sua transformação, da perpetuação ou da transformação das estruturas de que tais disposições são resultantes (particularmente da estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que as mulheres nele são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima). (2012, p.54)

Ao trazer discussão da violência simbólica, tão presente na nossa sociedade, assim como, e principalmente, na época em que escreveu *A barca dos homens*, Autran Dourado demonstra uma percepção aguda dos problemas sociais da nossa sociedade. Não que essa seja a função da sua literatura, mas é inegável que ela emerge numa leitura que busca compreender a representação do feminino nas suas personagens, a valoração que isso tem na sua obra em geral e, em particular, os livros por nós analisados neste estudo, como é o caso de *A barca dos homens*, que trata de temas nem sempre fáceis de serem discutidos – principalmente se considerarmos a década em que foi escrito –, como o preconceito, a intolerância, a discriminação, a liberdade sexual, o erotismo, a emancipação da mulher, e o romancista o faz com maestria, principalmente por dar voz a seres de existência tão precária, pobres, pretos, doentes mentais, bêbados e prostitutas. Ao mostrar mundos distintos, o autor tece o enredo da existência, a ontologia de uma sociedade aflita, que aparentemente se nos apresenta com tranquila. Autran Dourado perscruta os desvãos do ser, transcendendo o aparente remanso de Ilha Boa, para falar do drama de cada personagem que ali vive.

1.3 *Uma vida em segredo* – Biela¹³

Biela é a personagem central da novela *Uma vida em segredo*, publicada pela primeira vez em 1964, cujo título já alude ao que vai se descortinar no decorrer da narrativa: Biela, corruptela de Gabriela, personagem principal, órfã de pai e mãe (a mãe, perdera na infância; quando o pai morreu, ela já estava no início da vida adulta), vai para cidade viver com os primos Conrado e Constança e com os filhos deles: Mazília, Gilda, Fernanda, Alfeu e Silvino, deixando para trás seu Fundão, fazenda herdada dos pais.

A história se passa entre o presente e o passado, este representado pela memória de Biela, aquele pela vida na cidade, suas ações e reflexões, fato que já é destacado desde o início da narrativa e se intensifica no decorrer dela.

Inicialmente, o *locus* citadino é evidenciado, quando vamos encontrar Conrado, primo de Biela, e sua mulher, Constança, num embate sobre trazer ou não a prima para

¹³ DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 30.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. Todas as citações são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página: VS, seguido da numeração.

morar com eles. A ideia é de Constança, que insistia de a prima servir-lhe de companhia, principalmente para quando ele, Conrado, fosse para a roça:

Quem deu a ideia de trazer a prima Biela para a cidade foi Constança. Deixa, Conrado, traz ela cá para casa, disse. Biela fica morando com a gente, pode até me ajudar com as meninas, fazer companhia. Olha, quando você vai para a roça, tem dias que sinto uma falta danada de alguém para conversar. De noite, então... Tem Mazília, se limitou Conrado na resposta. Mazília, disse ela, ainda é menina. Já é mocinha, disse Conrado, de pouca conversa [...] A ele, como homem, competia decidir. Ainda mais agora, tutor e testamenteiro. (VS 21)

Conrado hesitava ao considerar que a vinda de Biela para morar com eles poderia não dar certo, que talvez fosse melhor mandá-la para o convento das freiras, em Ubá, porquanto Biela não tinha estudo, fora criada na roça. Constança insistiu, queria que ela viesse e lhe fizesse companhia, argumentando que não ficaria bem não acolhê-la. O argumento de Constança tem a ver com as relações familiares que, aos olhos das pessoas da cidade, pareceriam estranhas. Como Conrado, além de primo, sendo tutor e testamenteiro de Biela, poderia deixá-la sozinha na fazenda? Além disso, a casa deles era grande e dispunha de muitos lugares:

Conrado não gostava da ideia, cismarento. Pesava no prato de sua decisão uma razão muito escondida, que ele não queria pensar: primo Juvêncio Fernandes deixou escrito, foi o que explicou o tabelião, que o usufruto dos bens seria dele, enquanto Biela estivesse em sua guarda, menor que era, como convinha. Esta parte ele não contou a ninguém, nem à mulher, para que Constança não o ajudasse a pensar claro demais. [...] Conrado não gostava da ideia mas acabou cedendo. No fundo já se decidira, quaisquer que fossem as consequências. Agora era arranjar as razões de espírito, para a alma quieta, tranquila, no remanso. (VS 23)

Mesmo que a discussão, ponderações e decisões sejam narradas a partir do ponto de vista do casal, desvelando informações sobre eles e sua família, o narrador acaba por fazer o leitor adentrar o mundo de Biela, como ela chega à cidade e à casa de seus primos e é vista pelas filhas do casal:

Olha ela, disse Fernanda, a menorzinha, para as irmãs, apontando a prima que chegava da Fazenda do Fundão. [...] *E viram a prima Biela, para alcançar o trote da besta Gaúcha, batia desajeitada e deselegante o chicote nas ancas do cavalo malhado. Não disseram nada, olharam apenas meio desiludidas a figura miúda e socada que vinha encilhada no cavalo pampa, debaixo de uma sombrinha vermelha desbotada.* (VS 26; grifo nosso)

A chegada de Biela à cidade e à casa dos primos, vista a partir do ponto de vista das crianças, tal como no excerto acima, demonstra e, ao mesmo tempo, amplia ainda mais a inadequação de Biela ao mundo urbano de sua família. Se essa inadequação já havia sido apresentada aos leitores através do ponto de vista de Conrado, pelos olhos das crianças ela se torna mais absoluta: seu uso do chicote é “desajeitado e deselegante”, o que, embora não verbalizada, torna as meninas “desiludidas”. Além do mais, Biela é uma figura “miúda e socada” em cima do cavalo, portando sombrinha “desbotada”. Nem seria preciso dizer mais nada, pois é exatamente essa visão que têm as crianças que estabelece o padrão de percepção que se terá de Biela ao longo de toda a narrativa. Sua ida para a cidade, obriga Biela a viver uma fase de descobertas e enfrentamentos, lutando para sobreviver naquele lugar alheio a ela, de forma a não perder sua identidade, suas raízes da roça, sendo, a todo instante, alimentada pelas lembranças do lugar de onde veio. Nesse sentido, o uso de sua memória será o mote através do qual a narrativa se mantém e se desenvolve.

1.3.1 Identidade e alteridade: o silencioso caminho de Biela

Autran Dourado escolheu, como modo de apresentação de Biela e desenvolvimento de sua narrativa, um narrador onisciente, em terceira pessoa, que muitas vezes parece se ausentar para dar voz a outras personagens, deixando que elas falem, se apresentem, apresentem outras personagens, como faz Conrado, lembrando de quando viu a prima Biela pela primeira vez, na Fazenda Fundão, de propriedade do pai dela, Juvêncio:

Primo Juvêncio era seu primo por parte de pai. Se lembrava da primeira vez que viu Biela. Prima Biela só o cumprimentou porque primo Juvêncio disse vem cá dar bom dia pro primo. *Ela o cumprimentou arisca meio de longe, estendendo-lhe as pontas dos dedos, os olhos no chão. Depois saiu ligeira para os fundos da casa, não apareceu mais.* E a prima? Disse ao se despedir, já no cavalo. Deixa pra lá, *tem dessas esquisitices de ausência de moça solteira*, desculpou o pai. (VS 22; grifo nosso)

A impressão que Conrado teve a respeito de Biela é reforçada pelas crianças, que irão chamá-la de “esquisita e pancada”, criticarão sua forma de vestir e de se comportar, por contrariar as expectativas que tinham em relação a ela. Biela, segundo tal perspectiva e sendo uma moça de posses, não podia vestir-se daquela maneira, como antigamente. O fragmento abaixo demonstra isso:

O que é que vocês estão falando aí? Disse. Nada, mãe, disse Mazília. *A gente dizia como achamos ela meio esquisita. É meio pancada, disse Alfeu*, que voltara do quintal e apenas viu a prima um finzinho. E que vestidos, mãe, disse Gilda. *Ninguém veste assim mais. De chita, umas roupas assim tão pobres pra ela que pode.* Vocês não têm nada com isso, disse Constança. É prima de vocês, vai ficar morando com a gente, da família, vocês têm de respeitá-la, gostar dela. Ah, mãe, disse Mazília, que era a mais velha e não queria se mostrar infantil, *é que a gente esperava uma coisa tão diferente!* (VS 29; grifos nossos).

O estranhamento que Biela impõe tem a ver, primeiro lugar, com preconceitos sociais, segundo os quais ricos devem se vestir e portar de acordo com sua posição econômica. Ao se instalar na nova casa, Biela, no quarto, afundada na cama ou refletida no espelho, nem se dá conta da própria aparência:

No quarto, sentada na cama de mola, que se afundou rangendo ao peso do corpo, tão diferente do seu catre de tábuas, Biela fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou de olhos grudados no espelho de moldura em cima da cômoda. *O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida. Na verdade, Biela não reparou sequer na figura que o espelho lhe mostrava.* (VS 30)

Aí se estabelece uma profunda diferença, entre o modo como Biela é vista e como ela se vê. Parece questão simples, mas é, a partir disso que se estrutura toda a narrativa, pois tais contrastes e diferenças, a partir desse início, definem o que ela é, o que querem que seja, o que ela mesma decidirá que vai se tornar. Quando da sua imersão na nova realidade, sente-se desamparada, miserável, um trapo, mas não consegue chorar. Apesar de sua aparente simplicidade e parca educação, ela se mostra capaz de autorreflexão, pois ao não ter a quem recorrer, resta-lhe apenas o que pensa, neste momento ser, alguém deslocado, que deveria estar de volta ao local de onde veio e de onde não devia ter saído. Sem ninguém a quem recorrer, todos, mesmos os primos, tornam-se estranhos para ela:

Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam, para o oco no peito, para o miúdo coração desamparado. Sentia-se miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva. Tão miserável que não conseguia nem ao menos sentir pena de si mesma, atordoada, perdida. Tão miserável que nem lágrimas lhe vinham aos olhos sem brilho, mortos. *Talvez ela tivesse desaprendido de chorar.* (VS 31; grifo nosso)

Apesar de todo sofrimento que lhe invadira a alma, Biela mostrara-se resiliente, supera a tristeza, saindo do estado de alheamento, de estranheza, de não pertencimento, para uma nova percepção do mundo, quase que instantaneamente, pois passara a ver na figura da prima Constança a bondade da mãe, com isso, sente-se mais segura:

[...] Biela estava mais calma, mais dona de si. A presença da prima Constança era boa, dava-lhe mesmo uma certa confiança, uma certa ternura. Lembrou-se de uma bondade assim, de uma beleza assim. Uma lembrança antiga, muito distante, neblina gostosa. Como de manhã o pasto molhado de orvalho. No canapé, uma mulher colocou a sua cabeça no colo, alisou-lhe os cabelos compridos, começou a cantar de mansinho, tão brancamente feito um anjo do céu, a cantiga bonita que ela jamais ouvira. (VS 31-32-33)

Ela dá mostras de não ser uma pessoa rasa, destituída de criticidade e sentimentos, mas muito mais complexa do que se imaginava inicialmente. Biela, pela memória, evoca imagens da infância, vai recompondo um passado do qual tem apenas lembranças esparsas, de quando era criança, acrescenta a elas outras colhidas na viagem da Fazenda até a cidade, uma forma de reconfortar-se, de animar-se para a nova vida:

De repente se sentiu plena no mundo, via onde estava. Aquele mundo agora seria o seu mundo. O quarto era na casa do primo Conrado, a casa ficava na cidade. Não era mais o casarão da fazenda, lá atrás, muito longe, perdido, com se tudo tivesse se passado há muitos anos. E como deu acordo de si, foi juntando os farrapos de lembrança da viagem; os matos todos por onde passou, os riachos que atravessou, os passarinhos que voavam assustados, as árvores todas que viu, a entrada da cidade, a chegada na casa do primo. (VS 31)

Dentre as imagens que carrega, sobra-lhe o aconchego de uma mulher, que lhe alisa os cabelos e canta para ela uma cantiga muito bonita. Enquanto mergulha no seu mundo, para dele tirar as próprias impressões sobre si mesma, o leitor vai compondo a sua Biela pelas impressões trazidas pelas outras personagens, como é o caso de Constança:

As duas foram às compras. Na rua, instada por Constança, Biela lhe deu o braço. O sol forte de duas horas castigava, Biela lhe deu o braço. O sol forte de duas horas castigava. Constança abriu uma sombrinha de seda e ofereceu proteção à prima. Biela não se sentia muito bem em estar assim tão junto da prima Constança. Em pouco foi deslizando a mão do braço da prima, soltou-se, fugia mesmo da sombra que Constança insistia em oferecer-lhe. (VS 44)

Vemos aí, nessa passagem, Biela como um ser arredio, inadaptável, avessa a intimidades, à aproximação, o que leva Constança a perceber o jeito desengonçado da prima,

um jeito grosseiro, que a distanciava do que poderia se esperar de uma mulher fina, da cidade, mas Biela não era do jeito que eles queriam, imaginavam, era um ser totalmente destituído de delicadeza, como observa a prima Constança, assemelhando-se a um animal:

Sem que a outra percebesse, foi reparando o seu jeitão de andar. Dava umas passadas largas e vagarosas, parando em cada pé, parecia mais o modo de Gomercindo andar. Miúda, o corpo inclinado para diante, a cabeça se afundava nos ombros e se erguia, como um ganso, no galeio do andar. Como se subisse um morro, mesmo no plano, sem rumo certo, caminheira. Nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma alma feminina. [...] Meu Deus, que bicho primo Juvêncio criou! Isto não é gente, pensou Constança pela primeira vez sem caridade. A presença de prima Biela a rebaixava, lhe ofendia a feminilidade. [...] Agora tinha vergonha de se encontrar com alguma amiga, ela que era impecável, ela que servia de modelo para todas. Precisava arranjar um jeito de explicar que Biela não tinha nada a ver com ela, era parente lá de seu marido. (VS 44).

“Isto não é gente”, foi o que pensou a prima Constança ao compará-la a um bicho, a um ganso, a Gomercindo, empregado da casa, que tinha gestos grosseiros, não civilizados. Biela dá mostras de que não era o que a prima imaginara que ela fosse, muito pelo contrário, vira nela um bicho, um ser capaz de envergonhá-la, de colocá-la numa saia justa diante das amigas:

E os defeitos de Biela cresciam desmesuradamente aos seus olhos, quando os via com os olhos das possíveis amigas com quem se encontrasse. O orgulho ferido, a vaidade arranhada, Constança era outra: parecia ter deixado em casa a sua natural bondade, o manto de compreensão e doçura. (VS 45).

Tem-se aí o primeiro atrito entre Constança e Biela, sem que esta última dissesse. Havia, ali, um choque de culturas. A primeira querendo que a segunda fosse como ela, se vestisse adequadamente, tivesse modos finos, pudesse manter uma interlocução à altura do que se esperava de uma moça de posses, mas nada. Constança viu-se encurralada, pensou em como poderia sair daquela situação, pensando em dizer às suas amigas, que Biela era prima do seu marido, não dela. Pois tudo aquilo, aquela falta de traquejo social, todo o desajeitamento, todos aqueles modos a envergonhavam.

Mesmo com todas dificuldades para lidar com Biela, Constança faz de tudo para atraí-la para o seu mundo, dando a ela a oportunidade de vestir boas roupas, roupas da moda, de apresentar-se bem perante à sociedade, mas nada fora capaz de fazê-la mudar, nem mesmo os vestidos bem talhados, os bons tecidos, fizeram-na diferente, o que, para

a prima da cidade, era só decepção. Tudo em vão, era o que pensava Constança. Assim nos é mostrado esse contraste entre a Biela verdadeira e a Biela imaginada por Constança:

Os vestidos prontos, verificou Constança com tristeza que todo esforço, toda aquela trabalhadeira tinha sido em vão. No seu entusiasmo pelo trabalho, se esqueceram quem era a prima Biela. Trabalhava para uma figura imaginária que ia aos poucos criando. Se em algum momento lhe saltava qualquer dúvida ao ver Biela provar os vestidos, se consolava dizendo no começo é assim mesmo, com eles no corpo se habitua, toma jeito, vira outra. Roma não se fez num dia. [...] Prima Biela não tomou jeito nem virou outra. Continuou a mesma, se não pior. Se antes era uma figura pobre, miúda no seu parecer, agora tinha o *aspecto grotesco de um sagui* vestido de veludo, todo cheio de guizos. (VS 48; grifo nosso)

Biela, cada vez mais, vai revelando sua inadaptabilidade aos padrões da moda, à vida da cidade, à família dos primos, cada vez mais decidida a ser ela mesma, viver como sempre viveu, na simplicidade, alheia a tudo o que era novo e lhe era imposto ou sugerido, como os vestidos novos:

Era de vê-la andar pela casa feito um espantalho, os braços abertos, com medo de amarrotar o vestido. Andava com dificuldade, como se alguma coisa a espetasse. A cintura, acostumada aos vestidos roceiros, lhe apertava tanto que ela mal podia respirar. Murchava a barriga, enfunava o peito, pisava nas pontas dos pés, prestes a levantar voo. (VS 48)

Apesar de todo esforço, Constança já se achava incompetente, começava a culpar-se por não conseguir fazer os gostos de Biela, no que era consolada pelo marido, que a destituía de qualquer culpa, porquanto, no entendimento do marido, a culpa era de Biela, ela era a diferente, a inadaptada, para isso usa um dito popular, confirmando que ela, Biela, só consertaria com a morte:

Se ela é *desengonçada*, a culpa não é tua. Nem dela, gerada e vivida no mato. Ela nasceu assim, encruou, tem de morrer assim. Pau que nasce torto, só machado endireita. (VS 49; grifo nosso)

Cada vez mais, Biela se mostrava alheia a tudo que contrariava os seus modos, a sua vida lá da Fazenda Fundão; cada vez mais se distanciava da realidade citadina, urbana, das pessoas da casa, embora estivesse ali, presente, participando do almoço em família, às vezes da conversa, quando era chamada, mas, quase sempre, apenas ouvia, não se pronunciava:

Ela ouvia aquelas conversas mas não entrava no assunto, estranha. Só se alegrava intimamente quando sabia que Alfeu passava um cortado nas mãos educadoras de seu

major Américo. Depois se ausentava, comia calada, só falava quando alguém lhe dirigia a palavra. Eles se acostumaram com o seu jeito, com o seu todo caladão. Não riam mais quando enfiava torto o garfo na boca. (VS 54)

Biela passou a viver do seu modo, sem se importar com os olhares dos primos, com os comentários maliciosos, queria viver a sua vida, a sua simplicidade, trazia consigo os modos primitivos lá do seu sertão. Não sabia usar os talheres e cultivava o péssimo hábito de mijar em pé, como uma vez fora surpreendida por Alfeu, na horta:

Uma vez surpreendeu no fundo da horta, debaixo da jabuticabeira. Ela puxava a saia na frente, suspendia-a um pouco para não se molhar. *Mijando em pé feito mula, gritou Alfeu, sentado no muro. Capeta dos infernos, disse ela morta de vergonha, cheia de ódio. Eu conto pra tua mãe, desgramado das profundas.* (VS 54; grifos nossos)

O tempo passou, Biela continuava a mesma, com seus hábitos, seus modos, agora, quase invisível às pessoas da casa. Constança, descrente da prima Biela, passou a ignorá-la, deixar que ela agisse livremente, cultivasse a sua esquisitice. Com isso, Biela passou a se dar conta dessas mudanças, a sentir a diferença da atenção a ela dispensada pela prima Constança e a estranheza do ambiente, da casa, das pessoas, em relação a ela:

Aquela sensação boa dos primeiros dias, que arrefecia a estranheza do ambiente, quando no quarto do oratório acompanhava prima Constança desfiar o rosário e olhava o vestido azul e ouro da santa e comparava prima Constança na sua lindeza com a princesa branca da história e via nela uma imagem de santa e se lembrava da cantiga que a mãe cantava sentada no canapé e tinha os olhos molhados da neblina do sonho e misturava tudo de noite com o rumorejar do riachinho correndo, dorme-não-dorme, o monjolo rangendo, o batido chocho, aquela sensação boa e úmida não mais existia quando olhava para prima Constança. A ternura que começou a sentir por ela, secara, sumira com os alinhavos dos vestidos. [...] Tudo passou assim mudamente, sem que ela pudesse saber como passou. Prima Constança não lhe disse uma só palavra, não fez um só reparo. Mas via nos olhos de prima Constança, na mudez de prima Constança, tudo o que ela estava pensando e queria dizer. Via como de repente prima Constança não ligava mais para ela, não lhe dizia mais as coisas com carinho. Não sabia dizer em que estava a mudança, pois prima Constança ainda falava muito com ela, mas tudo tinha mudado. Então não via, então não sentia? (VS 55; grifos nossos)

Biela prosseguiu com a sua vida simples, com seu jeito arredio, a despeito do que queriam os primos. Ela, aos poucos, ia sendo aceita pela família e pela cidade, tinham-na como uma boa moça, simples e amiga. Ninguém mais se lembrava daqueles vestidos que nada se pareciam com ela, que eram atribuídos a outras pessoas, a algum defunto. Biela passa a ser aceita, uma aceitação de quem não incomoda, não ameaça, apenas está ali como um diferente:

Todo mundo achava prima Biela uma boa moça. *Pena que seja assim tão mais sem jeito, diziam a s mulheres. No parecer, moça roceira, sotrancona. Porque por dentro ela era boa, via-se logo. A gente vê logo quando uma pessoa é boa.* Tão prestativa, tão simplesinha, tão alma boa. Num instante esqueceram o espanto da aparição domingueira de Biela metida nos vestidos novos. Vestidos que não eram dela, diziam; vestidos de algum defunto. [...] Com a aprovação da cidade, Constança foi se conformando com a ideia de ter prima Biela por companhia. Levava-a com as filhas à igreja, fazia visitas com ela. Não a tratava mal, muito pelo contrário, tinha até certas delicadezas. Havia porém um muro entre elas; tratava-a como se trata um filho bobo ou um irmão surdo. (VS 60; grifos nossos)

Sendo aceita pelas amigas de Constança e já integrada à cidade, ao convívio social, no quinhão que lhe coubera, o dos diferentes, o dos marginalizados. Biela aos olhos de todos é apenas a simplesinha, a amiga, aquela que não incomoda, mas que também não é percebida, está ali apenas. E, assim, vamos acompanhando a vida desse ser diferente, simples, desprendido:

Havia uma coisa curiosa em prima Biela: é que ela *envelhecia mais depressa do que todo mundo.* Quando lhe perguntavam a idade (tinha de fazer sempre umas contas complicadas nos dedos) todos se espantavam de ver como *ela era moça, como estava envelhecida. É verdade que sempre pareceu um pouco mais velha do que era,* mesmo quando chegou. Quem visse Constança e prima Biela juntas, diria que eram da mesma idade, tão conservada uma, *tão acabada* a outra. Em pouco passaria Constança, seria mais velha do que ela. *Se andava devagar nas ruas, numa mansidão de boi, no tempo ela corria.* (VS 106-6; grifos nossos)

Aqui, Autran Dourado se vale da comparação, da lerdeza dos bois na sua caminhada, para compor uma Biela de andar vagaroso, de gestos simples, sem pressa, mas que, ao contrário da vagareza do andar, envelhecia velozmente. Quando, cada vez mais, adentramos na narrativa, a imagem dela vai se firmando, emergindo, dando-se a conhecer, tanto do ponto de vista físico quanto mental. São várias as impressões, são ricos os detalhes, ela sempre atenta a tudo, nada escapa à sua percepção, como quando manifesta suas impressões sobre o primo Conrado, demonstrando que o seu jeito simples e desengonçado não a destitui de criticidade, de uma percepção aguçada sobre o mundo no qual está inserida:

Primo Conrado era também de esquisitices, notava. Não assim feito o pai, mas tinha lá com ele suas pareências, não eram primos? De vez em quando vinha carregado, dava uns rompantes, dizia impropérios mesmo à prima Constança. Prima Constança ficava envergonhada com os modos do marido, temia que a vizinhança ouvisse. É gênio, dizia desculpando-o. Por via das dúvidas, Biela não queria saber de histórias, fugia para a cozinha com medo que a coisa sobrasse para ela. [...] Mesmo na rua primo Conrado costumava perder a tramontana. Enfurecia-se, e quando enfurecia, tinham de agarrá-lo. Um dia ainda espetam a barriga dele, diziam às escondidas. Também diziam

isso a propósito do pai, quando se desmandava. Não espetavam coisa nenhuma, sabia que homens como primo Conrado e o pai não abriam corpo para ninguém. (VS 66)

Biela, apesar da importância na narrativa, está fora do centro. É este um ponto que deve ser ressaltado na construção da narrativa, pois Autran Dourado escolhe para ela, como protagonista, uma personagem marginal, fora do centro. Ele, aos poucos, a faz emergir, seja pela memória dela mesma, na sua autorreflexão, seja pelo que dela contam, pelos coadjuvantes, pelos empregados da casa dos primos, pelas comparações que são feitas entre os espaços em que se desenrola a história, um ir e vir, passado e presente se misturam. Seja também pelos aspectos sensoriais, as cores, os cheiros, as visões. Todos e tudo, cada um no seu grau de importância, podemos percebê-los como organizadores e auxiliares na condução das ações vividas pela nossa protagonista, pela nossa anti-heroína¹⁴, segundo a classificação de Samira Nahid de Mesquita:

Anti-herói será aquele protagonista que, por diferentes razões, não recupera uma ordem perdida, uma perda, um dano sofrido. Ou porque suas forças não são suficientes e ele acaba derrotado pelo mundo [...] ou porque conhece as regras do jogo duro do mundo e, longe de querer modificá-las, julga que a saída é jogar o jogo, tal qual o vê ser jogado. (DE MESQUITA, 1986, p.25-6)

Aqui temos uma designação interessante, que se encaixa muito bem para Biela, cuja vida reflete mais perdas do que ganhos, pois, apesar de protagonista, é conduzida pelo fluxo dos acontecimentos. Biela passou por perdas consideráveis: desde cedo se tornou órfã, fora obrigada a sair do lugar de origem, do lar, e a afastar-se do seu universo rural. Apesar de tornar-se órfã, traz consigo lembranças que amenizavam seu sofrimento, a memória de uma infância feliz, do “riachinho”, do “monjolo”, do “cheirinho de capim”, muito bem demarcada na narração em terceira pessoa, por um narrador onisciente que, vez ou outra, se esconde, desaparece, para dar voz à própria Biela, momento em que nos permite conhecer o seu pensamento, as suas lembranças, a sua memória:

Dos hábitos de sua primeira versão alguns se estranharam, se ajeitaram tão bem na sua alma, que nunca pensou em alterá-los. Eram conquistas definitivas, incorporadas às suas lembranças mais quentes. *Ao riachinho correndo manso nas noites do Fundão, ao monjolo pelando chocho o arroz, à cantiga do canapé, a de manhãzinha o pasto molhado de orvalho, ao cheirinho de capim, à fumaça azulada da caieira no fim da tarde, aos passarinhos piando triscando na cerca, à neblina gostosa de relembrar.* (VS 95-6; grifos nossos)

¹⁴Não encontrando teoria específica sobre o conceito de *anti-herói* e publicações, em português, a esse respeito, recorreremos ao livro *O enredo*, de Samira Nahid de Mesquita (São Paulo: Ática, 1987).

Biela usa da recordação para apaziguar o sofrimento, busca na memória o seu *paraíso perdido*. A sua conexão com o passado é de alegria: uma infância junto aos pais, vivida na fazenda, recordações que ela fazia questão de resgatar, pois assim se sentia fortalecida para enfrentar a dura realidade da inadaptação. Percebemos aí, no trecho apresentado, o papel importante exercido pela memória na narrativa autraniana, fundamental para lhe conferir dramaticidade, e, claro, como reveladora desse ser da linguagem, como é o caso de Biela, que, ao longo de toda narrativa, vai se dando a conhecer, se mostrando bem mais complexa do que aparentemente podemos imaginar. Ela não é uma personagem plana (FORSTER,2005). Apesar da aparência frágil e sua simplicidade, vai se revelando complexa, densa, fazendo as próprias escolhas, a despeito daquilo que o destino lhe impõe.

Para ilustrar o que falamos, observemos o trecho que mostra a reação de Biela ao ser abandonada pelo homem com quem iria se casar:

A reação de prima Biela foi de longos silêncios, por alguns dias. Se sentia miserável, não tanto por ela mas pelos outros, pela decepção, pela amargura que via nos olhos de todos. *Se ninguém procurasse consolá-la, se ninguém falasse que ela tinha sido abandonada, não daria tanta importância.* Dentro dela, como eco das palavras que diziam, um grande ressentimento germinava. (VS 84; grifos nossos)

Na passagem apresentada, temos um narrador onisciente intruso, que, em um dado momento, se instaura na mente de Biela e, pelo discurso indireto livre, nos faz conhecer o seu sofrimento, não destituído de uma consciência crítica, pois há, por parte dela, uma preocupação patente com o que os outros pensam a seu respeito, já que fora abandonada por Modesto, filho do Coronel Zico, muito amigo do seu pai. Isso nos faz reconhecer em Biela é um ser dinâmico, complexo e surpreendente.

Toda obra tende à repetição, seja pela ação das personagens, aos próprios personagens ou pelos detalhes de descrições, segundo Tzvetan Todorov (1976, p. 214), para quem a repetição pode se dar pela “gradação”, quando a personagem “permanece idêntica em muitas páginas” e, então, pequenos detalhes começam a revelar certas diferenças – isso evita a monotonia da narrativa, ou pela “antítese”, quando o desenvolvimento da narrativa se constrói através de algum contraste, seja na descrição de um fato feita por personagens diferentes ou na oposição manifesta por uma mesma personagem.

A construção da narrativa de *Uma vida em segredo* não é diferente disso, tem em Biela uma dinâmica própria, fundamentada nas ações por ela desenvolvidas e que se constroem nos episódios fundamentais de seu desenvolvimento, paulatinamente apresentando detalhes para sua caracterização; detalhes que são reveladores de uma personagem forte e complexa, e dizem respeito à sua instrução, ao jogo, ao erotismo¹⁵, sua rejeição e frustração, sua religiosidade, hábitos primitivos, pontos de mudança, apego aos animais, adoecimento, delírio e morte, como veremos adiante: “Biela não tinha com certeza nem cartilha nem Trajano, nem educação direito, criada lá na roça, só com o pai [...] e já era moça velha para aprender (VS 21-2).

Biela não tinha instrução, era analfabeta, muito velha para aprender, conforme a visão do primo. Tal fato se caracteriza como sem importância para ela, que tinha sua vida voltada para outras coisas, as simples coisas da vida, os pequenos gestos, o sorriso, a amizade dos humildes, enquanto para seu primo e, sobretudo a esposa dele e suas amigas, a vida se constituía através de outros valores, como roupas socialmente adequadas, comportamento social também condizente com a riqueza que possuía, da qual, no entanto, por opção, não desfrutava. Biela era capaz de se contentar com muito pouco, com pequenos gestos a ela devotados, como no caso do jogo, que, por um determinado tempo, passou a fazer parte da sua vida. Sempre que as pessoas se reuniam para jogar cartas, ela era encarregada de preparar o ambiente. Biela servia café e quitandas aos convidados. E foi aí que conheceu o homem com quem se casaria e que viria a abandoná-la:

Depois o truco virou hábito nas noites de sábado, eles se abriam. [...] Os homens jogavam, e ela na porta esperando primo Conrado pedir o café. Reparava no coronel Elpídio, no seu Zico, no filho do seu Zico [...] (VS 68)

Apesar de lutar para se manter viva naquele lugar alheio, diferente do seu habitat natural, a Fazenda Fundão, onde viveu até os dezoito anos de sua vida, Biela, às vezes tinha de ceder aos desejos dos primos, principalmente de Constança, que queria vê-la como a uma igual, pertencente ao seu círculo de amizade, participante das reuniões sociais, e foi por isso que se deixara convencer pela prima Constança quanto a se casar com Modesto, que a rejeitaria mais tarde, provocando nela uma frustração que logo seria superada:

¹⁵ Este aspecto será estudado no segundo capítulo da nossa Tese, que trata da sexualidade das personagens.

Prima Biela, seu Zico, os primos, todos esperavam a volta de Modesto para o casamento. Daí a uns meses o capataz e os homens voltavam. Quando os três chegaram sozinhos, a notícia correu logo: Modesto deixara algum dinheiro com os homens e se mandara para um sertão muito longe [...] a reação de Biela foi de longos silêncios, por alguns dias. Se sentia miserável, não tanto por ela mas pelos outros, pela decepção, pela amargura que via nos olhos de todos. (VS 84)

Apesar da frustração, que não partira dela, mas das outras pessoas, Biela não teve dificuldades para se restabelecer, voltou à sua rotina, à sua simplicidade. O encadeamento da narrativa dá-se, então, pela repetição, com alguma diferença, normalmente por um detalhe específico, das ações e da gradação. No caso do noivado com Modesto, Biela não se abate exatamente por ser rejeitada, mas em razão de sua rejeição por Modesto magoar os outros, o pai dele (que, diga-se, estava mais interessado em casar seu filho com moça rica), seu primo e sua esposa (que, diga-se também, estavam mais interessados em deixar Biela nas mãos de outros “cuidadores”). O que interessa aqui é notar que, embora simples e humilde, Biela não se rendia fácil àquilo de que não gostava, como, por exemplo, a religião. Não tinha hábito de frequentar igreja, não fora criada fazendo isso, vivia na sua fazenda, distante da cidade, o que para ela não tinha muita importância. Apesar de acompanhar Constança e Mazila à igreja, não tinha nenhum apego à religiosidade, chegando mesmo a ficar chateada, quando, em uma ocasião, o padre lhe pediu uma contribuição em dinheiro. O certo é que a religião católica, na narrativa, especialmente o lugar que a igreja é como espaço social, mas também de recolhimento, se fará bastante presente como um lugar de oração e reunião das pessoas do lugar, da sociedade local, mas não para Biela, que se limitava apenas a acompanhar Constança nas suas orações, fosse no oratório, em casa:

Quando Constança a chamava para o quartinho do oratório, era melhor. Ajoelhada ao lado da prima, que desfiava um rosário, podia ficar calada. Fingia que rezava, as suas rezas eram muito poucas e ela as gastava logo, enquanto Constança ainda continuava no primeiro mistério do rosário. (VS 39)

fosse na igreja:

Suas relações com Deus se limitavam às missas que assistia, se Mazília tocava no coro... [...] Mas não era de frequentar a sacristia, de cuidar de roupa de padre, de guarnição de altar. Um dia padre Matias lhe pediu dinheiro para a igreja, ela achou um despropósito. (VS 111)

Biela não tinha nenhuma convicção religiosa, não seguia um credo, acompanhava a prima Constança, mas era só isso, tanto que, ao contrário dos fieis devotados, ela se negou a dar contribuição ao padre, quando este lhe pediu dinheiro para a igreja. Nesse momento, percebemos uma crítica anticlerical e o quanto Biela era arguta conhecedora da alma humana. Apesar dessas atitudes reflexivas, desse distanciamento, Biela cultivava hábitos primitivos, surpreendendo e horrorizando os primos, como aconteceu quando mijava em pé e foi vista por Alfeu:

Uma vez a surpreendeu no fundo da horta, debaixo da jabuticabeira. Ela puxava a saia na frente, suspendia-a um pouco para não se molhar. Mijando em pé feito mula, gritou Alfeu, sentado no muro. Capeta dos infernos, disse ela morta de vergonha, cheia de ódio. (VS 54)

Esta menção faz-se necessária para demarcação do espaço primitivo no qual Biela está imersa, traz consigo. Embora dotada de posses, ser rica, os modos dela fogem completamente do que se diz civilizado, uma vez que tem hábitos primitivos, como “mijar” em pé e comer com as mãos, apesar da insistência da prima para que ela se enquadrasse no mundo da cidade:

Olhava como prima Constança comia, como segurava os talheres, como levava a comida à boca. Procurava imitá-la, se atrapalhava, enfiava o garfo quase todo na boca, a comida caía na toalha. [...] Até que descobriu o caminho da cozinha. Lá com a velha Joviana e Gomercindo, com a gente miúda, se sentia mais à vontade, como se estivesse na fazenda do Fundão. [...] Eram seus iguais, comiam feito ela, não riam dos seus modos, de sua falta de jeito; quando não comiam com as pontas dos dedos, seguravam o garfo e a faca do mesmo modo; às vezes comiam só com a faca. (VS 37)

Deliberadamente, a grande mudança na personagem ocorre quando é abandonada pelo homem com quem se casaria. Em Biela, uma grande mudança se opera, embora devagar. Mas foi a partir dali que ela passou a se revelar, a romper os grilhões da cultura que a aprisionava, reconquistando seus hábitos primitivos, seu mundo natural vivido intensamente na Fazenda Fundão.

Depois que o noivo se foi para longes sertões, algumas mudanças começaram a se processar em prima Biela. Não eram mudanças bruscas que todos notassem assustados e se interrogassem e dessem explicações e procurassem ver no sumiço do noivo a razão de tudo. (VS 86)

Ao sentir-se abandonada, passou a refletir sobre sua situação na cidade, percebeu que levava uma vida que não era sua, usava roupas que não combinavam com seu jeito de ser. Sentiu-se desolada, enraivecida, até romper de vez com a vida que ela estava vivendo, que lhe fora imposta pelos primos:

De repente, como se as lágrimas lhe ditassem o que tinha de fazer, principiou a arrancar violentamente os botões do vestido. O vestido aberto, tirou-o do corpo. Numa fúria que desconhecia em si mesma e só via nos terríveis momentos do pai, Biela rasgava o vestido de ponta a ponta, atirando os pedaços longe. Eles vão ver, eles vão ver agora! (VS 92)

Autran Dourado consegue usar essa metáfora do vestido como o ponto de mudança na vida de Biela, pois, no ato de rasgá-lo, ela, definitivamente, pode se revelar na sua inteireza, sem se camuflar, livre de toda artificialidade a ela imposta. Os talheres (ela gostava de comer com as mãos), comer à mesa (ela gosta da companhia dos criados, na cozinha), os vestidos (totalmente inadaptada a eles, sentia-se desconfortável vestindo-os), o casamento (embora tivesse sentido algo estranho por Modesto, jamais, na verdade, aventou tal possibilidade), nada que partisse do seu desejo, da sua vontade, tudo imaginado, criado pelo mundo da cidade, do que fosse, por isso, moderno, representado pelas figuras dos primos, Conrado e Constança.

O seu mundo era outro, não aquele. Se estava ali, o fazia como única alternativa, valendo-se de todas as forças para sobreviver naquele espaço estranho, hostil, do qual precisava libertar-se, precisava resgatar-se como a moça lá do Fundão, e, para isso, alimentava o seu presente com as imagens do passado, da infância. Desta forma, as repetições da narrativa evitam a monotonia das ações sempre as mesmas e adquirem uma dinâmica significativa: Biela não se revolta ou se sente magoada por ter sido abandonada e preteria pelo noivo que lhe tentaram arranjar, ela se sentiu, primeiramente, chateada por ser a causa da desilusão dos outros. Posteriormente é que ela se dá conta, em sua simplicidade, de que o que a tornava infeliz eram as tentativas de conformá-la ao que não era.

A partir do episódio de ser abandonada pelo noivo, de romper com os padrões que lhe eram impostos e aos quais exigiam que seguisse, quando rasgou o vestido, Biela passou a viver mais ainda a sua simplicidade, o amor incondicional pelas pessoas e pelos animais, como é o caso bastante significativo da adoção de Vismundo, um cão lazarento, que ela encontrou na rua e a ele iria se apegar pelo resto da vida:

Como Vismundo fosse gente, aprendeu a amá-lo. Experimentou esse sentimento bem fundo, umedeceu-o nas suas raízes. Aprendeu a alegria, o sofrimento que é amar uma pessoa assim. (VS 126)

Biela contrai um resfriado, pneumonia, e vai a óbito. É assistida por pessoa próxima, que chama um médico para olhá-la. O médico a conduz ao hospital. Há, aqui, a cena de seu delírio e morte:

princiou com uma tosse seca e espaçada, que procurava disfarçar. Não deu muita importância [...] Agora passava as noites sentada na cama, procurava abafar os acessos com o lenço, não queria incomodar os outros. [...] Prima Biela, vou chamar hoje mesmo o dr. Godinho para ver você. [...] No dia seguinte, levaram prima Biela para a santa casa. (...) Prima Biela porém não pôde aproveitar como queria a enfermaria geral, onde encontrou duas ou três pobres muito suas conhecidas. Na terceira noite passou tão mal que tiveram de chamar o médico e os primos. O médico achou que não tinha mais nada a fazer, era esperar o fim de prima Biela. (VS 127, 129, 132)

Neste seu delírio, Biela vê todos os fatos de sua vida passarem por ela: Mazília, sua mãe, e Vismundo, seu cachorro de estimação. Passou a ouvir o latido do cão, e o som do Harmonium:

Biela sentiu apenas um calafrio, um nojo distante. Não via bem na sua frente, as pessoas eram umas névoas leitosas, trêmulas, longe demais. [...] Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas em nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculo. Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E, num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. *O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu.* (VS 133; grifo nosso)

Aqui nós temos a parte final da história, a personagem, antes de morrer, delira e, numa espécie de transe, é conduzida para uma atmosfera de luz muito suave. Aqui há a focalização a partir do ponto de vista da personagem que terá sua última percepção das coisas enquanto a vida, aos poucos, se esvai. Biela, nos seus delírios, viu seu animal de estimação. Biela viu todos os entes queridos passando na sua frente, inclusive o seu cachorro que perseguia os últimos pássaros do céu, e ela ouvindo a cantiga cantada pela sua mãe, que não mostra o rosto.

O texto de Autran Dourado, ao mostrar a inadaptação de Biela, o faz com a sensibilidade de quem perscruta os desvãos do ser, apontando para a oposição entre os mundos:

natural e cultural; refletindo sobre a incomunicabilidade desse ser inadaptado, que não se deixa aprisionar, civilizar, de tão atrelado à memória, vivendo em mundos à parte, virtuais, numa cosmologia própria, quando tece a própria matéria de sua sobrevivência, para burlar os preconceitos do mundo exterior.

Biela se divide entre o presente e o passado (memória), matéria que nos é dada a conhecer através da instauração e utilização de vozes e focalizações que nos permitem participar dessa história como leitores “espectadores” privilegiados. Através da forma como, misturando perspectivas narrativas diferentes, vozes e pontos de vistas também diferentes, Autran Dourado nos faz participar das ações, como se nelas pudéssemos estar.

Personagem que nos vem e se instaura como verdadeira, embora saibamos que essa verdade ganha força pelo caráter da verossimilhança, porquanto é nascida da mente do seu criador, como bem reflete Antonio Candido, no seu estudo sobre a personagem de ficção:

Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. Assim, a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (2009, p.57-8)

Assim, como podemos ver, a verdade da narrativa está na sua organização, nas articulações internas do texto e, por isso, a lógica ficcional vai depender desses fatores, o que não impossibilita o leitor, e é natural que isto aconteça, de associar o mundo ficcional com o mundo real; de tomar como referenciais determinadas personagens e para elas devotar uma boa parte da sua memória. Biela é um ser-da-linguagem inesquecível. Personagem densa, não é matéria fácil de abarcar, por mais que se empreenda um esforço neste sentido, muito passará ao largo da percepção do estudioso, porquanto a obra literária é fonte inesgotável, passível de leituras as mais diversas.

1.4 *Ópera dos mortos* – Rosalina¹⁶

Oitavo livro de Autran Dourado, *Ópera dos mortos* (1967) faz parte das obras maduras do autor. O livro se divide em nove capítulos, ou nove blocos narrativos: “O Sobrado”, “A Gente Honório Cota”, “Flor de Seda”, “Um Caçador Sem Munição”, “Os Dentes da Engrenagem”, “O Vento Após a Calmaria”, “A Engrenagem em Movimento”, “A Semente no Corpo, na Terra”, e “Cantiga de Rosalina”. Toda a narrativa do romance se estrutura em torno da protagonista Rosalina, filha única de dona Genu e do coronel João Capistrano Honório Cota. O Coronel, após desiludir-se com a política, isola-se no sobrado com a família, vivendo lá, a despeito de todo apelo da população de Duas Pontes, até a consumação dos seus dias. Rosalina, solidária ao pai, também se fecha e segue a mesma sina, cada vez mais distante do mundo exterior, chegando ao paroxismo dessa atitude, após a morte dos pais, quando ela se enclausura de fato, tendo por companhia a preta Quiquina e, mais tarde, o forasteiro Juca Passarinho, com quem alivia a solidão, nas suas etílicas noites de transbordamento. Assim, Rosalina cumpre os seus dias, seus vazios e solidão, até o ato final, a loucura.

A estruturação do livro em nove blocos narrativos demonstra que a escolha de Autran Dourado não é pela linearidade da história, como é comum nas narrativas de ação, pois sua preocupação é com o que emerge de cada personagem, seus dramas, suas faltas, seus vazios, e o faz bem, adotando uma estrutura aberta, como a do barroco¹⁷, dividindo seu texto em blocos, permitindo que a história vá sendo contada, de várias formas, por diversos meios e vozes, proporcionando variadas formas de leitura e composição, mas sem que o autor perca o controle da obra, conforme assinala o próprio Autran Dourado:

Em Umberto Eco, no seu conceito operacional de arte, o leitor ou espectador, ouvinte ou vedor, da obra de arte, é solicitado abertamente a colaborar na montagem da obra, permitindo-se chegar mesmo ao arbítrio e absurdo – o leitor como coautor. Coautor não como na imagem, mas de fato. Se no conceito de obra aberta de Umberto Eco o leitor é coautor, senão autor principal, na estrutura aberta do barroco é possível a múltipla leitura mas o autor continua comandando o espetáculo, ‘*el gran teatro del mundo*’ do barroco. (DOURADO, 2000, p.27)

¹⁶ DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 12.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. Todas as citações são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página: *OM*, seguido da numeração.

¹⁷ Autran Dourado, ao adotar a *estrutura aberta*, parte do que preconizou Heinrich Wölfflin sobre a estrutura do Barroco, diferenciando-a do conceito de *obra aberta* preconizado por Umberto Eco. Heinrich Wölfflin criou um quadro com as características do Barroco em contraposição ao Renascimento. Para ele, o Barroco traz como característica: *Sentido pictórico, profundidade, formas abertas, disposição obscura, integração*. Já o Renascimento apresenta: *Representação linear, planura, formas cerradas, disposição clara, adesão* (DOURADO, 2000, p.27).

Trabalhando na perspectiva da estrutura aberta do barroco, em que há seccionamento da linearidade narrativa, Autran Dourado, já no livro *Nove histórias em grupo de três* (1957), posteriormente transformado em *Solidão solitude* (1972), viu a sua inventividade ser tachada de incompleta, de que suas histórias, divididas em grupo de três, eram *capítulos de romance abortados*, e que ele não sabia compor suas narrativas, não sabia estruturá-las. Esse tipo de crítica que se intensificou com a publicação de *A barca dos homens* (1961) e de *Ópera dos mortos* (1967). Ele mesmo afirma:

Aos meus romances *A barca dos homens* e *Ópera dos mortos*, este último sobretudo, onde os blocos são mais distintos, cada um com sua técnica, tratamento e ritmo próprios, estilo mesmo, não uniformes, acusaram de pecar contra a composição e a estrutura, podendo algumas de suas partes serem consideradas como verdadeiros contos ou capítulos de romance que não tiveram continuidade [...] Preocupados com o seguimento, não perceberam a unidade do tônus, vertical e temporal, que o autor buscou [...] viciados num tipo de leitura, apegados a um conceito de unidade horizontal e espacial, linear. (OM 41)

Autran Dourado chama a atenção para seu projeto de escrita ao criticar aqueles que disseram ser os seus textos inacabados, capítulos soltos, faltos de unidade, o que, para ele, demonstra desconhecimento, reflexo de uma forma cristalizada de leitura, aquela marcada pela horizontalidade e linearidade, quando, na verdade, todos os seus livros são meticulosamente pensados, escritos e reescritos, trabalho de artesanato, e é isso que vamos percebendo, na medida que adentramos sua obra, como é o caso de *Ópera dos mortos* (1967), que a cada bloco a história vai se desvelando, a memória individual de cada um dos personagens vai convergindo para reforçar o que já afirmara a memória coletiva, que é posterior e simultânea aos acontecimentos narrados. Posterior porque é fruto de rememoração; simultânea, porquanto nos é revelada no momento da narração, da leitura. Anterior a toda memória ficcional, está a memória criativa do autor, que transmuta uma realidade empírica para uma realidade ficcional, como nos faz ver, ao comentar sobre essas relações Ecléa Bosí:

O mago que transmuta o passado em futuro deve ter mão rápida para capturar o Tempo no átimo da sua cognoscibilidade porque ele fulgura um instante e desvanece. Se o olhar demora e fixa, retém o estereótipo, não uma coisa viva como a imagem que sobe do passado com todo seu frescor. Chamada de novo, trabalhada pela percepção do agora, arrisca-se a fugir da captura de um presente que não se reconhece nela. (VS 21)

Autran Dourado tem essa consciência temporal, tanto que, não podendo manipular o tempo no mundo real, o faz no ficcional, como bem demonstra em *Ópera dos mortos* (1967), cuja narrativa diz respeito ao passado, aos mortos, à reconstituição de um tempo, da vida de uma família, a partir daquilo que já dissemos atrás, de uma narrativa que vai sendo contada por um narrador individual, mas que logo se converte em uma voz coletiva, ora pela opinião, pensamento, de cada um dos personagens da história, que ajudam a compor, principalmente, a ideia de quem foi um dia Rosalina: seus hábitos, seus gostos, seus delírios e, acima de tudo, sua presença/ausência no sobrado, metáfora do poder, da fortaleza dos Honório Cota.

1.4.1 Tempo e memória: as várias faces de Rosalina

Como vimos acima, *Ópera dos mortos* é um livro do passado, não apenas sobre ele, que é seu extrato, a sua matéria. Para chegar a ele, Autran Dourado, já de início, por meio de seu narrador, metatextualmente nos conduz a um passado longínquo, pois não há demarcação textual, não se sabe em que tempo os fatos ocorreram, apenas ficamos sabendo que uma história está sendo recontada, reconstituída, via memória. Nem sabemos que tempo é esse em que os fatos são recontados, ao iniciarmos a leitura do romance, pois parece que os fatos acontecem no nosso tempo presente, e, assim, sucessivamente, a cada passo da leitura: o passado é o presente, e este torna-se passado, mas também o futuro, porquanto este também é reconstrução.

O narrador nos sugere que fiquemos alertas, que não nos contentemos apenas com o visto, é preciso ir além, isto é, buscar na imaginação a recomposição dessa história que começa a se desenrolar, a história dos Honório Cota, a história de Lucas Procópio, avô de Rosalina, de João Capistrano Honório Cota, pai de Rosalina; de dona Genu, sua Mãe. Depois, também a história das pessoas mais próximas, como Quiquina, guardiã dos segredos da família; de Juca Passarinho, o forasteiro; de Emanuel, amigo de infância e ex-pretendente; de Quíncas Ciríaco, padrinho de Rosalina e pai de Emanuel, e, assim, da história de Rosalina, tudo isso a partir do velho sobrado, de uma interlocução que se estabelece entre o narrador e um suposto *senhor*, que não passará incólume por essa experiência:

O senhor querendo saber, primeiro veja:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeira coloridas vivia Rosalina. Casa de gente casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar soralengo que o tempo de todo não comeu. [...] *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 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. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até ao tempo do coronel Honório – João Capistrano Honório Cota [...] (VS 1; grifos nossos)

“O Sobrado” é a síntese do poder dos Honório Cota, dos patriarcas: Lucas e João Capistrano, respectivamente avô e pai de Rosalina, cujos traços ela herdara, confluência dessas duas vozes; portanto, assim como o sobrado, também síntese dos dois. Veem-se aí, nessa passagem, todas as alusões a esse passado suntuoso, de *reinação*, que se converteu em memória, em distância, mas que agora ressurge a partir dessas várias vozes, que aos poucos vão se tornando presentes:

As cores das janelas e da porta estão lavadas e 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*; vidros quebrados nas vidraças, resultado do ataque da meninada nos dias de reinação, quando vinham provocar *Rosalina* (não de propósito e ruindade, mais sem-que-fazer de menino), *escondida detrás das cortinas e reposteiros*; nos peitoris 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 na cantoneiras a leveza daqueles balcões. (VS 1-2; grifo nosso)

E assim prosseguimos nessa jornada sensorial, a riqueza de detalhes, as janelas, as cores, as deformações da parede, as volutas, as setas, as pinhas de cristal, tudo isso faz parte da atmosfera de uma história que será re/contada, bem como da própria estética barroca, a estrutura aberta, de que fala Autran Dourado. Percebemos que o sobrado passa por um processo de antropomorfização: sua carne, seus ossos e outros. Nele está Rosalina, mesmo ausente, sendo reconstruída pela memória/imaginação, pelo que dizem/disseram dela/sobre ela. Sempre ali, eternamente ali, como os mortos que ali habitam/habitaram. A história de Rosalina, povoada de ausências e vazios, é marcada pela dualidade: diurna/noturna, luz/sombra, castidade/devassidão. Rosalina é uma e várias, incontáveis, tudo isso e muito mais, síntese e metáfora do real, como nos faz ver Autran Dourado:

O que você sabe de Rosalina, por exemplo [...] são pequenos traços objetivos: uma cor de olhos, um jeito de boca, as mãos, a palidez do rosto, o feitiço do cabelo, seus passos ecoando no casarão vazio. São todos elementos reais que você buscou na vida, metaforizou-os segundo a sua visão pessoal de mundo, dispôs segundo a composição

de um parágrafo, de um bloco, de toda a composição de *Ópera dos Mortos* enfim. Com esses nacos de coisas dispostas segundo ritmo, repito, você traçou o risco da sua personagem. Agora a sua personagem mesmo, a vera Rosalina, você não sabe como é, a não ser que se coloque, o que é muito custoso, como um leitor de si mesmo. [...] Como qualquer cidadão, você monta interiormente, com aqueles elementos do real, a sua própria Rosalina. Que não é a mesma Rosalina de a,b,c (nº leitores). (DOURADO, 1982, p.121)

Forjada na cosmovisão do autor, Rosalina é a metáfora estruturante de *Ópera dos mortos* (1967), ponte entre o passado, representado por Lucas Procópio, seu avô paulista, desbravador e grileiro de terras, homem sem medidas, fundador de Duas Pontes, e o presente¹⁸, representado por João Capistrano, seu pai, homem comedido, respeitador das leis e da ordem, o oposto do Avô. Compreendê-lo, João Capistrano, na sua essência, ajuda no desvelamento de Rosalina, de quem herdara a introspecção e o orgulho, o desprezo pelo povo de Duas Pontes e o isolamento voluntário.

João Capistrano, embora comedido, às vezes tinha uns rompantes, o que o assemelhava ao pai, Lucas Procópio, como fora a experiência política em *Duas Pontes*, quando resolveu concorrer a uma cadeira legislativa. Um dia, sem que ninguém esperasse, passou a falar mal da administração da cidade, dos políticos, inclusive desacatando o presidente da Câmara, que lhe foi pedir explicações, e saiu de lá enxotado, desrespeitado, o que culminou numa das mais acirradas e desrespeitosas campanhas eleitorais da história de Duas Pontes, conforme o testemunho da cidade:

O coronel estava declarado, *a gente* não tinha mais nenhuma dúvida, ele era do Bando dos Sapos. Daí em diante foi a luta, o xingatório, as futricas, até nome-da-mãe, a arregimentação. O coronel Honório Cota crescia, se agigantava [...] se via presidente da Câmara, deputado, quem sabe senador; *esses sonhos não têm limites*. [...] se encarnava no avô, se via fazendo longos discursos na Assembleia Constituinte do Império. [...] Ele, João Capistrano Honório Cota, era agora o deputado Cristino Sales, seu avô. (VS 21; grifo nosso).

Vê-se, aí, a história do Coronel João Capistrano Honório Cota sendo recontada, trazida à tona pela memória coletiva, pelo testemunho das pessoas da cidade. Aos poucos, ficamos sabendo do delírio do coronel, da ideia fixa, dos sonhos megalomaniacos, o que levou seus opositores a compará-lo ao *Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote de La Mancha*, epíteto dado pelo escrivão da cidade, seu opositor na política:

¹⁸ O presente se coloca em um tempo mítico, fazendo parte da narrativa quando, supostamente, ela já aconteceu, se passou, um presente que se atualiza sempre que alguém lê o texto, e “ouve”, em primeira pessoa e como para si próprio, um narrador que reconta essa história.

A gente não pensava, a gente falava. O jornalzinho dos Periquitos, que o escrivão imprimia, chamava o coronel Honório Cota de Dom Quixote, desmiolado. Mas ele era soberbo não ligava, conhecia a história, não era nenhum toca-tintas [...] Aquilo na verdade não o amofinava. Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura. *Se a gente reparasse* melhor (a gente nunca repara nessas ocasiões, só depois), tinha mesmo uns ares de Caballero de la Fé, também da triste figura. (OM 21; grifo nosso)

O fragmento acima põe em evidência um diálogo intertextual que o narrador, em sua narrativa, mantém com Miguel de Cervantes, ao aproximar sua personagem João Capistrano da grande personagem Dom Quixote. Autran Dourado, assim, reflete sobre a condição humana, o poder, a fantasia, o adocimento das pessoas, a loucura e o papel social da loucura, temas muito caros a ele, tanto que, ao abordá-los na referência que faz ao coronel e sua relação a Dom Quixote, prepara o terreno para que compreendamos alguns traços da personalidade de Rosalina, sua atitude de isolar-se em seu silêncio e orgulho:

A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito. Queríamos que Rosalina fosse feito Lucas Procópio, nos lançasse na cara todos os desaforos, ao menos falasse com a gente. Mas não, Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado. (OM 82)

Passado seu delírio quixotesco e voltando à realidade de seu cotidiano, o coronel Honório Cota rompe com praticamente todas as pessoas da comunidade de Duas Pontes, fechando-se no seu orgulho e na melancolia, que passaram a dominá-lo, fazendo com que, cada vez menos saísse para os seus passeios pela cidade, limitando-se a ir ao Armazém de Café, que mantinha em sociedade com seu amigo de infância, Quincas Ciríaco, ou para ir à Fazenda da Pedra Menina. Para amenizar seu sofrimento, tinha a companhia de Rosalina, que, à maneira do pai, assumia seu silêncio e casmurrice:

Rosalina, já moça, procurava ampará-lo, e a sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro de que nunca se esquece. Às vezes ela arriscava um carinho tímido, tomava-lhe as mãos magras e compridas, alisava-as. Ele olhava para ela e nos seus olhos escuros havia uma pontinha de luz feito um princípio de lágrima. Ele retirava as mãos, não se permitia tanto sentimento. (OM 26; grifo nosso)

Nada disso apaziguava o ressentimento e a mágoas que o coronel nutria pelo povo de Duas Pontes, e assim foi se fechando, tornando-se mais casmurro ainda, até o agravamento da situação, um ano depois, com a morte de dona Genu, sua esposa, episódio que a pessoas da cidade acreditavam ter o poder de propiciar o restabelecimento do diálogo do coronel com a cidade. Entretanto, ledo engano de todos, o coronel, embora tenha aberto as portas do sobrado para que velassem o corpo da esposa morta, trancou-se no seu quarto, recusando-se a ver as pessoas, descendo apenas para fechar o caixão:

O coronel Honório se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o grande relógio-armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas. A gente esperava angustiado ele fazer mais alguma coisa, dizer uma palavra; alguns se arrependiam de ter vindo. [...] No acompanhamento do enterro o coronel Honório Cota vinha logo atrás do caixão, não segurava na alça, deixou isso com a gente, dando o braço a *Rosalina, que como ele não chorava nem soluçava, apenas os olhos úmidos e vermelhos minavam um brilho de lágrima, que a gente, de tanto querer ver via.* (OM 26; grifo nosso)

Após a morte da Mãe, dona Genu, e em solidariedade ao pai, João Capistrano Honório Cota, que se sentia traído pelo povo de Duas Pontes, Rosalina se isola no sobrado, tendo por companhia, além do pai, Quiquina, uma preta e muda descendente de escravos, que há muito estava com a família Honório Cota. Quiquina, além de cuidar da Sobrado, de vender flores de pano, confeccionadas por Rosalina, também era auxiliar de parteira, tendo muitas vezes ajudado as mulheres de Duas Pontes a dar à luz. Quando era criança, ajudara Dona Genu, mãe de Rosalina, a trazer ao mundo os filhos pecos, natimortos, que foram vários, antes de Rosalina medrar e vir ao mundo:

E os filhos não vinham e não vingavam. Nasciam temporões e mortos ou não iam além de meio ano. E João Capistrano pensava na vida... e lá ia o preto Damião, seguido da menina Quiquina, levar para o cemitério, sem nenhum outro acompanhamento, a miuçalha perdida, os frutos pecos do ventre de dona Genu. Que graça podia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? E o coronel Honório mais dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério. Os quartos do sobrado iam ficando cada vez mais vazios. (OM 17-18)

Fiel amiga do pai, com a morte dele foi se fechando cada vez mais no sobrado e em si mesma, e, nos dias dolorosos e lentos, à procura daqueles que a antecederam, que permaneciam vivos na sua memória e, agora, perambulavam pelo velho casarão à procura de um passado que também perambulava pela memória das pessoas de Duas Pontes. Isso

a fez isolar-se mais ainda, cumprindo ali seus dias monótonos e iguais, além das flores que confeccionava e das horas que passava atrás das cortinas do sobrado, a observar o tempo coagulado no átrio da igreja, onde um ou outro morador, sob o sol escaldante, passava, de vez em quando, para sumir logo em seguida. Da sua janela, ela contemplava seu pequeno mundo. Quando não estava observando da janela o mundo lá fora, confeccionava suas flores, uma espécie de metáfora da perenidade do tempo, porquanto suas flores, por serem de pano, não murchavam, não se desfaziam. Da mesma forma pode-se aludir à simbologia dos relógios, pois à medida que alguém da família morria, iam sendo parados, como se com aquele gesto ela conseguisse também parar o tempo. Consonante a tais atitudes, Rosalina vivia um misto de luto e melancolia, comportamentos bem distintos, segundo Sigmund Freud:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo. (Luto e Melancolia, 2014, p.28)

Comportamentos estes que iriam marcá-la pelo resto de sua vida. Sempre reclusa, ocupando os espaços repetidos da casa, mergulhada nas noites insones, no tempo parado dos relógios ancestrais. Assim como podemos ler em Freud, Rosalina passa por muitas perdas, e a partir delas, principalmente a do pai, ela passa a viver estranhamente, no mundo só seu, sendo ela e várias, mas sempre reclusa.

A história intensifica-se, não pelas ações visíveis, mas pela emoção de cada personagem, que emerge a todo tempo, e assim ficamos sabendo, sob vários pontos de vista, do universo particular de cada um e, ao mesmo tempo, do todo. O luto progride para a melancolia, que culmina no enlouquecimento de Rosalina, que, de novo, se enclausura, só que, desta vez, mentalmente. Com o enlouquecimento, ela sai do sobrado e é conduzida pelo amigo Emanuel para um lugar não nomeado.

Desde o início da narrativa, que já se inicia *in media res*, o que há é um passado do qual ficamos sabendo, pelo testemunho de uma memória coletiva, que se alterna na narrativa entre o uso das formas verbais “vejo” e “a gente vê”. Quando “ouvimos falar”, pela primeira vez em Rosalina, ela já é adulta e a evocação de sua figura se dá entre as cortinas do velho sobrado, a fitar o longe, o Largo do Carmo:

Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada. Os olhos vazios e mornos miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde, o céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra, reverberando nas paredes brancas [...] (OM 3)

Só no segundo capítulo ou bloco, é que vamos, de fato, conhecer um pouco sobre a vida de Rosalina, dos irmãos natimortos, da origem da família, da fundação de Duas Pontes, do pai, João Capistrano, da mãe, dona Genu, de dona Isaltina, a avó, do seu avô, Lucas Procópio, do Padrinho, Quincas Ciríaco, da madrinha, dona Castorinha, e, como já mencionamos anteriormente, sobre o enclausuramento da família Honório Cota:

E veio um dia Rosalina, nasceu em janeiro, no capricórnio, consultou Quincas Ciríaco no seu Almanaque [...] no batizado [...] Quincas Ciríaco levou para ela uma medalhinha de ouro que ele fez questão de mandar especialmente em Aparecida do Norte benzer. [...] Nesse ambiente foi crescendo Rosalina, se instruíra, tinha a melhor educação que se dava naqueles tempos. E encorpou, virou moça bonita, disputada, todo rapaz de olho nela e na herança do coronel. Tinha agora dezesseis anos. [...] Como o tempo foi passando e Rosalina crescia, também principiou a crescer e tomar corpo na alma do coronel o sonho de mando e riqueza [...]. (OM 18-19)

A partir do terceiro capítulo, “Flor de Seda”, começamos a conhecer o mundo interior de Rosalina, sua vida íntima, suas recordações e fraquezas. A origem das flores, de como ela aprendeu a confeccioná-las. Ficamos sabendo do piano, que estava parado desde a morte da mãe. Alternando entre o que nos diz uma voz onisciente, embora focalizada na própria Rosalina, de cuja beleza tinha consciência, e da vaidade que, mesmo apesar do luto, era evidente *na golinha de renda branca*. Ficamos sabendo dos seus devaneios e desejos:

Se olhava no espelho remedando uma mulher muito elegante e bonita saindo de braço dado com o marido para uma festa no Rio de Janeiro. [...] Ela também era bonita, bastava querer se arrumar melhor, tirar aqueles vestidos todos iguais; ela nunca mudava de feitio, sempre aqueles vestidos pretos, o luto permanente que ela abrandava com uma golinha de renda branca. (OM 36-7)

Apesar de todos os acontecimentos vividos por Rosalina – que fizeram-na amarga, ensimesmada, às vezes, ela se dava conta de que ainda era jovem, bonita, e se deleitava nas cenas que compunha, via imaginação, como, por exemplo, quando Emanuel a visitava, ou mesmo quando ele a desejou um dia, pois queria se casar com ela. Para se

solidarizar com o pai, alimentou o orgulho de nunca mais se relacionar com ninguém da cidade, já que não eram dignos de confiança. Era preciso ter orgulho:

Não, de jeito nenhum ela pensava em casar. Emanuel bem que quis. O pai. Você não deve olhar pra nenhum rapaz, não deve dar confiança pra essa gatinha. Depois do que aconteceu. Esta gente não presta [...] (OM 37)

Rosalina ia cumprindo os seus dias sozinha, quase só, pois tinha sua fiel escudeira, Quiquina, uma espécie de mãe, de empregada, de governanta, mais do que isso, a detentora dos segredos dos Honório Cota. Ela tudo via, tudo ouvia, mas não falava, por mais que as pessoas da cidade quisessem saber a respeito de sua patroa, do sobrado, ela não contava, ficava na sua semáfora patética, como bem nos diz o narrador. Quiquina estava na família, desde muito tempo, não chegou a conhecer Lucas Procópio, mas todo o resto da família, para quem trabalhou, inclusive cuidou de Rosalina. Esta, por sua vez, nutria muito respeito por Quiquina, por considerá-la, mais do que isso, também para manter certa distância, para impor respeito. A preta não podia saber de suas fraquezas, seus vícios, como seu hábito de beber:

De noite, antes de deitar, o vinho de laranja, quando acabava o vinho madeira. Doce, tinha de tomar muitos cálices, Quiquina não podia ver, só via depois quando a licoreira estava vazia. Meio bêbada, um sono bom que começa pelos membros, a coceirinha nas pontas dos dedos, bom, gostoso, o vício. Às vezes tinha de levantar de noite, por causa do estômago, ia tomar bicarbonato. (OM 40)

Dessa maneira, Rosalina, apenas citada no início do romance, vai dando mostras de sua complexidade, são informações que nos chegam pela própria personagem, quando, nas suas deambulações pela casa, vai nos dando mostra de sua personalidade, na rememoração, nas suas revoltas, nos seus vícios, na sua sensualidade e erotismo.

A evocação do passado, da memória, por meio dos objetos da casa, o estabelecimento de um ritual, que se cumpre diariamente, como é o caso de Rosalina, de manter a tradição viva por meio dos seus entes queridos, já mortos, mas que continuam ali, como se ainda tivessem vivos, habitando o sobrado, influenciando decisões, mesmo quando tudo se desmorona, e podemos vivenciar a tragédia pessoal de Rosalina, a tragédia da família Honório Cota. Sobre isso, Autran Dourado, falando sobre a genealogia de *Ópera dos Mortos*, assim se manifesta:

A primeira ideia nasceu de uma frase que de repente brotou no meu espírito ‘É preciso enterrar os nossos mortos.’ Verifiquei posteriormente que era uma reminiscência da *Antígona*, de Sófocles. Pense-se no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos. (OM151)

Ópera dos mortos se configura como uma narrativa do e no passado, rediviva no testemunho das pessoas de Duas Pontes. Rosalina a ele está presa, paralisada, embora transite de um espaço a outro na sua existência, como um “pêndulo”, de um lado a outro do sobrado, parte inferior do sobrado para a parte superior, ou vice-versa, do dia para noite, da casta para devassa, de Lucas Procópio a João Capistrano, a sua permanência está no passado, dele não há como se desprender. Tudo na narrativa converge para que ela permaneça ali: não há perspectiva de futuro.

É assim que a memória exerce papel crucial na tessitura narrativa de *Ópera dos mortos*, uma vez que é por ela que o autor chega ao passado longínquo da família Honório Cota, dando testemunho de que ali, naquele lugar, no que restou do sobrado. Tudo ocorreu há muito tempo, tempo que não se pode precisar, pois não existem dêiticos que atestem precisamente esse tempo narrado, muito menos o tempo a partir do qual o narrador/coro se coloca e no qual viveu Rosalina, com seus dramas, seu luto, e a sua melancolia (depressão), com sua posterior loucura. Ao não determinar o tempo narrado, a voz narrativa criada por Autran Dourado possibilita ao leitor uma interação que o torna livre para refazer os fios dessa tessitura, a partir das lacunas que se nos apresentam no momento da narração, considerando que quem conta algo não o faz na linearidade que se imagina fazendo, posto que, ao resgatar os fatos, muitas vezes, eles vêm edulcorados, ou matizados, dependendo da ênfase que se queira dar para o fato, ou mesmo, como dissemos há pouco, muito do acontecido se perde, aí é que entra o papel do leitor para recompor essas lacunas, para dar sentido ao narrado, atitude ou postura semelhante à da psicanálise, como pontua muito bem Lúcia Castelo Branco:

Ora não é difícil perceber que o processo de análise é análogo ao processo de memória. Afinal, o que está em jogo na análise é sobretudo um exercício de rememoração e, como tal, de construção, de tentativa de preenchimento de lacunas e de recuperação das perdas. Acontece que há perdas irrecuperáveis. E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo, em lugar do *que não há* (e às vezes *do que não houve*) um enredo, uma história, um texto. (1991, p.35-36)

A essa perda ou lacuna, Lúcia Castelo Branco chama de *desmemoria*, diferenciando-a do que seria a *memória tradicional*, portanto linear e organizada, até se poderia dizer incorruptível, já que enganosamente nos faz pensar que a retemos. Essa conceituação empregada pela estudiosa casa muito bem com o que aqui discutimos, para mostrar como a personagem Rosalina emerge de uma memória coletiva como alguém que viveu ali naquele sobrado, embora essa memória não seja a memória tradicional linear, organizada, ela se nos apresenta circular e elípticamente, entre idas e vindas, pois só aos poucos, pelo esforço desenvolvido no processo da leitura, como leitores vamos organizando a ordem cronológica das coisas, até que tenhamos um perfil dessa Rosalina, que perseguimos por toda a narrativa.

1.5 *Os sinos da agonia* – Malvina¹⁹

Considerado como obra-prima e um dos melhores e mais ousados livros de Autran Dourado, *Os sinos da agonia* (1974), ao contrário do que acontece em algumas obras do autor, não é ambientado em Duas Pontes, mas sim na Vila Rica do Século XVIII, quando as Minas Gerais conheceram a riqueza proporcionada pela extração do ouro e pela criação de gado, a opressão por parte da Coroa Portuguesa, a revolta, e, mais tarde, a decadência. Ali se desenvolve uma história de desejo, traição, opressão e revolta, acentuadamente marcados pela agonia de vidas devastadas pela traição, pelo amor e pelo ciúme.

Pela sua importância, o romance foi amplamente lido no Brasil e no exterior, sendo traduzido para diversos países, dentre eles a França, onde foi adotado para os exames de *agrégation* das universidades francesas. A obra, inicialmente dividida em três partes denominadas “Jornadas”, como eram chamados os autos antigamente, evoluiu, passando a constituir-se de quatro partes, conforme assinala Autran Dourado:

Concebi o livro dividido em três blocos (jornadas, como eram chamados os autos antigamente), cada um com sua visão da história. Não há fusão, mas independência absoluta, cada maneira de ver e narrar é ambígua e mesmo contraditória em relação às outras – os discursos dos três personagens principais, que na verdade são dois, desde que Januário e Gaspar representam as duas faces do mesmo personagem mítico – Hipólito, e Malvina que é Fedra. [...] A divisão em três blocos ou jornadas na segunda versão do romance me pareceu simplista, resolvi cortar o final de cada bloco.

¹⁹DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 5.ed. São Paulo: DIFEL, 1981. Todas as citações são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página: SA, seguido da numeração.

Cada final correspondia ao bloco de que se originara: Januário (Hipólito), Malvina (Fedra) e Gaspar (Hipólito), só que em ordem inversa. Vi então que essa divisão e montagem eram apenas arbitrárias, apenas confundiriam. Resolvi, pois tirar um novo partido das três divisões, deixando os seus finais em suspenso, sem solução, de maneira que a figura retórica da ambiguidade (*The Seven Types of Ambiguity*, de Empson) funcionasse plenamente. (*Revista da USP*, 1994, p.123)

A Primeira Jornada – A Farsa – a focalização é centrada em Januário, filho bastardo de Tomás Matias Cardoso, homem branco, rico proprietário de terras, e da mameluca Andresa, teúda e manteúda de Tomás. Nessa parte, Januário encontra-se foragido, na Serra de Ouro Preto, em companhia do escravo Isidoro. Januário é acusado de roubo e do assassinato de João Diogo Galvão, marido de Malvina, com quem ele, Januário, havia se envolvido, atraído por ela para uma armadilha: matar o marido para que ela pudesse ficar com o enteado Gaspar. A narrativa, nesta primeira jornada, é construída a partir da memória de Januário.

A Segunda Jornada – Filha do Sol, da Luz – a focalização é em Malvina. Nesta parte, ficamos sabendo a respeito de sua origem, quem são seus pais, João Quebedo e Vicentina, e seus irmãos, Mariana e Donguinho, e também sobre a mucama Inácia. É-nos contado sobre João Diogo Galvão e seu filho Gaspar. Ficamos sabendo a respeito do casamento de Malvina com João Diogo, depois de este preterir Mariana, irmã mais velha de Malvina, que lhe fora oferecida como noiva. E, assim, nos é dado a conhecer o amor de Malvina pelo enteado, Gaspar, e a trama, por ela arquitetada, para assassinar o marido, trama da qual faz parte Januário.

A Terceira Jornada – O Destino do Passado – a focalização é em Gaspar: o velório do pai, memória do passado, o seu amor pela madrasta Malvina e a luta para manter-se longe dela, após a morte do pai.

A Quarta Jornada – A Roda do Tempo, na qual temos o fecho da narrativa, a paixão desmedida de Malvina pelo enteado, seu enlouquecimento e posterior suicídio. Ficamos sabendo do desespero de Gaspar, após ser acusado por Malvina como sendo coautor da morte de João Diogo, seu pai, conforme carta enviada ao Capitão-General. É-nos contado, também, o desfecho da narrativa, com a morte de Januário, que se entregara aos soldados, em verdadeira imolação, confirmando o que já se dera simbolicamente, quando sofrera morte por Efégie.

Embora ambientado em Vila Rica, no século XVIII, *Os sinos da agonia*, segundo seu autor, não é um romance histórico, mas um romance político, mítico e pós-moderno:

Os sinos da agonia não é um romance histórico (não há nele uma só data, um só personagem histórico, um só acontecimento verdadeiro: são reais porque fui eu que os inventei), mas um romance político, mítico e pós-moderno. Ele é político, pelo menos no sentido em que nós latino-americanos, tão sofridos por bárbaras e sofisticadas ditaduras, assim entendemos o que é romance político. Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento. Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um gemido rebuscado. (*Revista da USP*, 1992, p.120)

O romance é, na verdade, uma metáfora dos dias nebulosos vividos por nós brasileiros durante o regime de exceção – o golpe militar de 1964 e a subsequente ditadura, de 1º de abril de 1964 até 15 de março de 1985, que levou inúmeros intelectuais, professores, escritores, artistas ao exílio, quando não à morte. Autran Dourado afirma que *Os sinos da agonia* não é uma tragédia, apesar de conter vários elementos de caráter trágico, seja em relação às ações. Seja em relação ao destino de seus personagens. Para seu autor, ele seria apenas um romance não histórico e mítico, tendo, como matéria influenciadora de sua composição, várias tragédias, como *Medéia*, *Édipo Rei* e *Macbeth*:

Quando examinarem meu livro, gostaria que levassem isso em consideração, pois não estava fazendo uma tragédia mas um romance mítico e a-histórico, em que me utilizo de várias outras tragédias, como *Medéia*, *Édipo Rei* e *Macbeth*. Só assim se entende a presença do cego Tirésias, que não é personagem de Hipólito, Fedra ou Hipólito ou Fedra, mas do *Édipo Rei*, de Sófocles. O que faço é uma mistura alucinante de textos. O complexo de *Édipo* do personagem Gaspar (Hipólito) seria inadmissível no personagem de Eurípedes ou de Racine, que têm a mesma estrutura interior, a não ser que se queira ver problema edipiano em tudo, como querem alguns psicanalistas, o que, na minha opinião, é um empobrecimento. (*Revista USP*, 1992, p.122-3)

Esse alerta de Autran Dourado é muito importante para a compreensão da obra, pois enquanto criação da linguagem, avança e ousa nas possibilidades de se trazer para o mesmo palco várias visões sobre um tema, várias tragédias, e, a partir delas, compor o seu tecido mítico e pós-moderno (segundo seu próprio autor²⁰), dando vida a personagens, fundindo passado e presente, iluminando as várias faces de uma história que vem sendo reescrita ao longo dos séculos, sem perder o viço e a cor. Nesse diálogo intertextual,

²⁰ “*Os sinos da agonia* é mesmo uma paródia, mas uma paródia no sentido moderno do termo, o que o faz um romance pós-moderno. Para que se entenda bem o que pretendo dizer, é necessário uma digressão sobre o que é romance pós-moderno, que se caracteriza pela paródia, pelo pastiche e pelo embuste. Borges ao escrever crítica de livros inexistentes, e Proust, remetendo à perfeição, em *Pastiches et Mélanges*, estilos de autores inteiramente diferentes do seu, são precursores do pós-modernismo literário.” (DOURADO, 1992, p.121).

caminham lado a lado Sófocles, Eurípedes, Sêneca, Racine, Shakespeare, e todos os seus personagens redivivos, graças aos recursos utilizados por ele, como a *paródia* e o *pastiche*:

foi inicialmente uma paródia de *Hipólito*, de Eurípedes, que usou o mito de Fedra, tratado depois por Sêneca, no seu *Hipólito* ou *Fedra*, e por Racine em *Phèdre*. No meu romance há não só *paródia* do *Hipólito* mas *pastiche* de Racine – muitas vezes versos inteiros traduzidos e deformados em prosa. Pastichei não só Racine, mas dois textos do Barroco retardatário de Minas Gerais: *Triunfo eucarístico*, de Simião Ferreira Machado, e *Áureo trono episcopal*, de Francisco Ribeiro da Silva (DOURADO, 1992, p.121)

Autran Dourado, ao se utilizar da *paródia* na composição do seu romance, o faz na perspectiva de uma imitação com a diferença crítica. Segundo o que afirma, ele partiu do pensamento de Deleuze, para quem a paródia é repetição, mas repetição que implica diferença. Para o autor mineiro, “paródia não é apenas repetição alterada de um estilo literário, mas também de uma situação histórica” e que o *pastiche* não deve ser tomado como “termo pejorativo nem imitação servil”, mas como “imitação criativa e sofisticada”, pois somente alguém que tenha conhecimento da obra imitada poderá “perceber e fruir melhor a imitação”, assim como acontece com a leitura da paródia²¹ (DOURADO, p.121).

Os sinos da agonia (1974), portanto, é um romance com vários ingredientes estratégicos e, ao mesmo tempo, estéticos, que traz para o centro da discussão a fragilidade do indivíduo comum ante as tramas dos poderosos e sequazes do poder. Mais do que isso, a luta desesperada do indivíduo para vencer-se a si mesmo e ao destino que o impele a episódios trágicos, contra os quais parece não haver solução, como é corrente nas grandes tragédias, como a vivida por Malvina, Gaspar, Januário, envolvidos nessa trama de vida e morte, cuja ascendência trágica podemos ler em *Fedra* (1677). Daí o romancista mineiro afirmar sobre seu livro: “Malvina, Mal vinda, Má sina – Malina (maligna, o demo), corresponde a (Fedra). Januário, de Janus, o deus bifronte, filho de uma mestiça: a ‘estrangeira’, duplo de Gaspar, filho legítimo de João Diogo Galvão (Teseu), correspondem a Hipólito (DOURADO, 2000, p.177). Seriam, então, duas faces do mesmo personagem, “uma só história narrada de três maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias”, continua afirmando Autran Dourado, considerando que “os

²¹ Para uma melhor compreensão desses processos intertextuais, conferir os estudos *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003, de Affonso Romano de Sant’Anna, e HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

discursos dos três personagens principais: na verdade dois, desde que Januário e Gaspar são duas faces do mesmo personagem mítico – Hipólito” (DOURADO, 2000, p.172). E acrescenta:

Os sinos da agonia nasceram de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil Colônia – a morte em efígie e suas consequências. Magia, magia por contágio e magia por similitude. Lei da similitude e lei do contato ou contágio. Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa. Se se martiriza um objeto ou imagem ou imagem de uma pessoa, mesmo à distância ela sofrerá. [...] O que me interessa literariamente é a permanência do mito e do rito mágico nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico, do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo. (2000, p.172-3)

Morte em efígie, segundo Autran Dourado, era um procedimento comum no Brasil-Colônia e funcionava da seguinte maneira: alguém matava uma pessoa importante, um nobre, e fugia; o Governador Geral decretava sua morte simbólica, o assassino era condenado sumariamente à morte em efígie: através da queima ou enforcamento de um retrato ou um boneco. Para o Estado, a pessoa estaria então morta, sendo considerada destituída de todos os seus bens e direitos. Portanto, caso viesse no futuro a ser fisicamente morta ou assassinada por alguém, isso não constituiria crime, pois a pessoa já estaria oficialmente morta (DOURADO, 1994, p.123). Tal procedimento simbólico foi narrativamente utilizado pelo autor mineiro no romance *Os sinos da agonia*, no julgamento ao qual Januário foi submetido, por ter infringido o código dos brancos e poderosos:

Isidoro pareceu sorrir, não sorria. O Nhonhô que vosmecê era, este está morto faz muito tempo. Eu vi quando mataram lá na praça, não contei? Eu vi o corpo de Nhonhô balangando no ar. [...] Sim, era capaz de Isidoro ter razão. Aquele que ele era tinha morrido, precisava aceitar a sua morte de outra maneira, ser outro. Mas como estava magicamente preso àquela cidade, àquela casa, àquela mulher (Malvina)? Tinha vindo ao encontro da sua verdadeira morte, para sempre. De manhã enfrentaria os soldados na praça. (SA 22)

Na passagem acima, da primeira parte de *Os sinos da agonia*, Januário, após supostamente assassinar João Diogo, pai de Gaspar e marido de Malvina, vê-se escondido nas ruínas de uma mina abandonada, na Serra do Ouro Preto, após errar pelo sertão das Minas Gerais, acompanhado de Isidoro, seu escravo, observava a cidade de Vila Rica, refletindo sobre entregar-se à imolação, de forma real, pois, simbolicamente, já estava morto, segundo a ordem da Coroa, do Capitão General, que encenara sua morte na praça

de Vila Rica. Sua dúvida se dá pelo fato de compreender que, através da morte por efígie, mata-se simbolicamente o indivíduo, destrói-se a sua imagem, sua reputação. Morte que se repete há séculos, na Europa, no Brasil colônia, e também no Brasil moderno, na contemporaneidade²². A morte da imagem, gerada na transgressão, manifesta-se nas fendas do desejo, na atração dos corpos, na proibição da continuidade. No epicentro dessa tensão, está Malvina, vida e morte, e seus tentáculos, as suas garras, a sua trama.

1.5.1 Tragédia e memória: os incertos caminhos de Malvina

Dentre as personagens autranianas, Malvina constitui-se como a mais trágica. Enredada nas garras do destino, a ele se encontra atada. Não há escapatória, cumpre sua sina na aluvião dos acontecimentos, não se dando conta de que marcha para a destruição. Malvina, conforme a etimologia proposta pelo próprio Autran Dourado, já mencionada, é aquela que de “má forma” ou de “má sina” é aquela que “mal vinda”, daí poder ser considerada maligna ou o próprio demo, personifica o mal, a que está predestinada a ruir (DOURADO, 2000, p.177). Malvina, originária de uma nobreza empobrecida, vivia com o pai, Dom João Quebedo (Teseu), a mãe, dona Vicentina (Pasífae), a irmã, Mariana (Ariadne)²³, e o irmão bastardo, Donguinho (Minotauro), na vila em Taubaté. Mariana, a filha mais velha, beirava os trinta e cinco anos e ainda não havia se casado, o que era uma preocupação para os pais, principalmente porque eles não tinham mais dinheiro, dependiam de um pretendente endinheirado para salvar a família da pobreza. Foi aí que os pais de Malvina viram no viúvo João Diogo Galvão, que buscava alguém com quem pudesse se casar, a salvação para as agruras da família. Pela ordem de precedência, Mariana lhe fora oferecida como esposa, para felicidade de todos. Mas as coisas não caminhariam assim tão fácil, porquanto a ambição e a maledicência de Malvina tomariam frente no jogo de vida e morte, de Eros e Tanatos:

Não que Malvina fosse assim tão desprendida, bem mandada, e aceitasse passivamente a ordem de precedência estabelecida pelo pai, depois de sutilmente soprado pela mãe. Mas a mãe perdera muita força depois daquela descaída, quando o marido andava pelo reino em busca da proteção dos parentes com privança na casa real, de

²² Para Autran Dourado, a morte em efígie corresponde ao que antropólogo escocês Sir James Georges Frazer, no seu livro *The Golden Bough* (1890), denominou de magia por similitude. “Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa, mesmo à distância ela sofrerá” (1992, p.123).

²³ Autran Dourado, assim como fizera com Januário, Malvina e Teseu, também traçou a etimologia de Mariana = (M)ARIANA(E) – ARIANE – ARIADNE (DOURADO, 2000,p.177).

que nasceu o seu bem amado e infeliz Donguinho, vergonha e tristeza de toda a família e mesmo uma das secundárias razões da mudança para a fazenda, e depois da falta de braços e cabedal para tocar a roca, para a vila de Taubaté. *Dom João Quebedo aceitara o maldito Donguinho e acabou dando à sua Vincentina, por grandeza de alma e muita caridade, um perdão que ela nunca mereceu ou merecia, mesmo quando amatronada, sempre rubra e esquentada, nos esbanjamentos, perto de qualquer macho.* Se a mãe antes mandava e imperava, agora se limitava apenas a insinuar e a soprar; quem decidia mesmo e comandava era o marido. *Dom João Quebedo foi desde sempre um manso soberano varão, perdoava as fraquezas da mulher, mesmo porque andava fraco e nunca a assistira com a desejada regularidade.* Também ele tinha os pecadilhos de mocidade, mas se aproveitou daquele aberrante e doloroso nascimento para tomar da mulher as rédeas do comando. Isso há muitos anos, precisamente há trinta anos, que era a idade de Donguinho. (SA 75; grifos nossos).

Malvina, inicialmente, se conformara com o fato de a irmã, Mariana, ser oferecida em casamento pelos pais a João Diogo, até saber sobre ele ser um rico senhor de Vila Rica, quando vislumbrou o futuro que sempre sonhara, longe da pobreza, distante das privações impostas pela falta de dinheiro dos pais, e com toda sua esperteza e malícia, apesar da pouca idade, esperou tranquilamente que fosse apresentada ao pretendente da irmã:

Na verdade, Malvina só apareceu quando foi chamada, uma semana depois. Porque João Diogo podia reparar, pensou o pai. Podia sobretudo pensar que não era só o maldito Donguinho que vivia trancado [...] De Donguinho João Diogo já sabia[...]ficou sabendo da perigosa insanidade de Donguinho e da beleza da moça Malvina. Perguntou por ela. Não que se interessasse particularmente por Malvina, estava apalavrado era com Mariana, que mais lhe convinha, ele próprio achava, por causa da idade. Mas e a outra filha, senhor dom João Quebedo? Disse. [...] E malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmeira. Tão esplendorosa vinha. O vestido de seda farfalhante, o jeitoso penteado, a graça faceira da fita de gorgorão azul. [...] E o ruivo brilhoso dos cabelos, o lume dos olhos, a auréola iluminada que parecia rodeá-la, pensou João Diogo Galvão varado de luz. [...] Mas tudo nela ficava bem. Tudo nela me encanta, disse para si mesmo João Diogo, esquecido da sua palavra a dom João Quebedo. Uma pastora, uma daquelas lindas e soberanas pastoras que falavam as líras e as odes que o Capitão-General gostava de ouvir declamar nas suas casas. Foi a comparação que ocorreu ao velho João Diogo fazer. Não que ele gostasse de líras e odes, mas de tanto ouvir dizer. Ele chegava mesmo a cochilar nos saraus e academias de palácio. [...] Pelos olhos, pela frieza e tremor das mãos, pela lividez da cara do generalista, a fidalga Malvina Dias Bueno ficou sabendo que tinha vencido. [...] Daí em diante tudo aconteceu de roldão. De nada valerem as lágrimas de Mariana, os gritos da mãe, os ataques do pai. Malvina não dizia uma só palavra, tinham de adivinhar o que ela estava cogitando. Já desconfiavam. Ela se limitava a sorrir, o que levava a família ao desespero. (SA 81)

Malvina, então, com toda sua astúcia e sedução, fora a escolhida, casando-se com João Digo e partindo para viver em Vila Rica, para infelicidade aparente dos pais e desespero da irmã, que logo se recolheria a um convento em Itu:

E assim os dois viveram muito felizes e contentes os primeiros meses. Ele mais do que ela, é verdade – moça sempre carece de outras coisas. Embora ele não fosse um frouxo, ele se permitiu dizer um dia, e ela riu muito, *forçadamente mas sempre jeitosa, medindo bem os sustentidos para o velho não estranhar, quando ele lhe explicou o que era frouxo.* [...] Nesses meses Malvina só teve uma questão que muito a preocupou. É que a família, dom João Quebedo e a mãe principalmente, teimava em querer vir se juntar ao feliz casal. Mariana se conformara, com a ajuda madrinha se recolheu a um retiro em Itu, onde santamente vivia em paz e no silêncio de Deus. *A vinda da família era a perdição de tudo aquilo que ela sofridamente, miudamente tecera, pacientemente maquiou para a sua maior glória e proveito.* (SA 84-5; grifos nossos).

Vê-se aí, nas partes grifadas, o quanto ela era astuciosa e fingida, e como o autor, na sutileza da sua crítica, vale-se dos advérbios “sofridamente”, “miudamente”, “pacientemente”, para a ela se referir no seu tecido maquiavélico, no seu esplendor de aranha “miudamente tecera”, no que se assemelha à mãe, embora um pouco mais sofisticada, pois dela herdara a sensualidade do corpo, a lascívia e a tragédia pessoal, cuja origem está em *Fedra*, de Racine. Nesta tragédia, Pasífae (representada por Vicentina), mulher de Minos, rei de Creta (representada por João Quebedo), trai o marido com o touro que lhe fora presenteado por Poseidon, de cujo pecado nasce o Minotauro: metade homem, metade touro (representado por Donguinho). A mãe, na época da traição, também era jovem e fogosa, o marido não a assistia com regularidade, o que supostamente a levava a trai-lo, resultando disso a bastardo Donguinho, para humilhação e vergonha da família, principalmente para dom João Quebedo, que o trazia trancado num quarto, do qual ele sempre escapava, com a ajuda da mãe:

Se lembrou da família, da mulher e das filhas; do insano Donguinho, sua dor, humilhação e vergonha, que ele teria de aturar a vida inteira, até que alguém (se solto nos pastos e nos matos quando na roça: cobrindo éguas se escapulia dos quartos sem janelas, trancado a sete chaves; baboso, mijando pelas pernas abaixo, furioso) ou ele próprio, num dia de maior desespero, o matasse. (SA 77)

Autran Dourado, ao traçar a genealogia de Malvina, traz à baila um assunto tabu no Brasil do século XVIII, a infidelidade feminina, passível de punições severas, quando não a morte, o maior rigor do castigo, e o faz de forma muito interessante e crítica, ao mostrar a mãe de Malvina sendo aceita pelo marido, após trai-lo e ter um filho bastardo, “doido”, e animalesco²⁴, e, como contraponto, numa outra passagem, mostra o que era convencio-

²⁴ Aqui é preciso recordar o mito grego para se entender o comportamento lascivo de Vicentina, Malvina e Donguinho: “Para encantar e seduzir Europa, raptá-la e possuí-la, Zeus transmuda a sua divindade em touro. Dessa união nasce Minos, rei de Creta. Minos casa-se com Pasífae, ‘toda luz’, filha de Hélios ou Sol, contra a qual Afrodite havia jurado vingar-se nos seus descendentes, inflamando-os com a loucura do amor. Minos e Pasífae geraram Fedra, Ariadne e Androgeu. Poseidon presenteia Minos com um touro, na

nal no Brasil Colônia, o homem trair e levar o filho bastardo para esposa criar, como foi o caso de Januário, filho bastardo de Tomás Matias Cardoso, um senhor branco e de posses, e da sua manteúda, a mameluca Andresa. Após a morte de sua mãe, o menino é levado para ser criado pela esposa de seu pai, siá Joana Vicência, que o aceita, embora a princípio sintasse envergonhada por receber o filho do marido, como se aquele filho espúrio fosse dela e não dele:

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. Gostaria mesmo era de ser branco, da cor alvaiada dos seus irmãos, dos filhos de siá Joana Vicência. Boa, ela era boa, uma nuvem de bondade. *Aceitou-o a princípio feito estivesse envergonhada, como se Januário fosse filho espúrio não do marido mas dela.* Madrinha é como ele a chamava. Como chamava o pai de padrinho na frente dos outros, na frente dela tinha vergonha. Uma vez, em resposta a um carinho meio velado e arisco, teve vontade de chamá-la de mãe. O mais que conseguiu foi beijar-lhe a mão. Ela deixava, feito ele fosse um dos seus filhos. Depois, num ligeiro e brusco tremor, retirou a mão queimando, surpreendida num ato pecaminoso, alguma coisa que não pudesse fazer. (SA 19; grifo nosso).

No Século XVIII, uma traição por parte da esposa ou a perda da virgindade de uma filha antes do casamento poderia macular toda uma família, porquanto a honra, além de ser responsabilidade de cada mulher e de toda a família, também era uma obrigação da sociedade, que deveria e tinha o direito de zelar para que todo mundo respeitasse tais princípios ou códigos. Não que todas as mulheres fossem castas, santinhas, que não transgredissem, mas que se a transgressão ocorresse e fosse descoberta, era a honra de toda uma sociedade que estava em jogo, como comprova um estudo de Leila Mezan Algranti sobre o assunto²⁵:

Mas se a honra com conotação sexual era exclusiva da mulher, no período que estamos estudando ela atingia também os homens. Esse é um dos aspectos que nos interessa ressaltar, sobre o qual se debruçaram os homens de letras da época tanto na Europa como no Brasil. Um homem poderia ser desonrado se viessem a público atividades sexuais de sua filha, ou esposa, que não fossem legitimadas pelos códigos morais da sociedade. Mais especificamente, isso significava a perda da virgindade antes do casamento ou, para as casadas, o adultério. A preservação da honra feminina não era portanto assunto que dissesse respeito apenas às mulheres, mas por extensão também aos homens. A honra da mulher era antes de mais nada algo sobre o qual se

obrigação de sacrificá-lo. Minos se encanta pela beleza do animal e o poupa, substituindo-o por outro. Como ele, sua mulher também se encanta pelo fantástico touro, por ele se apaixona e trai Minos. Nasce dessa união bestial o Minotauro, monstro metade homem, metade touro” (DOURADO, 2000, p.178-9).

²⁵ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e Devotas: Mulheres da Colônia* (Estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do sudeste – 1750-1822) – Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1992.

empenhavam todos os homens e também as instituições por eles representadas: a Igreja e o Estado. A honra feminina configurava-se então como um bem pessoal de cada mulher, uma propriedade da família, porque poderia atingi-la, e também um bem público, porque estava em jogo a preservação dos bons costumes exigida pelo código moral. (ALGRANTI, 1992, p.127).

O texto de Leila Mezan Algranti (1992) é bastante esclarecedor, pois mostra os valores sociais de uma época e as configurações de uma sociedade machista e implacável com o sexo feminino, quando a honra tinha tanto valor quanto os minérios, mas em *Os sinos da agonia* há uma inversão, pelo menos na classe alta, quando as coisas acontecem e são abafadas, o castigo é dado pela própria sorte do transgressor, que avança rumo ao abismo, até ser consumido pelo fogo da vaidade e da luxúria, como é o caso de Malvina, que nos é apresentada sob vários aspectos: físico, psicológico, social; e por diversas vozes: narrador onisciente, Januário, Isidoro, Inácia, Gaspar, e pelo próprio João Diogo. Cada um ao seu modo, no frescor ou no rancor dos acontecimentos, movidos pelo ódio ou encantados pela paixão, como faz João Diogo no diálogo que mantém com o filho Gaspar, quando fala do seu noivado e da pretensão de se casar:

Ela era muito bonita e prendada, dizia o pai. Sabia ler e escrever, os dois podiam vir a ser até muito amigos, iam ter muito que conversar. Ela faria companhia ao filho, que andava tão arredo e sozinho que chegava até a preocupar... [...] E depois de uma pausa, esquecido do filho, a lembrança lá longe no Taubaté, disse é mesmo uma lindeza. Nunca vi lindeza igual! [...] Uma lindeza, não se cansava de repetir. Ruiva, parecia que tinha lume nos cabelos, na cara. Uns olhos azuis faiscantes, feito duas continhas do céu, dois pingos de luz, duas estrelinhas caídas do além... [...] Não é bem dona, meu filho. Não é o que você está pensando. Não é mais menina mas ainda não é matrona. Já fez vinte anos, é mais moça do que você. (SA 68; grifos nossos)

No diálogo com o filho, pela memória João Diogo descreve Malvina e, para isso, vale-se de todo seu cabedal linguístico, todos os adjetivos possíveis: “bonita”, “prendada”, “lindeza” “azuis faiscantes” e todos os mais banais qualificadores. Ficamos sabendo sobre a beleza dela, seus traços, sua “luz”. Com isso, tenta orgulhosamente dizer ao filho que é um homem potente, que tem a capacidade de conquistar mulheres jovens, apesar da idade, sem se dar conta de que, com aquelas palavras, ofendia a memória de Ana Jacinta, sua falecida esposa, mãe de Gaspar, com quem o filho mantivera vínculos profundos, o que o faz chamar a atenção do pai para o ridículo de sua investida com mulher três vezes mais moça do que ele, João Diogo:

Gaspar cuidou muito, pesou uma por uma as palavras antes de dizer. Apesar de falar que queria ouvir, o pai era capaz de não permitir franqueza, não estava no costume. Pai, *Vossa Mercê já cuidou de uma coisa? Já pensou na diferença de Idade? Vossa*

Mercê tem pelo menos três vezes a idade da moça. João Diogo de repente murchava. Todo sangue e alegria, todo o calor e luz, tinham desaparecido. Era agora um velho quase humilhado, da idade mesmo que devia ter. [...] Quem vai me perdoar, se pai tem que pedir perdão a filho, agora é você. *Sei que não gosta que eu fale de minhas coisas, de minha parte mesmo de macho, perto de você.* [...] *O tempo tem me alcançado muito pouco, meu filho. É verdade que não tenho mais o fogacho de antes, mas mulher nenhuma com quem me deito tem se queixado. Nunca, nenhuma ainda até agora. Umás até louvam muito, agradecidas. E olha que não é por causa da minha bolsa.* Ainda vai demorar muito para alguém me dizer que sou um frouxo. Agora então, depois que eu conheci Malvina, parece que o quentume renasceu. Eu sou de novo o mesmo homem de antigamente! Vai custar muito para alguém me desmerecer! (SA 72; grifos nossos)

No sentido da autoafirmação, como desculpa para seu envolvimento com Malvina, três vezes mais nova que ele, João Diogo fala da sua masculinidade, da sua vida amorosa bem sucedida e, ingenuamente, diz que o seu sucesso com as mulheres advém do desempenho sexual dele e não por causa do dinheiro que possui, o que soa como uma boa ironia, uma vez que a autoimagem não corresponde à visão de fora, principalmente aos olhos do próprio filho, Gaspar, que o vê como um homem ridículo, pelo uso de roupas extravagantes, rosto empoado, pela ilusão de se julgar amado por Malvina, a quem ele supõe não ser boa coisa, já que moça pobre, que se casaria com um homem rico, três vezes mais velho que ela. Isso ele se lembraria, tempos depois, quando da volta do sertão, após dormir por alguns dias para descansar, no momento que adentra a sala da nova casa do pai, toda decorada pela madrasta:

A porta da sala aberta, mesmo assim ele parou no limiar. Uma cortina se moveu e ele disse é o vento, não viu ninguém. Assim sozinho podia ver a sala à vontade, conhecer o gosto da madrasta, a fidalga vicentina – pensou irônico, tentando assim se proteger. Poderia saber e prever, aquilatar quem era. *Predisposto contra ela, o retrato que o pai fez da sua escolhida lhe dera um certo nojo. Não podia ser boa coisa, querer casar assim com o velho. Certamente de olho nos seus grossos cabedais.* As cores repugnantes que via na paixão senil do pai e que o fez se afundar no mais longe sertão. Mas já que tinham de morar juntos e ele respeitava o pai, o melhor era ver com os próprios olhos. Deixaria de lado toda má vontade. Esperar, é capaz de que ela seja bem diferente do que ele imaginou. Não acreditava muito mas pensou. (SA 155-6; grifo nosso).

Assim, aos poucos, nos vão sendo disponibilizados as impressões sobre ela, sejam prévias, como rememora Gaspar, quando ainda não a conhecia, ou no calor do encantamento após vê-la, como fizera João Diogo, ou mesmo via narrador, como na passagem a seguir:

Malvina não era pois assim tão desprendida e bem mandada. *Era moça de grande ânimo e vontade, de uma vontade, ânimo e astúcia tão grandes feito a mãe na mocidade. Além de se saber muito mais nova e bonita do que Mariana, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações.* É verdade que os seus santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão sina. [...] Assim, apesar dos seus vinte anos, *Malvina era paciente e tecedeira*, Mariana virava uma sombra perto dela. [...] Malvina tinha a *ciência e malícia da mãe*, a que juntava a *ambição do pai*, que só a mansidão nobre e preguiçosa prejudicava. Só que nela essa calma e preguiçosa mansidão era apenas aparente, leve camada de verniz. Na verdade *era a mãe cuspidora e escarrada* feito se dizia, *tinha a mesma beleza e presença, o mágico poder de dona Vicentina na sua mocidade.* Diziam e Malvina sorria maliciosa e sabida. *Confiava nas mansas e calculadas virtudes herdadas do pai*, não se deixaria arrastar e se perder pela afoiteza da mãe. Na hora saberia como fazer. E assim sorria, pacientemente esperava. (SA 76; grifos nossos)

Malvina era uma máquina de sedução e manipulação, autoconfiante e maliciosa, como bem atestam a locuções e adjetivos utilizados para descrevê-la no fragmento acima citado, pois faz tudo de forma pensada, calculada, vai espalhando sua teia invisível, seus tentáculos, imprimindo o seu paciente ritmo, seduzindo, iludindo, corrompendo. Foi assim com os pais, com os irmãos, com o marido João Diogo, com o Capitão-General – que a ela devotava grande admiração e era correspondido, quiçá atendido em seus desejos, com o enteado Gaspar, com o mameluco Januário, foi assim como com a preta Inácia²⁶, mucama de confiança, espécie de confidente, a quem ela subornava, a todo tempo, na arquitetura dos seus planos. No primeiro momento, conseguiu tudo o que queria em bens materiais; no segundo, depois de conhecer Gaspar e por ele se apaixonar, deveria seduzi-lo, conquistá-lo, amá-lo sem peias, sem se importar com quem quer que fosse, nem mesmo com o marido. Para os seus planos, Inácia era de fundamental importância, pois conhecia os meandros da casa, os gostos de João Diogo, a vida da família de Gaspar e a ele próprio, sem falar que era fingida e interesseira, o que casava muito bem com a índole de Malvina:

Foi o que a mucama que Malvina escolheu, Inácia, lhe disse.²⁷ Apesar de que Inácia, mesmo preta, era mais do lado dos brancos do que dos pretos, e de Nhazinha, como ela passou a chamá-la, por quem tinha verdadeira veneração – dizia, *desde que lhe deu muitos panos e jóias, e a promessa de uma futura alforria, coisa de que ela nem mais cuidava, tão bem vivia agora, não mais trancada na senzala, morando no corpo da casa, perto da senhora.* [...] Malvina cantava e dançava, dando gritinhos de alegria, chegou mesmo a beijar a cara lustrosa de Inácia, o que conquistou de vez a preta, que por seu lado ia amealhando uns miúdos cabedais para mais tarde. (SA 83; grifo nosso).

²⁶ Inácia, assim como as outras personagens femininas coadjuvantes, será abordada mais detidamente no Terceiro capítulo deste estudo.

²⁷ Nessa passagem, Malvina rememora uma fala de Inácia, quando ela falou a respeito dos novos hábitos e cuidados com a beleza, cultivados por João Diogo, depois que ele decidiu se casar de novo.

Como se vê no fragmento acima, Malvina tinha uma percepção muito aguçada, sabia seduzir e dominar, valia-se de todos os métodos e caminhos para atingir os seus desejos, permitindo que Inácia, cada vez mais, ganhasse importância na casa e nas confidências da patroa. Na passagem, abaixo, Malvina, no fim do primeiro mês de casada, compara a casa para onde se mudara em Vila Rica à casa de fazendeiro pobre de seu pai e jura para si mesma que não morará mais ali:

Não, nem vê que ela moraria mais ali, pensava já no fim do primeiro mês de casada, agora acolitada e bem servida por Inácia, que tratou logo de afastar para bem longe, na cozinha e na Senzala, as outras mucamas. Por decisão de Malvina, a quem João Diogo passou logo o comando da sua casa de morada, era Inácia que dirigia os pretos e pretas do serviço caseiro. [...] Não, tudo aquilo ficava muito bem antigamente, no tempo do senhor seu pai, um valeroso capitão, disse ela a João Diogo, *sabendo os seus pontos fracos*. Não pra você (no fim da primeira semana já o tratava de você, não ia de ser ela a chamar a vida inteira o marido de senhor e Vossa Mercê; para ele que vivia na privança do Capitão-General, para ele que tinha voz e comando na comarca. *Não pro meu maridinho, disse ela faceira, e João Diogo se desfez no melado, os olhos mansos e alagados que não tinham mais tamanho, tanto era agora a sua paixão pela mulher*. (SA 83-4; grifo nosso).

A essa altura dos acontecimentos, João Diogo estava totalmente rendido ao encanto e às ordens de Malvina, que, por sua vez, ensaiava os novos passos na sua longa e trágica jornada. Anterior à passagem acima, quando Malvina, sozinha, ensaiava alguns acordes no seu cravo, menciona os sinos, não como algo positivo, mas como um som enlouquecedor que dobrariam, em diversas ocasiões, por missa e Ângelus, aléluias e morte, toques que a incomodavam muito, ainda mais naquele momento, que tais sinos poderiam acordar o enteado Gaspar, se sobrepondo à música que ela tirava do cravo:

Sozinha ela agora dedilhava caprichado o cravo. Só lamentava os dedos não terem a maestria e ligeireza do pensamento. Se por acaso, o que quase toda hora acontecia, um daqueles mil sinos da cidade começava a dobrar por missa e Ângelus, aléluias e mortes, ela só pedia a Deus e à Nossa Senhora da sua devoção que não deixassem ninguém estar para morrer. Não suportaria ao menos a idéia de que aqueles arrastados, tristes e torturantes sinos que tocavam a agonia às vezes o dia inteiro (só paravam quando o agoniado rendia a sua alma), aqueles malditos sinos e não a música que os seus dedos (mais que seus dedos ainda inábeis, o seu coração) fabricavam, viessem acordar Gaspar. (SA 95).

Aqui é interessante atentar para a simbologia dos sinos na narrativa. São eles que dão o tom, o ritmo, a condução das vidas, nos seus trágicos itinerários. São eles que, já no

título, trazem a marca de uma trágica história, embora o autor tenha dito, repetidas vezes, que não escrevia uma tragédia, mas uma narrativa não histórica e mítica, um romance pós-moderno, com todos os ingredientes intertextuais necessários. Não obstante essas afirmações do autor, as vidas das personagens trazem essa carga trágica, essa cadência sonora, dada pelos sinos, que simbolicamente apontarão para os momentos mais significativos da jornada de Malvina, Gaspar e Januário. Os sinos estarão sempre presente, caso dobrem com a sua significação. Há sempre uma relação de um momento vivido, imaginado, com a figura de um sino, como quando, lá na frente da narrativa, Januário se encontrava fugitivo, escondido no morro de Ouro Preto, e reflete sobre sua condição de vivo ou morto:

Ele miúdo e desprotegido na sua delicadeza e fragilidade (ele se sentia já morto, quem sabe na verdade não estou morto, se perguntava), aquele mundo coagulava e redondo com as surdas e grossas ondas de um sino-mestre, aquele mundo silente e imperiosa beleza, envolto num halo de mistério, na sombria luminosidade, no distanciamento em que se achava perdido, a noite que procurava apagar dentro dele as arestas mais acentuadas da sua angústia, da sua dor, da sua agonia. (SA 17)

Assim como nessa passagem de Januário, a todo tempo, ao longo da narrativa, de algum modo, os sinos aparecerão, pois constituem, como dito acima, o compasso para os episódios trágicos dessa narrativa. Mas voltemos a Malvina, essa personagem rica em significações, mulher de origem nobre mas de casta arruinada, do interior de São Paulo, Taubaté. Malvina personifica ou evoca, no romance, a figura de Fedra, ao casar-se com João Diogo (Teseu) e ao conhecer o enteado, por ele se apaixonando, tudo num crescendo, pois embora a narrativa seja construída em blocos independentes, o leitor vai colhendo impressões de cada personagem, que se manifesta quando ganha luz, ou seja, quando o foco se volta para eles, como podemos conferir nas passagens que se seguem, como a da volta de Gaspar de sua temporada de caça, quando se embrenhara no mato para fugir desse casamento, que achava absurdo, por ser a madrasta três vezes mais nova do que seu pai:

Vá se limpar e descanse, disse o pai. E não me apareça assim na presença de Malvina. Ela teria uma impressão muito ruim de você. E se voltando para a preta Inácia que, de olhos esbugalhados, tudo espiava e ouvia, disse crioula, não fique aí feito um estafermo, se avie! Vá lá dentro cuidar de um banho bem esperto e de uma boa muda de roupa para o seu senhor moço. [...] Inácia cuidou de tudo, ligeira, os olhos piscos esbraseados, figurando afobação, aflita e nervosa pelas notícias. A volta do enteado se tornara não só apenas para o marido uma questão de honra: ela já começava a se

sentir humilhada, espezinhada mesmo. E riu satisfeita, mais uma vez vitoriosa, quando Inácia lhe contou as novidades, na sua peculiar exageração. (SA 92)

Malvina no seu contentamento, na sua sagacidade, ia conquistando a todos, sabia os segredos da sedução. Era querida pela preta Inácia, amada pelo marido, só faltava, agora, conquistar a confiança e o carinho do enteado, que ela ainda não conhecia, mas aguardava ansiosa por conhecer, encontrar. Enquanto isso, convencia o marido a usar novas roupas, empoar o rosto, portar-se como um nobre, o que para ele, inicialmente, não fora aceito de bom grado, pela rudeza da qual era composto, mas Malvina insistia e, aos poucos, o convencia dos seus propósitos. A ela, agora, restava conhecer o filho de João Diogo e conquistá-lo:

Tão boa e maternal andava. Na verdade queria agora dar a João Diogo o sossego e o amor que ele merecia. E a Gaspar, um lar tranquilo, remansoso, onde ele pudesse encontrar o descanso, a pureza e a mansidão que a sua torturada alma tanto ansiava. [...]E o seu filho Gaspar, perguntou ela uma hora, não aguentando. Ainda não acabou de dormir, de descansar? [...] João Diogo olhou-a entre satisfeito pelo interesse e um certo espanto diante da irritação e aspereza da voz de Malvina, quando ela fez a segunda pergunta. Não, disse ele, eu tenho ido lá, já falei com ele algumas vezes. Pouco, é verdade, mas nos falamos. Está tão cansado que mesmo a voz é apagada, um fio de voz. Não tem cabeça para nada, não aguenta duas linhas de livro, é o que diz. A própria conversação deixa Gaspar morto de cansaço. Foi o que me disse, coitado. [...] Assustada, Malvina perguntou se quem sabe ele não estava doente. João Diogo fez não com a cabeça. Quem sabe ele não carece dum médico, perguntou ela. Tem um agora aqui muito bom, que até atendeu uma vez o Capitão General. Me disseram, corrigiu ela vendo os olhos desconfiados do marido. (SA 95).

Malvina, que cada vez mais tomava posição na vida de João Diogo, queria agora agradá-lo, demonstrando grande preocupação com o filho Gaspar, que retornara da sua temporada de caça. Num ato falho deixa escapar certa intimidade com o Capitão-General, motivo de muito ciúme por parte de João Diogo. Ela ali, cheia de expectativas, esperando que o enteado viesse, se apresentasse, conversasse, pois já andava desconfiada e constrangida por sua demorada ausência, imaginando que ele não quisesse conhecê-la, a que era sua madrasta, mulher do seu pai. E assim o esperou, ansiosa. Ele também queria saber de quem ela se tratava, embora já tivesse opinião sobre a madrasta, como demonstrado numa passagem já anteriormente citada. O primeiro encontro deu-se na sala, quando ele, desconfiado, começa a perscrutar o ambiente, a percorrer os olhos pelas cortinas, pelo teto, com suas pinturas mal acabadas, pelas janelas, até se deter no cravo Bosten, novinho em folha:

E viu o móvel pequeno, coberto com uma toalha de damasco. [...] Avançou para o cravo, puxou a toalha e viu aquela peça que era toda delicadeza. Uma verdadeira joia, o pai devia ter gasto bom ouro. *Meu filho, ela gosta de ler, disse o pai. Até aí bem, agora ficava sabendo que ela se dava à música. Apesar da pintura do teto, a boa impressão renascia. E como no resto, ela devia ser muito exigente. Saberá tocar? Sorriu outra vez antigo, de novo a má impressão[...]* Um cravo Bosten, disse abrindo o teclado, lendo a marca [...] Bateu a primeira tecla e ficou ouvindo o som seco e metálico da nota vazar o silêncio da sala. Outra nota, com mais força, para sentir melhor a qualidade do som, o estado do cravo. Mais outra, ficou acompanhando a trajetória do som, o timbre seco e brilhante que atravessava a sala como uma lâmina cristal. (SA p.157; grifos nossos).

Ao ensaiar os primeiros acordes, Gaspar é tomado por sentimentos contraditórios, pois ao se lembrar da mãe e da irmã já falecidas e ao comparar a vida simples que levavam com a suntuosidade demonstrada nos objetos e na casa comandada por Malvina, teve uma vontade quase incontida de destruir e abandonar tudo. Correu violentamente a mão fechada no teclado, de uma ponta a outra, quando ouviu, subitamente, um grito, que o interrompe, e, em seguida, sente o braço apertado por uma mão. Envergonhado, retira a mão que o prendia, levantou-se, e se dá conta de quem o segurava:

Me perdoe tudo isso, disse, e viu que ela olhava para as mãos que sem querer ele lhe estendera. Puxou-as bruscamente, escondendo-as nas costas. Instintivamente se protegia. *Daqueles olhos* a princípio, por causa da raiva, *escuros e que aos poucos voltavam à sua cor natural: olhos azuis, olhos de conta*. E ele, que nunca ousara mirar nenhuma mulher dentro dos olhos, só fazia mergulhar naqueles olhos azuis. *Uns olhos grandes e rasgados, chamavam*. Estranhamente ele não sentia nenhum medo. *Os olhos mansos, nenhum perigo*. Pálida, é capaz de que por causa do susto, pensou. *Como não podia se desligar daqueles olhos e neles demorava mais do que se permitia, viu que ela era desprotegida*. [...] *De repente aqueles olhos cresceram em brilho e fogo: ela não era mais uma mulher fraca e desprotegida. De mansos e parados, os olhos se transformavam e escureciam*, tamanha a sua força. Ameaçado, novamente em perigo. De novo o chão fugia. *Desviou os olhos daqueles olhos fortes e azuis, chamejantes, queimosos*. Abaixou a cabeça, fez uma curvatura. (SA 158-9)

Autran Dourado, por diversos meios e maneiras, permite ao leitor ir formando a imagem desses personagens, dando-lhes consistência, dotando-lhes de cor, de brilho, como faz ao privilegiar os aspectos sensoriais, predominantemente a visão, na composição do cenário, do ambiente, e, principalmente, ao detalhar os gestos, as mãos, e, mais intensamente, os olhos, que ganham vida, cor, tamanho, motivação: “escuros”, “azuis”, “de conta”, “grandes e rasgados”, “chamavam”, “mansos”, “cresceram em brilho e fogo”, “se transformavam e escureciam”, “fortes”, “chamejantes”, “queimosos”. Assim, nessa graduação do olhar. O autor mineiro consegue, com maestria, mostrar as diversas faces de

Malvina; a capacidade que ela tem de ser muitas e várias: medrosa, vítima, desprotegida, enraivecida, mas sempre ela.

As impressões que nos chegam, como mencionamos acima, vêm de toda parte, são diversas. Se Gaspar tem uma impressão sobre Malvina, ela, também, tem as suas a respeito dele. É por ela própria que ficamos sabendo da compleição física de Gaspar, seus modos, seus gostos, e, por comparação, ficamos sabendo, também, a respeito do Capitão-General:

Apesar de forte, tinha uns modos delicados, uma pisadura leve e medida, mas não era o compasso de dança dos casquilhos. É a vida na caça e no mato que o fez assim, mas a gente vê que não é um desses brutos. Um refinamento nos gestos, não procurado nem rebuscado. No manejo que fazia parte do corpo, luz de dentro das coisas. Nada parecia procurar, nele tudo era achado. Não eram maneios e gestos adamados – outra coisa que ela não sabia nomear. Nem mesmo no Capitão-General, da nobreza melhor do reino, acostumado na governança das Índias, nas embaixadas del-Rei, via aqueles modos. Assim deviam ser os nobres. O Capitão-General às vezes era meio bruto e grosseiro, não tinha muita polícia nas falas e nos gestos. Uma vez chegou mesmo... (SA 99; grifos nossos).

É interessante notar que a cena acima, como a que vem a seguir, dizem respeito justamente à mesma cena do “cravo”, quando Gaspar corre os dedos fechados sobre os teclados e é surpreendido por Malvina. É justamente a cena em que, por meio de Gaspar, ficamos sabendo sobre os olhos de Malvina, as várias faces dela. Só que, agora, as impressões são outras, são impressões de Malvina sobre Gaspar:

Nunca tinha visto ninguém assim. Um homem de outros tempos. Não dos outros tempos que ela antes fantasiava, de outros tempos. Saído dos livros que ela leu, as mulheres da cidade não liam. Não se usa mulher ler. Muito menos comentar com os homens em demorado comércio. Mesmo nas festas, no Palácio. Não fica bem em dona casada. Gente faladeira e atrasada, nobreza de de repente.²⁸ Pensava não em Piratininga mas no reino. Nos imaginosos reinos da sua fantasia. Os heróis dos livros, que ela então (antes) vestia com outros panos e cores. Agora deviam ser assim feito ele. Tão nobres e polidos, de coração severo e apaixonado. Se deixava levar pelo que lia, os versos que ouvia, agora embalada nos metros e nos ritmos. (SA 99; grifo nosso)

Com a focalização narrativa a partir da percepção de Malvina, o perfil de Gaspar é traçado, vemo-la num crescendo, tomada de desejo, principalmente quando vê em Gaspar

²⁸ A condição das mulheres no século XVIII, principalmente no que diz respeito à honra e educação, é um assunto muito bem discutido por Leila Mezan Algranti na sua Tese de Doutorado já mencionada, *Honradas e Devotas: Mulheres da Colônia: Estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do sudeste – 1750-1822*, de 1992, mais especificamente no capítulo VII: “Educação de meninas: a clausura provisória” (p.263ss).

um nobre, aspecto muito valorizado por ela, que vinha de uma casta empobrecida, mas que agora, detentora de muita riqueza, vê-se seduzida pelo enteado que, além da nobreza, também é rico, assim, representando tudo o que ela projetara e ambicionara para si mesma. A partir dessas observações, que se intensificam, Malvina passa a perseguir um amor pecaminoso, pois o objeto desse desejo era seu enteado, por quem deveria nutrir respeito. Disso ela iria se lembrar, como já pressentira, já soubera, pois sua memória era o futuro:

Sim, ele tinha os olhos selvagens que brigavam com todo o resto do seu feitio delicado, medido, pausado, fino. Isso ela não pensou na hora com palavras. Nem na cabeça, no coração, na barriga. Em algum lugar que ela não sabia nem podia precisar: dentro e fora dela, acima e debaixo dela. Não só antes como depois de acontecer, na hora mesmo acontecendo. Como se uma pessoa sombria e premonitória, ubíqua no tempo e no espaço, pensasse por ela, nela, além dela. (SA 101)

Malvina, ao se deparar com a sua nova realidade, o enteado Gaspar, passa a revelar-se em toda sua astúcia, caminhando para atingir seus objetivos, verdadeira aranha teceadeira, armando sua teia, suas armadilhas, usando toda sua sedução para a realização do seu intento: conquistar o enteado, torná-lo seu amante, mesmo que para isso tivesse de passar por cima de tudo e de todos. Fez de tudo para ficar ao lado dele, fez aula de música, aprendeu a tocar cravo, convidou-o para tocar com ela, já que ele era flautista. Começou a compará-lo ao pai, que, para ela, a cada dia mais se debilitava. Pensou na iminência da morte do marido, pela velhice que batia à porta, o que facilitaria a realização do seu desejo: amar e ser amada por Gaspar. Para isso, arquitetou um plano, fazer com que o velho marido, já debilitado, fizesse uma longa viagem sob o pretexto de que as terras dele estavam abandonadas e, aí, ele adoeceria e morreria, deixando-lhe o caminho aberto para seu sonho. Gaspar tornara-se, para ela, a luz dos seus olhos, a síntese de beleza e nobreza:

Daquele dia em diante tudo na vida de Malvina foi num crescendo. Desde o primeiro olhar que varou de estremeamento e dor, afogando-a na escuridão, que ela, filha da alegria, da vida e da luz, desconhecia (assim se sentiu perdida, para sempre aniquilada e miúda, só a muito custo conseguindo voltar à tona, para então reerguer as suas armas e passar ao ataque; desde aquele encontro na sala as mudanças que começaram a se processar em Malvina escapavam inteiramente ao seu domínio. [...] Uma nova mulher tinha nascido naquela hora, pensou ela cuidando que era outra. Se se visse de fora ou mais de dentro, teria visto que era a *mesma Malvina arteira e manhosa, dominadora e voluntariosa*, de sempre. Aquela *Malvina que às vezes ela se punha a ver através dos olhos do pai, da mãe e de Mariana, antes, e agora de Inácia, e a fazia dizer (na verdade a preta não ousava, não podia ainda dizer) Nhazinha tem partes com o demo*. No fundo tremendo, temerosa do que dizia, apelava por um pacto à escuridão. Por fora se persignava e se maldizia. Te esconjuro, satanás! Me salve, Senhora da

Conceição! Ela carecia tanto de ser feliz! Sem saber repetia o pai, a mãe. (SA 103-4; grifo nosso)

Malvina vivia, agora, em luta constante consigo mesma, contra a força que a arrebatava, que a empurrava para diante; tudo num crescendo, forças que se digladiavam, o bem e o mal, lado a lado, dizendo e desdizendo, querendo e se desculpando, xingando e rezando, não de outra maneira. Amava o enteado, mas não podia se declarar a ele, sob pena de perdê-lo, de afastá-lo de vez. Ela fez de tudo para ficar sozinha com ele, tanto que armou uma viagem longa para o marido, já velho, como forma de afastá-lo do filho, da casa, talvez definitivamente, pois cogitou que ele, o velho, pudesse morrer durante a viagem, dada a sua idade. Daí em diante, a narrativa ganha outro rumo, não na linearidade comum à narrativa clássica, mas na intensidade dessas almas em desespero. Ela o amava, ele também a queria, mas os interditos o impediam e a ela também, mas ela não tinha escrúpulos, não tinha medo, apenas o desejo, a paixão, a vontade.

Assim como havia em Malvina uma memória do futuro e em Gaspar uma memória do passado, pode-se dizer que havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro. Embora essas palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrárias, e na verdade o são e os seus conceitos e significados se chocam e se contradizem (comumente a memória diz respeito ao passado e às coisas ausentes mas vivas, ou melhor – mortas, porque acontecidas, a matéria do destino é sempre o futuro e as coisas latentes, lívidas, ainda por acontecer), só recorrendo a *uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará.* (SA 15; grifos nossos)

Autran Dourado, valendo-se do processo metatextual, imprime ao leitor os moldes de sua tessitura, os arranjos e armadilhas trazidas na sua história, para explicar a concepção de seres tão distintos e próximos, Malvina e Gaspar, enredados no fio do destino, inexoravelmente caminhando para destruição: ele, casto e comedido; ela, fogo e sedução. Aí futuro e passado se fundem, no conflito dos personagens ante o destino que os arrebatam. Malvina, a qualquer preço, avança para o futuro, na sua paixão desmedida por Gaspar. Gaspar, preso ao passado, à mãe e à irmã, ciente do amor que também sente pela madrasta, se condena por isso, por ser ela a esposa do pai. Ambos condenados às suas tragédias, aos seus destinos, sem nada poderem fazer, só restando cumprir a sorte.

Como bem explicitou no seu livro *Matéria de carpintaria* (2000), *Os sinos da agonia* é uma mistura de várias tragédias, sem que se constitua como tal, só assim ele pôde inserir

a figura de Tirésias, o cego, na paródia que faz do coro de *Édipo-Rei*, de Sófocles, dando à sua narrativa esse componente de dramaticidade, como forma de evocação por uma luz para tão atormentadas almas, para o trágico destino das personagens Malvina e Gaspar: ela, fincada no futuro, ele, preso ao passado, à mãe e à irmã, mortas. É a constituição de um amor que brota e cresce entre o gozo e o pecado, considerando que Gaspar é o enteado e Malvina sua madrasta, mulher de seu pai. O incesto, aos olhos de Gaspar, é pecado, pois se ceder ao amor da madrasta, ele estaria traindo o pai e cometendo incesto, como aconteceu em *Édipo Rei*, de Sófocles, daí o papel fundamental de Tirésia, como se procurasse luz nos olhos do cego vidente, ou melhor, aquele que prevê (*mántis*):

Ó Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido. Às vezes, Tirésias, cuidamos, e por isso a ti recorremos, no Hades ou quando ainda vivias, e ainda agora, antecipadamente sabendo que não se pode evitar e mesmo assim desesperadamente querendo, com a ilusão de que as tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos, não tão antigos como tu, mareavam segundo as estrelas e o simples rumo do agulhão. Te pedimos porque és e foste humano e não um ser divino, e sabemos que ao Senhor dos oráculos, não a ti a que só é dado ver, somente esta velhíssima prece podemos balbuciar: Nos livre, Senhor, das dores e cicatrizes, e se possível, nos dê força e coragem para suportar. (SA 151).

Malvina irá perseguir um desejo que não se realizará, tomada de paixão, enlouquecida de amor, vivendo a agonia, dividindo essa agonia com todos aqueles que dela se aproximam, projeta-se para o longe, o distante, o futuro, ao contrário de Gaspar, que está preso ao passado, voltado para ele, para a irmã, para a mãe. Malvina traz em si o bem e o mal, o amor e o ódio, a castidade e a devassidão, a diurna lucidez e a noturna cegueira. Traz consigo o pecado da mãe, o tormento do pai, a loucura do irmão Donguinho, fruto da infidelidade materna. Para ela não havia limites, tanto que, depois de casar-se com João Diogo e conquistá-lo, a ponto de ele fazer tudo o que ela pedia, também conquistou Inácia, a preta mucama, que passou a adivinhar o que a “Nhazinha” queria. A partir daí, o seu foco era outro, agora buscava conquistar, na sua inteireza, o enteado Gaspar, por quem despertara um sentimento crescente, a ponto de não mais querer dele se afastar, mas, para tal, precisaria vencer grandes obstáculos, como, por exemplo, fazer com que ele, Gaspar, cedesse às suas investidas. Para isso, usa os mais sofisticados estratagemas, como, por exemplo, seduzir Januário, fingir amá-lo, entregando-se a ele por várias noites, em intenso “amor”, até ela percebê-lo apaixonado e conduzi-lo para armadilha: matar seu

marido, deixando o caminho livre para amar Gaspar. Januário, antes de assassinar o velho²⁹, recebera de Malvina, para quem jurara amor, a promessa de que ela, após a morte do marido, fugiria com ele, levando com eles seu escravo Isidoro e a mucama Inácia. Esta, sempre fiel e subserviente, é parte essencial no plano, por ser quem, à noite, abria para Januário a porta dos fundos e o conduzia até o quarto em que tão apaixonadamente se refestelava nas carnes tenras de Malvina. O plano foi bem-sucedido para Malvina, pelo menos naquele momento, mas não para Januário, que fora preso acusado de roubo e de assassinato, mas conseguiu escapar, após o pai, Tomás Matias Cardoso, subornar o carcereiro. Mesmo em fuga, sendo caçado a todo tempo, a mando do Capitão-General, que decretara sua morte por efígie, Januário, em companhia do escravo Isidoro, que lhe fora dado pelo pai, não conseguia se desvencilhar da figura de Malvina, pois a ela estava preso, tamanho sendo seu poder de sedução:

O preto continuava. O que não pode é a gente ficar toda hora voltando aqui, preso no visgo que nem passarinho. [...] Era capaz de Isidoro ter razão. Mas uma força estranha o prendia, o chamava para praça. *Uma força poderosa o atraía para a Rua Direita, para junto de Malvina. O ventre de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo. O passarinho pia chorando, sem querer vai indo, esperneando para a boca da cobra, dizem. Passarinho no visgo, ele menino.* Agora queria morrer aos seus pés, mesmo maldizendo-a. Queria que ela visse o seu corpo estirado de borco na praça, varado a bala, numa poça de sangue. Os olhos que deitavam chispas, que o desnudavam, fulminando-o certos. *Os cabelos ruivos, de fogo que nem ouro preto, os mesmos raios refulgiam. Filha do sol, filha do fogo.* Uma filha de outra coisa, o que ela era, explodiram dentro dele a fúria e a incerteza, o ódio espumoso. *Por que ela não tinha vindo, conforme combinaram? Com certeza outro. Se lembrava de Malvina cavalgando ao lado de Gaspar. Não, com este não, do ciúme é que nascia a dúvida. Impossível, enteadado, filho daquele João Diogo Galvão.* (SA 23; grifos nossos)

Na passagem acima, podemos ver a força que Malvina imprimia sobre as pessoas, pois Januário, mesmo se sabendo traído, não deixava de refazê-la mentalmente, num misto de ódio e incerteza, mas não conseguia dela se desvencilhar, como se fígado, atraído, sem forças para resistir: “O passarinho pia chorando, sem querer vai indo, esperneando para a boca da cobra, dizem. Passarinho no visgo, ele menino” (SA 23). Valendo-se de adágio popular, intertextualmente, Autran Dourado, fala daquilo que está na boca do povo, das histórias, das várias narrativas amorosas, diz respeito à força avassaladora das paixões, do destino, quando não há escapatória, cada um tem a sua sina, a sua sentença. Seja na vida real, seja na literária, o ser está amarrado a forças invisíveis,

²⁹ Durante toda a narrativa, não se sabe ao certo se foi mesmo Januário que matou João Diogo.

imprevisíveis, daí recorrer-se ao mito, a adivinhos, a cartomantes, à memória, numa tentativa de ligar os fatos, há muitos perdidos na bruma do esquecimento.

Na relação Malvina-Gaspar-Januário o trágico faz morada da qual não há saída, como não houve para Fedra ou para Jocasta; como não houve para Édipo ou para Hipólito. Malvina se descontrola, após apaixonar-se por Gaspar e não ser correspondida da forma que sonhara ou projetara, e depois de arquitetar a morte do marido, João Diogo, e também após seduzir e levar à imolação Januário, que morreu duplamente, por efígie e de morte real:

Isidoro ia falando o que tinha visto. Com a ajuda da imaginação e da memória, Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simpleza, mal podia descrever. Recompunha com tudo o que sabia e lhe contaram de sacrifícios e sortilégios, desde a fala cantada e manhosa da mãe Andresa, dos pretos na senzala do pai, das abatinas recitadas com o professor-régio, mais tarde no Seminário da Boa Morte, na Vila do Carmo, para onde foi mandado depois. Se lembrava dos enforcamentos que tinha visto e lhe contaram. Dos sofrimentos e agonia. Dos galés agrilhoados pelos tornozelos a uma comprida corrente, no trabalho forçado de rua, o tilintar dolorido das cadeias. Os pretos açoitados entre lágrimas, uivos, sangue, mijo e suor, no pelourinho. [...] Com toda essa matéria sonhada ou vivida, Januário rememorava o que os olhos não viram, o coração não sentiu. Tudo aquilo que o preto procurava, impotente e parco de palavras, lhe comunicar. Como se pintasse o painel da sua própria morte: e na verdade o era, sentiu. (SA 35).

Nessa passagem temos a recomposição da cena da morte por efígie imposta a Januário, e por próprio, a partir do que lhe fora contado por Isidoro, juntando a elas o que já havia presenciado e pelo que ficou sabendo por meio da mãe e do professor regente. Januário, após resistir por algum tempo escondido, e não atendendo aos apelos do preto Isidoro para não se entregar e fugir, acaba por materializar o seu desejo, ou melhor, o seu destino, preso que estava àquela cidade, àquela casa, àquela mulher, Malvina:

Januário foi descendo, descia agora vagarosamente. Os soldados olhavam para ele como se não acreditassem no que viam. Ninguém porém se mexeu, os olhos fascinados pela sinistra aparição. [...] Vamos, gritou um alferes rompendo a letargia. Agarrem o homem! É ele mesmo! [...] Januário finge que vai correr, ou vai mesmo correr. Queria ser morto de vez, não ia ser preso. Para um soldado mais afoito atirar. O soldado corre para ele, grita pára. Januário não parou, o baque na nuca. Januário caiu de borco no chão. [...] Um soldado perguntou se devia ir na frente avisar que o homem morreu. O alferes fulminou-o com um olhar furioso. Bobagem, disse. A gente tem de levar é o corpo para eles verem. Faz tempo que ele estava morto. Mesmo antes da gente atirar. (SA 221-2)

Sob os dobres dos sinos que carpiam a agonia de Januário, Malvina fica enlouquecida após a trama contra João Diogo e a rejeição por parte de Gaspar, que se mudara de

casa, após a morte do pai. Malvina escreve ao Capitão-General delatando Gaspar, como se ele fosse coautor do assassinato do pai, para, após tal loucura, cometer suicídio, tirando todas as chances de ser desmentida, uma vez que as provas que Gaspar tinha contra ela haviam sido destruídas por ele mesmo, rasgando as inúmeras cartas que Malvina lhe escrevera e nas quais relatava o desespero dela, pedia a volta dele, dizia amá-lo, e confessava a morte do pai dele, praticada por ela e Januário. Com a morte dela, instaurasse, também, a morte de Gaspar:

Quando chegou em casa, um moleque veio correndo dizer que tia Inácia esperava por ele na sala. [...] Ela mandou dizer que contou tudo direitinho pro senhor Capitão-General. Que o cariboca Januário é limpo de culpa, ela se confessou. Na carta ela disse que quem matou o Senhor João Diogo foi ela mais o senhor. [...] Varado de dor, Gaspar fechou os olhos. Deu as costas para a preta, se afastou, foi para junto da janela. Apalpou a pistola aparelhada de prata, a mesma que foi do pai. Tinha medo do que pudesse fazer. Apavorada, Inácia foi se afastando, se encostou na parede e esperou. Esperava a punição que atavicamente sempre esperou. Mas nada, ele não parecia dar por ela, por ninguém [...] frio e lúcido esperaria sua vez, não ia fugir. Tudo teria mesmo de ter a sua vez. E com o implacável encadeamento lógico dos vencidos, começou a imaginar que lhe armaram uma cilada terrível. [...] As cartas, por que destruiu as cartas? Só a última carta que ela escreveu, ficou —a carta ao Capitão-General. Inútil se defender. Mesmo na hora da morte não a acusaria. Pela honra do pai, pela sua própria vontade de morrer. [...] De repente, sem nem ao menos pedir licença, entrou um preto correndo e esbranquiçado. Meu senhor aconteceu, aconteceu coisa muito ruim na casa do falecido senhor seu pai, disse o preto gaguejando e ofegante. Diga logo o que foi! Disse Gaspar já prevenido o que tinha acontecido. Siá Malvina se matou, disse o preto. (SA 204-5)

Depois de apelar para todos os meios e não conseguir ser amada por Gaspar, Malvina tenta destruí-lo, acusando-o, por carta endereçada ao Capitão-General, de ser o assassino do pai, e não Januário, como disseram. Malvina, que personifica a Fedra, de Racine, também se aproxima de Lady Macbeth, de Shakespeare, e da Medéia, de Eurípedes, conforme explica Autran Dourado (2000, p. 181): “Ela não pode mais deter a sua fúria, seu desejo de sangue e vingança. O demo, a má sina, ‘Malina’. Poder-se-ia conjecturar se, quanto a este aspecto, Malvina seja mais uma Lady Macbeth ou uma Medéia do que uma Fedra.” No entanto, sua acusação contra Gaspar é igual à de Fedra contra Hipólito e, assim como este, Gaspar não sabe o que fazer, não pode rebater as acusações contra ele e então se anula, se cala:

Inácia deu um grito, caiu de joelhos no chão. Entre baba, lágrimas e soluços, ela chorava e se lastimava numa mistura de ioruba e língua do reino, de santos e orixás. Levem esta maldita crioula da minha presença, gritou Gaspar. [...] E, sozinho, se deixou de novo cair pesadamente no canapé. Nada mais tinha a fazer. Ao contrário do

outro, não morreria em efígie, impossível e inútil fugir. Crescia dentro dele a certeza de que tudo aquilo que sonhara realmente aconteceu. (SA 205)

Após notícia, Gaspar praticamente morre em vida, quase convencido de que, de fato, também ajudara a assassinar o pai. Esta é uma história trágica, na qual as personagens femininas são condutoras e protagonistas, ou seja, não deixam que a história, os acontecimentos e as ações passem por elas, pois tornam-se agentes: Vincenza, a mãe, Malvina, a filha, e a preta Inácia, cada uma a seu modo, agem em direção a um fim. Ao decidirem contra o destino dos outros e manipulá-los, destroem-se a si mesmas.

1.6 *Novelário de Donga Novais* – Lelena³⁰

O romance *Novelário de Donga Novais* de 1976, de Autran Dourado, foi lançado no mesmo ano em que veio a lume *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*, no qual o autor mineiro teoriza sobre a própria criação literária, chamando bastante atenção do meio intelectual e literário. O romance constitui-se como uma narrativa metatextual, por meio da qual o escritor discute, mesmo de forma indireta, as várias possibilidades narrativas e ficcionais, referenciando a memória coletiva e o tempo: passado, presente e futuro, que caminham de mãos dadas, lado a lado, numa narrativa que se quer, conforme as palavras do autor, pantemporal, circunscrita à cidade fictícia de Duas Pontes, no interior de Minas Gerais, e que conta a história de Donga Novais, um espécie de vidente e depositário da vida e da tradição dessa cidade, que, do alto da sua janela, assiste ao desenrolar de várias histórias, com as quais tece o seu novelário, sem descuidar-se de nada, já que é um ser insone, simultâneo, conforme atestam os moradores de Duas Pontes. A história é narrada em terceira pessoa, alternada entre um narrador onisciente e uma voz coletiva, empreendendo um resgate da memória da cidade de Duas Pontes pelas narrativas de Donga Novais:

Foi em parte o que seu Donga Novais contou. Assim se explicam os desvios e acrescentamentos, ponderações, ditos, rimas e rifões, novos e desnovos, a malversação do tempo, às vezes a precisão e paradeza desta história, matéria de bicho-de-seda. Como contava a história à sua própria maneira. [...] A gente até se

³⁰ DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL. Todas as citações são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página: *NDN*, seguido da numeração.

lembra do que disse ou dizia, ninguém pode dizer ao certo, seu Donga. Tão parado e contínuo ele era ao mesmo tempo, lento deslizar de nuvem, rumoreja de rio. Só inventando outro tempo do verbo que seja mais que passado e imperfeito, um passado-presente, um eterno presente-futuro, sempre o mesmo, no entanto se refazendo, como um rio, um novelo. *De tal maneira tudo (passado, presente, futuro) era nele uma só claridade vazia. Cavalos, homens ou armas, se não se usa, desarma, ele disse-dizia-diz-dirá. [...] Apesar dos perigos que palavras assim juntas podem provocar, sobretudo se a gente se lembra que ao se compor esta história seu Donga já morreu há muito tempo: e no entanto, contraditoriamente, é ele quem conta. Em parte, à sua maneira.* (NDN 7; grifos nossos)

Vê-se aí, metaforicamente, que Autran Dourado teoriza sobre o processo da escrita literária, trazendo à tona os artifícios de uma composição ficcional, por meio do seu divertidíssimo Donga Novais, que parte de muitas realidades, não somente a dele, para compor/escrever o seu novelário. São histórias que lhe são trazidas para que ele as refaça, sob seu ponto de vista, afastando-se às vezes da história original para, com ela e sobre ela, traçar a sua tessitura. São acréscimos, desvios, ponderações, malversação do tempo, pois, para ele, cada história tem seu tempo, suas lacunas, suas interrogações, necessários para a credibilidade dos ouvintes/leitores. Embora essa história dê a impressão de que está sendo contada no presente, que nós leitores a acompanhamos no momento em que os fatos se desenrolam, o que temos de fato é uma memória coletiva que atualiza as peripécias de seu Donga, já falecido, fato que nos remete a outra experiência estética no romance brasileiro, a de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, cujo narrador é um defunto-autor e sua história é narrada em primeira pessoa. É em relação a este aspecto que o romance de Autran Dourado diverge do romance de Machado de Assis, pois *Novelário de Donga Novais* é narrada em terceira pessoa, aparentemente por um narrador onisciente, mas plural, através do uso de “nós” ou de “a gente”, o que indicia uma memória coletiva das pessoas de Duas Pontes, embora com focalização em Donga Novais. Mesmo que essa voz plural narre, a perspectiva através da qual a narrativa se enuncia é dele, como aparece no excerto abaixo:

Agora, contando, empalidece, banaliza, realiza. De tal maneira *tudo na sua boca ficava bonito, transmudado em brilho, pérola de água em folha de taioba. Seu Donga parece que come lagarta e arrota borboleta, um mais imaginoso dizia.* Tudo na sua boca ficava tão mais lindo, parecia caso inventado, e na verdade aconteceu (acontecia, acontece), a gente mesmo presenciou muitos pedaços que aconteceram (iam acontecendo), e ele juntava num todo colorido e abordado, no sem aparente risco prévio das asas das borboletas. *Tão mais reais são as coisas que a gente inventa, quando tudo se pode prever.* E capaz (certamente) de que agora esteja enfraquecendo, *quando a gente é quem conta*, no correr arrastado do tempo, o brilho do que ele contou inventando descolorido – *a gente, não ele.* E isso se entende, tanto a fala e a língua são traiçoeiras quando vista ou ouvidas de muito perto, de muito longe ou muito

depois. Mas sem a ordenação do tempo, como contar? Na boca de seu Donga o dito mais recente tinha sabor de sentença velha. De rifão em rifão, vai-se o melão, dizia. (NDN 8-9)

Aqui aparecem e são discutidos os processos da construção textual desta narrativa, a importância do narrador, do ponto de vista, do tempo como elemento de aproximação ou distanciamento. Além disso, ao afirmar que “tão mais reais são as coisas que a gente inventa, quando tudo pode se prever”, Autran Dourado toca no ponto fundamental do fazer literário, que é a verossimilhança, e dialoga com a *Poética* de Aristóteles (XXIV, p.48):

Foi sobretudo Homero quem ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir, isto é, de induzir ao paralogismo. Quando, havendo isto, há também aquilo, ou, acontecendo uma coisa, outra acontece também, as pessoas imaginam que, existindo a segunda, a primeira também existe ou acontece, mas é engano. Por isso, se um primeiro fato é falso, mas, existindo ele, um segundo tem de existir ou produzir-se necessariamente, cabe acrescentar este, porque, sabendo-o real, nossa mente, iludida, deduz que o primeiro também o é. Exemplo disso é a passagem do ‘Banho’³¹. [...] *Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença.*” (ARISTÓTELES, p.48; grifo nosso)

Assim, somos levados a refletir sobre a lógica interna da obra de arte, daquilo que concerne à verdade da narrativa através de sua construção, à sua plausibilidade, ao seu convencimento pelas tintas empregadas na história que se conta e o que isso irá refletir no ouvinte/leitor ou leitor/ouvinte, como são as histórias contadas por Donga Novais, sua visão preponderante, seu ponto de vista, narrativas que se encadeiam, que se entrelaçam, sobre as quais não se levantam dúvidas, pois são aceitas pelo convencimento de quem tem autoridade, credibilidade adquirida nos anos insones, na observação detida, diuturnamente, no trabalho de elaboração da carpintaria mental de seu Donga Novais, no distanciamento dos fatos, pelo tempo, como foi, era, é, será, a história de Lelena e Lalau.

Aquela voz plural, através da qual a narrativa se apresenta, não deixa dúvidas sobre a capacidade de Donga Novais ser um excelente narrador: “Seu Donga parece que come lagarta e arrota borboleta”, numa clara alusão ao fato de que o que pode ser feio na vida real, transmuda-se e se embeleza através da narrativa dele. E aquela voz coletiva ainda acrescenta: “Tudo na sua boca ficava tão mais lindo, parecia caso inventado”, indiciando

³¹ Essa passagem, conforme nota do editor (1985, p.48), Aristóteles se refere à *Odisseia* (XIX, 215): “Se o hóspede viu Odisseu, sabe como estava vestido; se sabe como estava vestido, é porque o viu. O hóspede, porém, era o próprio Odisseu.”

outro aspecto importante da construção da narrativa do romance – se tudo parece mais bonito, então parece inventado. Estamos diante, assim, de dois aspectos fundamentais, o do ser e o do parecer da narrativa. E assim, entre um rifão e outro, valendo-se da paródia para desconstruir personagens cristalizadas da história universal, de textos científicos e obras literárias, Autran Dourado cria uma narrativa que privilegia os processos intertextuais, com humor e graça, para, dentro daquilo que lhe é próprio, avaliar criticamente o próprio fazer literário. Nesta obra passeiam personagens de outras obras suas, fatos de outros romances seus são mencionados, de tal forma que a obra, como o próprio nome diz, é um novelário, composto de muitos tempos e variadas e engraçadas histórias, como a de Helena, foco do nosso estudo.

1.6.1 O fio metatextual e os tortuosos caminhos de Helena

Já no começo da história, a voz narrativa do romance apela para a memória para tentar situar a história de Helena, dela e dos seus amantes, que, segundo aquele narrador plural que diz recontar os acontecimentos tal como Donga Novais os contaria, foram tantos que não seria possível dizer quantos e nem quem fora o primeiro e seria o último. Dessa forma, de início, já ficamos sabendo que Helena não é uma personagem qualquer, não é uma mulher subalterna, casta, como exigem os padrões de uma cidade do interior de Minas Gerais, mas uma mulher que, desde muito cedo, mostrou-se dotada de vários dons, com os quais amansava e seduzia os homens daquele lugar, causando o maior problema para o namorado e futuro marido, o grandalhão e bonito, porém manso, Lalau:

Quando foi do caso de Helena. De Helena, de Lalau, de Neca e Gerson, meu Deus, tantos outros! O primeiro e o último, difícil de saber. O primeiro milho é dos pintos, na fala do truco; o último, do galo, ele mesmo retrucava. [...] Na verdade foi seu Donga Novais quem contou a história de Helena, de Lalau. De Helena-Lalau, tão acasalados e diversos eram. Mesmo depois que tudo aconteceu, acontecia. Do dr. Saturnino Bezerra, do Prof. Maldonado do Amaral, do dr. Viriato, de Giuseppe Fuoco, possíveis *dramatis personae*, e mesmo de qualquer personagem que possa surgir, não pensado ou nomeado. (NDN 8-9)

Autran Dourado, valendo-se de adágios, vai tecendo a história de Helena e Lalau, prevendo/sabendo o que vai acontecer/aconteceu, a partir dessa voz narrativa coletiva, que credita a Donga Novais as histórias acontecidas ali, em Duas Pontes, num certo tempo da história, que não sabemos quando, pois datas não são aludidas, o que permite ao leitor

imaginar esse tempo, colocar-se nesse tempo, um presente, agora, e um passado impreciso, em que a história de Lelena se deu, se dá, quando seu Donga era vivo. O certo é que a história está aí, vai sendo contada, com todas as nuances que uma boa narrativa requer, como o amor dos dois, Lelena e Lalau, talhado no céu não havendo nada que possa desfazê-lo na terra dos homens:

Tem casamento que só se desfaz na eternidade, apertado nó de Deus. Mesmo os dois querendo, cão e gato, não podem se separar. E seu Donga completava rifoneiro casamento e mortalha, no céu se talha. E mudando para uma clave mais baixa xexéu e vira-bosta, cada qual do outro gosta. A gente sempre ria, mesmo de lágrimas nos olhos. (NDN 9)

Seu Donga às vezes é elevado à categoria de demiurgo/vidente, que tudo sabe, porque cria, inventa, se aperfeiçoa nas narrativas, e tudo isso sob os olhos dessa memória coletiva, que o coloca acima dos mortais dorminhocos, dos simples mortais que apenas veem, não preveem como ele:

Foi seu Donga mesmo quem viu desde antes, desde o comecinho, no brotar do olho d'água, e contava. Mesmo o que a gente via, o nosso milho. No caso de Lelena e de Lalau, que ia acontecer, vai, dependendo. Os dois tão belos, o casal mais bonito da história da cidade. Nunca mais vai existir um caso de amor e ciúme. Que moço mais bem apessoado, esportista, forte. Que moça mais linda, risonha e fácil ela era. E seu Donga, desde muito antes, vizinho de frente de seu Felisberto, pai dela, viu (previu, e o que se diz a sua memória era circular, paralela, simultânea) e contou. (NDN 11-12; grifos nossos)

A passagem acima, uma preparação para o que virá na sequência – não a sequência ilógica desta narrativa, se considerarmos a forma como o romance é construído, porquanto as histórias vão nele emergindo à medida em que as pessoas se lembram dos fatos e acontecimentos –, mas a sequência da história de amor entre Lelena e Lalau, o ciúme transtornado deste e a chama sempre acesa daquela, expõe a diferença sobre o que se narra: ela é uma moça linda, “risonha e fácil ela era”; Lalau é descrito como “bem apessoado”, “esportista” e “forte”. Mas tais informações não parecem diferir, em si mesmas, do que se pode encontrar em outros romances ou narrativas quaisquer. A diferença aqui é que os fatos ou acontecimentos serão dados ou transmitidos através das lentes apuradas e insones de seu Donga Novais, que “viu (previu, e o que se diz a sua memória era circular, paralela, simultânea) e contou”:

Noite e dia na janela da sua velha casa terreira e acachapada, o enorme telhado do Oriente, preto de tempo e chuva, branco de bosta aguada dos urubus [...] Eles os urubus, também queriam ver o espetáculo de Lelena, a gente dizia. Só podia ser, porque seu Donga cheirava bom, parecia que usava desconhecida água de cheiro. [...] E de todas as janelas, a que nos interessava principalmente, a janela insone de seu Donga – nossa gávea e Almenara. De onde a gente recebia e dava vida, a história, esta. *De Lelena e Lalau, de Lelena, Gerson ou Neca, de Lelena e do dr. Saturnino, de Lelena e do prof. Maldonado, de Lelena e do dr. Viriato*, não se sabe ainda ao certo. Tanta gente vai se acrescentando (ele). *Só Lelena, mais ninguém, seria lindo, não é? Mas como, sem os outros, sem a gente, ela ia aparecer, atuar? Paradeza, mesmo bonita, enfastia, seu Donga podia dizer; não é à toa que rio manso faz curva. E a gente não ia gostar nada de Lelena lerda, parada, mortalha.* Ela que sempre foi vida, nossa vida e cachoeira. (NDN 12; grifos nossos)

Nessa passagem, duas coisas chamam a atenção: a primeira diz respeito à própria história de Lelena na sua concupiscência, nas suas relações amorosas com Lalau, namorado e depois marido, e com Gerson e Neca, que se revezavam nos carinhos e amassos – quando um saía o outro entrava –, e de todos os outros que, de algum modo, forjaram as suas paixões, muitas delas platônicas: dr. Saturnino, prof. Maldonado e dr. Viriato, tudo sob o filtro do seu Donga. A segunda diz respeito ao processo metatextual muito enfatizado nesse romance, quando Autran Dourado, tal como na passagem acima, chama a atenção para a importância das ações na narrativa, para a necessidade de a personagem se movimentar, se relacionar com outras, para que possa aparecer, atuar, o que nos remete mais uma vez para o diálogo intertextual que se estabelece com a *Poética* de Aristóteles, na parte em que se refere à tragédia, à imitação:

Como a imitação é feita por personagens em ação, necessariamente seria uma parte da tragédia em primeiro lugar o bom arranjo do espetáculo; em segundo o canto e as falas, pois é com esses elementos que se realiza a imitação. [...] Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto. [...] A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. *Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa.* (ARISTÓTELES, VI, p.25; grifo nosso)

Aristóteles chama a atenção para a importância da ação e da atuação da personagem na história, pois é assim que ela se mostra, se faz, como é o caso de Lelena, sempre ativa, sempre se dando, dando e recebendo, interagindo, se mostrando: era, é, será, como nos chega as informações sobre ela, via memória da cidade, que dá conta do passado e da

história da pessoas de Duas Pontes, e impõe-se como testemunha dos fatos narrados, o que dá credibilidade ao texto e à história de Helena, à sua geografia, a dela e a percorrida por ela, no seu traçado de vontades e nas calamidades que provoca. Sempre acesa, sempre fácil, sempre alvo, sempre ela e os seus seios, “fenícios navios”:

A gente se lembra de Helena no viço da beleza. *Os seios durinhos e empinados avançando sempre, espetados e estufando a blusa justa de normalista. Os olhos derramados, mil promessas e precipícios.* Os cabelos, presos ou soltos, sempre uma brilhosa alegria. [...] Dos seios de Helena nem é bom falar. Dizia-se, se indagou de seu Donga *a veracidade da história dos seios e dos fenícios navios.* No princípio ele não disse sim, nem não, nem talvez. [...] Na sua linguagem cifrada queria dizer sim, a gente sabia. [...] Dos seios de Helena, quando foi impossível conter, o escandaloso esplendor, escreveu uma vez sonetista, entre um e outro latim, de rebus pluribus ou de pluribus rebus, o prudente, silencioso e enigmático, o reservadíssimo dr. Saturnino Bezerra: *Seios que avançam para o mar, valente/ Fendendo as vagas, fenícios navios.* E ele já queria, como outro, ser palmeira, viver num píncaro azulado. (NDN 67; grifos nossos)

Assim Helena vai sendo descrita na sua beleza, na sua sensualidade, no seu jeito de agradar a todos, principalmente a partir dos seus seios, no “escandaloso esplendor” e no alvoroço e estrago provocados por ela nos corações dos homens da pequena Duas Pontes, comparados às “guerras públicas e intestinas, de Tróias, Teseus e outros sequestros”, muito bem cantadas em verso e prosa, por séculos e séculos. Ao fazer menção às grandes guerras, a voz narrativa traça a genealogia de Helena, corruptela de Helena, uma evidente relação estabelecida com Helena de Tróia, desconstrução feita pelo autor mineiro para dar a dimensão das paixões provocadas por Helena, para falar das suas fugas, dos seus sequestros espontâneos, das suas batalhas nos braços de tantos e vários. Autran Dourado passeia pelas grandes obras da literatura universal, tanto na literatura como na pintura:

Se só Donga Novais se lembrava no nascedouro, no próprio olho d'água, *da depois decantada beleza e risco de Helena, causadora de guerras públicas e intestinas, de Tróias, Teseus e outros sequestros, cavalos, armas, elmos e couraças, cavaleiros de Paulo Ucello em pleno combate de São Romano*³², *lanças e viseiras nas fantasias lunáticas, maravilhosas e criadoras de Lepanto, transmudadas nas carnes magras do Cavaleiro da Triste Figura, nos sonhos da Demanda do Santo Graal, Palmerim, Orlando Furioso e Cid el Campeador* e outros e mais outros e tão gloriosas gentes e batalhas, pretéritas e futuras, *sem falar no rapto das sabinas, amazonas ou puras e feminis figuras dos cantares medievais*, muitos eram (não apenas aqueles que foram seus companheiros de escola, de cantigas de roda e correrias, de cabra-cega velhaca e apalpadelas e outros brinquedos marotos entre menino-homem e menina-mulher, e disputavam-lhe as carícias quentes, às escondidas, debaixo das escadas, das

³² O pintor renascentista florentino Paolo Ucello retratou a Batalha de São Romano, travada entre as forças de Florença e de Siena em 1432. São três obras, que se encontram em lugares distintos: no Museu do Louvre (Paris), na National Gallery (Londres) e na Galeria dos Uffizi (Florença).

bananeiras, nos cantos de muro, nos sombreados e úmidos fundos de horta, nos porões; êta potranquinha mais fogosa! Sigo medez falava Donga Novais, carinhoso, à distância, nas respeitosas cãs da velhice, sem concupiscência, tão puro ele era, tão desinteressado; no bem querer de Lelena, como tarda o meu amigo na guarda (*NDN* 72-3; grifos nossos)

Reforçando o que dissemos atrás, Autran Dourado passeia pela mitologia, pelas grandes obras literárias e pictóricas para, hiperbolicamente, dimensionar a sua Lelena, a sua beleza e sensualidade, capaz de dialogar com Helena de Tróia, cuja beleza causou furor e provocou grandes batalhas. Assim como Lelena foi de Lalau, de Neca, de Gerson, de Desidério e tantos outros pretendentes e amantes, Helena foi de Teseu, de Menelau, de Páris, de Aquiles e Deífobo. Não fica somente aí, faz menção ao sequestro das sabinas pelos romanos, fala da Batalha de São Romano retratada por Paolo Ucello, o grande mestre da pintura florentina; traz à memória a Batalha de Lepanto, a ilusão de Dom Quixote e tantos outros. Nesse diálogo intertextual e paródico, Autran Dourado compõe a sua Lelena, com todo o furor e arrebatamento que ela provoca na cidade de Duas Pontes. Por ela os homens suspiravam, as suas mulheres se desesperavam, batalhas eram travadas, haja vista as serenatas de Desidério, os versos de dr. Saturnino, as descrições do Professor Maldonado, cada um, a seu modo, querendo desfrutar do pouquinho de atenção por ela dispensada, ou, quem sabe, um pouco mais da sua generosidade. E assim seguia a sua sina de ser dada, de ser mansa, sempre alegrando a cidade, cada vez mais reverenciada em verso e prosa, marcando o diálogo constante com a tradição poética, como o amor galante cantado por D. Dinis, “Ai flores do verde pino”, uma das mais célebres da Lírica Galego-Portuguesa, evocada por dr. Saturnino Bezerra, ou o ponteio da viola do mulato Ananias Desidério:

Ai flores de verde pino, se sabedes novas, suspirava remotíssimo e silencioso cantor dr. Saturnino Bezerra. Contra ele (o quebranto) Marte nada pode fazer, os deuses conjurados (e vingança de Venus em alguns casos é benção, gemia o nosso arcádico ouvidor) diante de tamanha formosura, inspiradora de versos, serestas, chorinhos e canções. [...] Ai, ingrata, dedilhava enlucado Ananias Desidério, violeiro e amulhado, nas noites frias e vazias. Ah, os violões, as sanfonarnas (sic), as flautas, as goelas roucas e umedecidas por talagadas de pinga, o desacorcô triste dos peitos de amor ferido, de Elvira escuta meus gemidos, de é a ti, flor do céu que me refiro, de no colo dela vou deitar nem que seja um bocadinho vou deitar no colo dela, de és malandrina não precisas trabalhar, e outras poéticas devassas seresteiras no sereno da noite e da madrugada, defronte da janela fechada. Tudo tão brasileiromente nosso, dizia eufórico de amor Ananias Desidério. (*NDN* 73-4; grifos nossos)

A narrativa ganha corpo, a história de Helena vai sendo tecida, atualizada e acrescentada pelas lembranças dos moradores de Duas Pontes, um tempo sempre refeito, sempre se fazendo (foi, é, será) na imbricação dos vários discursos: o popular, com os ditos, rifões, e o literário: com os mitos, as várias narrativas evocadas; com o discurso científico, todos eles validando o ficcional:

Seu Donga pode dormir pouco mas dorme, disse ele [*dr. Viriato*]. Pode pensar que não dorme e estar dormindo. Apenas a parte mais externa do seu córtex cerebral é atingida. *Os senhores vejam a observação de Breuler e Obersteiner sobre o sono hipnótico. Sobretudo Pavlov, o mestre insigne.* Pode ser que a sua matéria de sonho seja feita de pedaços da própria vigília. Hipnose parcial, em que o sujeito em questão está apenas metade acordado. *Vejam as descrições críticas de Wundt e Vogt.* (NDN 25; grifo nosso)

Como se torna patente, Autran Dourado aproxima discursos, demonstra elaboração e pesquisa na sua tessitura, enredando histórias dentro da história, que se pretende uma épica às avessas, como é o caso das narrativas sobre Helena, nas quais o narrador usa a literatura antiga como mote de recriação da sua experiência estética. Autran Dourado parodia o mundo épico ao criar o seu universo fragmentário, o discurso descontínuo, o tempo corrompido, a incorporação de outros gêneros à sua experiência romanesca, o que Mikhail Bakhtin, podemos evocar aqui, chama de romancização dos gêneros:

Como se exprime a romancização dos gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos ‘romanesco’ da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (2010, p. 407)

Como no dizer de Bakhtin (2010), Autran vai fundindo discursos e tempos, parodiando histórias, encaixando narrativas, mantendo na figura de Donga Novais o depositário de toda a memória da cidade de Duas Pontes – pois ele, do seu espaço interno, a sua janela, templo sagrado, tudo observa, vê e cria, e, dia e noite, dialoga com o espaço exterior, a rua, a calçada, de onde colhe histórias, as recria e reconta, quando não as inventa, para torná-las mais verdadeiras ainda, insiste a voz narrativa. São histórias sobre as pessoas da cidade, as vivas e as mortas, sempre dando um colorido especial a elas:

Assim o que se disse sobre a relação de seu Donga Novais com o passado (simultânea permanência com o presente) não é mais difícil de dizer do que o que se vai contar, se está contando. Com as falas ditas nos confins das horas findas (para o comum dos mortais sepultadas pelas areias do tempo, o branco esmeril das ampulhetas), os casos acontecidos com pessoas há muito mortas, só lembradas por uns poucos animais de insabida idade, rebuscadas nos códices e anais (mortas e desconhecidas da gente; nem de ouvir falar se sabia então, não hoje), que nada têm a ver, ao menos aparentemente, com Lelena e Lalau, o dr. Viriato, o dr. Saturnino Bezerra, Giuseppe Fuoco e o prof. Maldonado, tanta gente que vai ou pode ainda aparecer, foram e vão, irão fazendo esta narrativa, e se tem que tomar cuidado para evitar as demasias fantasiosas do mito, luz que entra por qualquer frestinha. Porque senão a narrativa iria sempre para trás, para muito além de Lelena nascer, e tomaria rumo infinito do passado (que no entanto, como semente enterrada, esquecida, não vista, é de onde nasce o presente, e conhecendo-a pode-se ver – prever o futuro), com risco da gente se perder na arcaica fuligem soterradora do tempo, mergulhados na perigosa placenta do passado, da esquecida linguagem, e nunca mais poder voltar em direção ao infinito do futuro, que é para onde caminham ou devem caminhar as narrativas (segundo preceitos, artes temporais que são). (NDN 44-5; grifos nossos)

Pelo que aqui foi tratado, vê-se que Autran Dourado, consciente das suas possibilidades no campo da criação literária, vale-se do gênero romance para subverter a ordem das coisas, aprimorando a sua forma de contar, valendo-se da ironia, do humor, para parodiar outras histórias, como é o caso de Helena de Troia e de Menelau, e tantas outras, sem deixar de trazer os seus reparos sobre a escrita de ficção, sobre o tempo da história, da narrativa, sobre ponto de vista, e, principalmente, a extensão da narrativa, para que ela não se estenda além do que é necessário. Assim empreende a sua feição estilística, encadeando narrativas, narradores, personagens, sempre atualizando o seu modo narrar, que, a qualquer tempo e lugar, se nos apresenta original e criativo.

A história prossegue, independentemente de estarmos no começo ou no final do livro, como dissemos bem atrás, os episódios emergem a todo tempo e não seguem uma linearidade no contar os acontecimentos, porquanto são oriundos dessa memória coletiva. Daí serem muitos os episódios, sempre enriquecidos como a presença de Lelena, como no caso do italiano Giuseppe Fuoco, uma espécie de revolucionário, cuja utopia era a de construir uma sociedade nova e diferente, mais justa, segundo cria, mas que pagou o preço por ser um sonhador. Fuoco também foi alvo de Lelena, por ela se encantou, mas não durou para vê-la madura, já que foi levado para lugar desconhecido e sem retorno:

Depois que Giuseppe Fuoco se foi e ninguém nunca mais teve notícias dele. Aves de arribação, um dia aparecem, outro dia elas vão, dizia seu Donga. É que fazia mau tempo outra vez. [...] Ninguém queria saber (às vezes quase sempre dói só lembrar) para onde ele foi, o que foi mais que fizeram com ele, o que mais aconteceu com seu Giuseppe Fuoco além do que a gente viu. Quem voltou para dizer? Estranhos o levaram para longes paragens. E depois, que importa o destino das aves? Só poetas e ornitólogos, gente sabidamente terrível, se ocupam dos habitantes do céu. (NDN 92)

A obra de Autran Dourado é carregada de críticas ao sistema, à intolerância sob todos os aspectos, sempre com humor, com uma alfineta aqui e ali nos poderosos, sejam os patriarcas, sejam os padres da igreja, seja a sociedade conservadora, sejam os filósofos, como na alusão à República de Platão, dos perigos da poesia e do banimento dos poetas de sua República. Portanto, é uma narrativa na qual subjazem várias críticas ao regime vivido naquela época, intencional ou não, não sabemos, o certo é que, na sua superfície há uma história, a história de Donga, que conta a história de Lelena e Lalau, que se deixa contar pela voz coletiva de Duas Pontes que, supostamente conta tudo pela perspectiva de Donga Novais. O certo é que Lelena cresceu, desabrochou, casou-se, engravidou, abortou, ficou triste, alegrou-se, amou de novo e muitas vezes, desamou, traiu, incomodou, e ficou na memória da cidade de Duas Pontes, no novelário do seu Donga, no coração dos leitores, como uma personagem que rompeu com os padrões de conduta, quebrou os interditos sociais e revolucionou a forma de olhar e de sentir dos homens de Duas Pontes. Num nível de maior profundidade, evidentemente, muitas outras coisas são tecidas a respeito da política, da poética, das teorias textuais, da linguagem em si mesma e da metalinguagem.

De todos os livros estudados por nós, a mulher é protagonista, tem papel de destaque, independentemente dos dramas que carrega, da tragédia pessoal de cada uma, como a construção da linguagem, e que se tornam vetores para discussões e reflexões a respeito do papel feminino no mundo real. Elas são as Lelenas, Malvinas, Rosalinas, Bielas, Marias, todas forjadas em muita leitura e observação, compostas a partir do olhar incisivo do escritor, mas também a partir dos vários olhares que as compõem, o olhar dos leitores, críticos ou não, mas fundamentais para existência da obra. Autran Dourado experimentou as mais variadas formas narrativas e tipos possíveis de focalizações; consciente da sua capacidade inventiva, refletiu sistematicamente sobre o seu fazer literário, a ponto de teorizar sobre sua poética, daí, com frequência, em suas obras literárias também refletir sobre a própria construção da narrativa do romance, apontando para seu caráter metatextual.

Em *Novelário de Donga Novais* não foi diferente seu procedimento, todo o discurso do romance é permeado pelas reflexões que nele são feitas sobre a própria construção literária, narrativa, seja por meio de ironias e paródias, seja por meio dos ditos populares, seja aproximando discursos: real e ficcional. Na sua experiência narrativa, consegue ele

ainda fazer transitar, pelas várias obras, personagens de outras histórias, como o dr. Viriato e o próprio Donga Novais, oriundos do romance *Ópera dos mortos*, como demonstram os trechos abaixo:

Como agora Rosalina. Ela se revirava[...] e gritava e gemia rangendo os dentes em tempo de quebrar. Agora não podia chamar dona Aristina pra ajudar. Ninguém, mesmo tudo dando errado. Não podia chamar ninguém. Ninguém podia entrar no sobrado, saber o que estava acontecendo com Rosalina. [...] Aí não chamava dona Aristina, chamava o dr. Viriato. A cara de espanto do dr. Viriato. Os olhinhos miúdos piscando detrás das lentes grossas. [...]. (OM 180; grifo nosso)

Nessa passagem, vemos a agonia de Rosalina para parir, quando o dr. Viriato é chamado para socorrê-la, pois era amigo da família Honório Cota. No trecho seguinte, será a vez de Donga Novais, quando as pessoas de Duas Pontes aguardavam, no sobrado, as novidades trazidas pelo Coronel Sigismundo, que subira ao quarto de Rosalina para ver como as coisas estavam se passando e o que de fato tinha acontecido com ela. Alguém diz que, dias atrás, outro alguém vira Juca Passarinho saindo da cidade, fugido, sem que esse alguém fosse especificado ou identificado, o que causou dúvida nos ouvintes, até que a notícia fosse atribuída a Donga Novais:

Foi seu Donga Novais que viu, disse o primeiro que veio com a notícia. Vocês sabem, ele passa a noite inteirinha acordado, sofre de insônia, não sai da janela. Invocando seu Donga Novais, ninguém podia duvidar do seu testemunho, não era homem mentiroso, muito pelo contrário. A gente aceitou, aceitavam qualquer coisa. Queria saber, a gente morria por saber. A gente aceitou, a hipótese era bem razoável. Ninguém ainda tinha visto Juca Passarinho, aliás ele andava meio sumido ultimamente. [...] Aliás quem primeiro deu uma explicação para o que estava se passando no sobrado foi seu Donga Novais, cujo testemunho, pela insônia nas horas mortas, era sempre invocado e ninguém duvidava da palavra dele. Se foi seu Donga Novais que falou, deve ser verdade. (OM 207-8)

Além dessas duas personagens, temos ainda uma outra personagem importante do *Novelário de Donga Novais*, dr. Alcebíades, vivendo na cidade de *Duas Pontes*, em um tempo bem anterior, no romance *O risco do bordado* (1970), como confirma o seguinte fragmento: “Depois de uma ausência de muitos anos, homem feito, João voltava a Duas Pontes. Uma das primeiras visitas que fez foi ao dr. Alcebíades, médico e amigo de sua família. Lembrava-se dele com carinho, quando longe dali. (RB 198-9)

Tais exemplos mostram a preocupação do autor mineiro em dar sentido de continuidade à sua uma grande obra, fato corroborado pela repetição e permanência de

uma cosmologia própria, como é o caso de *Duas Pontes*, que aparece pela primeira vez em *Ópera dos mortos* (1967).

Novelário de Donga Novais constitui-se, então, através do hibridismo: de formas e vozes narrativas, de incorporações de outras narrativas, através das quais ficção e realidade dão-se as mãos, poesia e prosa se completam, o tempo é subvertido, e a memória dá o tom da construção do romance, no qual o real é o passado, a ficção é sua reconstrução, através das várias formas narrativas e das várias vozes narrativas utilizadas.

CAPÍTULO 2: AS MULHERES E O AMOR – SEXUALIDADE E EROTISMO

No capítulo anterior, tratamos dos aspectos mais variados das obras aqui abordadas, começando pelas personagens principais: Maria, Biela, Rosalina, Malvina e Lelena, ou seja, a origem de cada uma, os espaços por elas habitados, suas interações, suas relações com outros personagens, fundamentais para a composição da narrativa e, é claro, para o estabelecimento de seus protagonismos. Detivemo-nos ainda em dois elementos importantes da narrativa autraniana, a metalinguagem e a memória, considerando que boa parte das obras do autor mineiro, de certa forma, é metalinguística, e o grande motor da sua escrita é a memória, tanto individual quanto coletiva.

Autran Dourado, grande artífice da linguagem narrativa, esmera-se nos mínimos detalhes na construção das suas personagens, e o faz com tamanha propriedade que as torna marcantes e inesquecíveis para todos aqueles que se debruçam sobre sua vasta obra. São homens, mulheres e crianças que vivem e sofrem como nós; que amam e são amados, brigam, lutam, subsistem, transformam os espaços em que habitam e deles sofrem influência e, mais do que isso, ganham, a cada leitura, contornos novos, posto que cada leitor, na sua identificação, lhes atribui novos significados, num diálogo que se estabelece entre autor e leitor, do qual emergem os desejos mais secretos e os atos mais insubmissos de suas vidas, particularmente sua sexualidade. No caso específico das personagens estudadas, cabe-nos aqui fazer um levantamento de todos os aspectos do feminino manifestos nessas cinco obras, dentre eles, o amor, a sexualidade e o erotismo, como se verá a seguir.

2.1 Sexualidade e erotismo

Nas cinco obras por nós abordadas, Autran Dourado dedica vários momentos para referenciar as relações, as paixões, os conflitos, a sexualidade e o erotismo de suas personagens femininas. Esses dois últimos aspectos, a sexualidade e o erotismo, se fazem presentes, de forma mais acentuada, nas obras *A barca dos homens*, *Ópera do mortos*, *Os sinos da agonia* e *Novelário de Donga Novais*. Em *Uma vida em segredo* essa representação ganha um tom mais sereno, sem tanta volúpia como nos outros livros citados, cujas protagonistas trazem consigo a percepção dos seus corpos, dos seus desejos, das suas

vontades. Portanto, Maria, Rosalina, Malvina e Lelena, deliberadamente tecem o próprio jogo erótico do qual são protagonistas, enquanto Biela vive o inusitado, não tem noção do que sente, pois seu corpo apenas responde aos estímulos do futuro ex-marido, Modesto. Como não se casa com ele, que a abandona, Biela não desenvolve, na narrativa de que é protagonista, nenhuma vida erótica, sexual.

Ao tratar da sexualidade e do erotismo em suas obras, tendo como componentes uma cadeia de significados bem representativos, Autran Dourado, de certo exigiu de si mesmo um ato de coragem e desprendimento, considerando-se que, na época em que seus livros foram escritos e publicados, o Brasil passava por grandes turbulências no campo religioso e político. Pelo contrário, a obra do autor mineiro foi muito bem acolhida pelo público leitor, pois nela ele soube, na tessitura de suas narrativas, evidenciar uma sociedade em transformação, principalmente no que dizia respeito à liberdade feminina, seus dramas e dilemas femininos, dando à mulher um certo e intrigante protagonismo. Autran Dourado estava certamente atento e comprometido com os avanços daquelas décadas de 60, 70 e 80, quando boa parte das suas obras foram escritas.

Se tais representações foram conscientes ou não, não temos as respostas, o que sabemos é que a obra do autor mineiro possibilita que reflitamos sobre o papel da mulher na sociedade, sua luta por igualdade e isonomia, a busca pela emancipação e libertação, o direito sobre o próprio corpo, e a descoberta do sexo como fonte de prazer.

Mas Autran Dourado não se volta apenas para a representação da mulher dita da sociedade “elevada” (socialmente, uma classe superior), pertencente a uma certa casta social privilegiada, pois ele também mostra nas suas obras a representação da mulher da vida cotidiana e pequena, das mulheres pobres e destituídas, aquelas marginalizadas, as prostitutas também, pela importância que sempre tiveram na vida de todos os povos, nos mais longínquos lugares do globo e nas mais distantes épocas, alimentando o imaginários dos jovens e saciando a fome existencial dos adultos, principalmente nas pequenas cidades do interior do Brasil, dentre elas as cidades interioranas mineiras, dominadas por homens endinheirados, machistas e prepotentes, que frequentavam os seus espaços, prostíbulos ou bordéis, lupanares, a despeito de qualquer pudor familiar, onde ali descarregavam as suas angústias e ressentimentos. Daí dedicarmos algumas páginas para falar sobre esses seres ambivalentes, síntese do bem e do mal, em contraponto às mulheres da sociedade dita “elevada”, as que se poderiam reconhecer como santas, puras ou sem pecados. As mulheres de cima, tão diferentes das mulheres de baixo. Entretanto, Autran

Dourado insiste em outro aspecto também, como aludido no capítulo anterior: o ser e o parecer, aquilo que é considerado um “dever” social e aquilo é a “realidade” do comportamento moral, já que não há garantia de que pertencer a uma classe superior implica em comportamento que se possa considerar “superior”. A ambiguidade do comportamento sexual humano é elusivo e iludível, e Autran Dourado sabe trabalhar muito bem essa ambiguidade.

2.1.1 Sexualidade e sociedade: os usos do corpo

Para embasar nossa abordagem do problema, buscamos, inicialmente, o pensamento de Brigitte Lhomond sobre a caracterização do que vem a ser *sexualidade* e os seus desdobramentos, atentando, particularmente, para o que ela diz a respeito de ser a sexualidade uma construção social de algumas práticas de se relacionar:

A sexualidade humana diz respeito aos usos do corpo e, em particular – mas não exclusivamente – dos órgãos genitais, a fim de obter prazer físico e mental, e cujo ponto mais alto é chamado por alguns de orgasmo. Fala-se de conduta, comportamento, relações, práticas e atos sexuais. [...] De uma maneira mais ampla, a sexualidade pode ser definida como a construção social desses usos, a formatação e ordenação dessas atividades, que determina um conjunto de regras e normas, variáveis de acordo com as épocas e sociedades. Essas regras e normas proíbem uma série de atos sexuais e prescrevem outros, e determinam as pessoas com as quais tais atos podem ou não devem ou não ser praticados. (2009, p.231; grifos nossos)

Se, como diz Lhomond (2009), a sexualidade, além dos usos do corpo, incluindo aí os órgãos genitais, é uma construção social desses usos, fica bem claro assim que a cada época, a cada tempo, nas mais diversas sociedades, as práticas sexuais ganham *status* diferenciados, principalmente quando as práticas sociais evoluem, permitindo que essas mesmas práticas sejam encaradas de outras formas que não as convencionais, porque os valores mudam, às vezes evoluem, mas nem por isso cessam as oposições, os ataques, a demonização daquilo que se não domina, como é o caso do erotismo

Para termos uma ideia do quanto isso é verdadeiro, atentemos para o que nos traz Robert Muchembled, em seu livro *O orgasmo e o ocidente: Uma história do prazer do século XVI a nossos dias* (2007), sobre como o erotismo, práticas amorosas e prazer, foram temas tabu para a sociedade europeia, mais particularmente na França e na Inglaterra, por séculos, levando os cidadãos desses países a praticas eróticas às escondidas,

desafiando os órgãos repressores, quando não escrevendo e consumindo uma literatura licenciosa. Principalmente se considerarmos os séculos XV, XVI e XVII, com algum arrefecimento no século XVIII, em contraposição à dureza vigilante e punitiva do século XVII, quando proliferaram várias publicações licenciosas a respeito da sexualidade humana, o erotismo, conforme nos traz Robert Muchembled, em seu livro já citado:

A repressão sexual é nitidamente atestada nos arquivos criminais dos séculos XVI e XVII. Na França, leis e jurisprudências estabelecem lentamente uma visão negativa dos excessos da carne, com a colaboração da ação dos confessores que se interessam particularmente pelas práticas sexuais dos esposos. O conjunto chega à maturidade sob o reinado de Luís XIII. Já em 1609, o jurista Claude Le Brun de la Rochette publica em Lyon *Le procès civil et criminel* [O processo civil e criminal], no qual distingue quatro grandes tipos de crimes. Processados com menor frequência que os atentados contra as pessoas e os furtos, porém mais numerosos que as acusações de lesa-majestade divina ou humana, os casos de “depravação” referem-se a diversos tipos de transgressão sexual. Estabelece-se uma gradação, essencialmente em função do questionamento dos princípios sagrados do casamento. Aos olhos dos juízes, a masturbação constitui um delito, o primeiro degrau na escala repressiva, mas revela-se muito difícil de detectar para poder ser eficazmente condenada. Vêm em seguida, por ordem de importância, a luxúria, em outros termos as relações sexuais fora do casamento, o concubinato, o adultério, a bigamia, punidos de maneira diversas conforme os locais e o tribunais, sempre aquém da pena capital. Esta se aplica ao estupro, ao homossexualismo masculino ou feminino (menos grave, a sodomia matrimonial é deixada ao confessor), ao incesto entre pais e filhos ou entre irmão e irmãs, à bestialidade, sendo animal envolvido quase sempre abatido. Além disso, o edito real de 1557 ordena a execução das mães que deram à luz fora do casamento depois de esconder a gravidez das autoridades, se a criança vier a morrer seja de que maneira for. (p. 109-110)

O trecho acima nos dá um panorama de como a sexualidade humana vem sendo tratada há muito tempo, chegando mesmo a preocupar a Justiça, por instigação da Igreja Católica Romana, mas também das Igrejas de denominação protestante, que sempre demonizaram as práticas sexuais e fazendo com que surgisse uma legislação própria para dar conta das mais diversas manifestações e puni-las dentro daquilo que fora estabelecido como crime.

A intolerância com os fatos mais banais ligados à sexualidade naquilo que diz respeito ao próprio corpo do indivíduo, como a simples masturbação, era motivo de controle do estado, bem como um vocabulário sobre o tema sempre demonizado.

Foram séculos entre idas e vindas, mas sempre a população deu um jeito de burlar o sistema de leis civis e religiosas. Citemos como exemplo a quantidade significativa de publicações licenciosas e eróticas que proliferaram por toda Europa, advindas principalmente da França e da Inglaterra, prática que levou muitas pessoas à punição, à condenação, como o caso do Claude Le Petit, jovem recém-saído da Faculdade de Clermont, que

foi condenado à pena capital, por dedicar um soneto a Jacques Chausson, que fora queimado em Paris pelo crime de sodomia e tentativa de estupro de um rapazinho:

Presos, Claude e os dois impressores são julgados rapidamente, em 26 de agosto de 1662, diante da câmara criminal do Châtelet de Paris. Como ‘o público necessita de exemplos’, nesse momento de reforço do poder pessoal do jovem Luís XIV, depois da desgraça de Fouquet, Claude é condenado a fazer reparação pública diante da porta principal da igreja de Notre Dame, depois de ter o punho direito cortado e ser queimado vivo na praça de Grève, ‘por ter composto o livro intitulado *Le Bordel des Muses* e outros escritos contra a honra de Deus e dos santos’. É condenado, portanto, por um crime muito grave de lesa-majestade divina. Eustache Rebuffé será fustigado depois banido por nove anos da cidade de Paris, enquanto seu irmão, Pierre, ficará livre com uma simples admoestação, que lhe será infligida na câmara do conselho com proibição de recidiva, sob pena de punição. [...] A sentença é pronunciada com uma celeridade incomum, já em 31 de agosto. A sentença inicial é inteiramente confirmada. No entanto, beneficiando de *retentum*, considerada então uma atenuação do suplício, Claude será ‘secretamente estrangulada na forca’, antes de sentir a mordacidade das chamas. A execução ocorre em 1.º de setembro. Algumas horas antes, Claude Le Petit consegue uma entrevista com o barão de Schildebeck, a quem conhecera na Alemanha, para fazê-lo prometer que publicará seu *Le Bordel des Muses* e dizer-lhe onde escondeu uma cópia. (p.143-144)

Como vimos acima, novamente citando um fragmento do livro de Muchembled, a despeito de qualquer repressão e banimento do indivíduo transgressor das leis e dos bons costumes, o homem sempre transgrediu, resistiu, mas, por orientações e normatizações de determinados segmentos religiosos e políticos, ele foi obrigado a sublimar as suas pulsões eróticas, fato que, segundo ainda Muchembled, configurou-se como “o motor oculto” do dinamismo do Ocidente até os anos 1960. Provavelmente, em todos os tempos, a repressão mais notória e famosa tenha sido a de Oscar Wilde (1854-1900), poeta, romancista, contista e dramaturgo famoso e respeitado, levado à prisão e à condenação por práticas homossexuais. De acordo com a linguagem jurídica usada na corte e em seu julgamento, em 1895, por “sodomia e indecência grosseira”³³. Wilde ficou na prisão de Pentoville entre 25 de maio de 1895 e 18 de maio de 1897. Ao sair da prisão mudou-se, prematuramente envelhecido e fisicamente decadente, para Paris, onde morreu aos 46 anos.

Só na Inglaterra, a primeira lei antisodomia (*buggery*) data de 1533, o “Buggery Act” de Henrique VIII. De lá até o século XX, foram inúmeras as leis editadas contra práticas homossexuais aprovadas pelo Parlamento e aplicadas inúmeras vezes, inclusive com

³³ Para um relato documentado de todo o processo de Wilde, a melhor referência é a longa e detalhada biografia de Richard Elmmann. Ver a “Quarta Parte - Desonra” (p. 377-449) de: ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

condenações a enforcamentos³⁴, depois que a criminalização dessas práticas saíram da jurisdição dos tribunais eclesiásticos e passaram para as mãos da justiça comum.

A partir dos anos 60, no século XX, ocorrem várias transformações culturais, tanto na Europa como na América do Norte, que se refletiram aqui no Brasil, conforme nos assegura Muchembled (2007):

Os Anos 60 foram anos fundamentais, tanto na Europa como na América do Norte. Registraram imensas mudanças, sobretudo no aspecto cultural. No início do século XXI, a geração fundadora (os atuais *papy* e *many boomer*) viu instalar-se à sua sombra a de seus herdeiros diretos, depois da prole destes últimos. As três gerações deixaram sua marca específica no tecido de nossa civilização, como começam a fazer também os bisnetos e bisnetas dos primeiros. Não deveríamos, portanto, considerar que esses quatro estratos sucessivos formam um todo. As mudanças cada vez mais rápidas dão testemunho de uma grande diversidade, acentuada ainda mais pelos pertencimentos sociais, pelas capacidades econômicas, diferenças educacionais e intelectuais... [...] ‘as revoluções dos Anos 60’ constituem o início de um modelo ocidental radicalmente diferente do passado ou, no máximo, um momento de permissividade que poderia ser seguido por um período de enrijecimento das coerções, a exemplo dos ciclos anteriores. (p. 285).

A publicação do primeiro relatório de Alfredo C. Kinsey, em 1948, na Filadelfia, foi fundamental para as transformações que viriam a ocorrer nos anos 60. Esse relatório trouxe uma nova perspectiva sobre o problema, ao abrir uma janela para a sexualidade masculina, que fora, até aquele momento, “objeto de constrangimento e de pesado silêncio”. Silêncio esse advindo daquilo de que fala Georges Bataille (2013), no prólogo do seu livro *O erotismo*:

O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Incessantemente ele tem medo de si mesmo. Seus movimentos eróticos o aterrorizam. A santa se desvia com pavor do voluptuoso: ela ignora a unidade entre paixões inconfessáveis deste e as suas próprias. [...] Entretanto, é possível buscar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades se estendem da santa ao voluptuoso. (p.29)

E acrescenta:

Não penso que o homem tenha alguma chance de emitir alguma luz antes de dominar o que o apavora. Não que ele deva esperar um mundo onde não haveria mais razão

³⁴ Os dois últimos condenados à força na Inglaterra, por lei de 1563, assinada por Elizabeth I, foram James Pratt e John Smith, executados por sodomia em 1833. A descriminalização, por leis, só começou em 1967 e ainda está para ser completamente garantida por leis de igualdade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros), mesmo com a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo na Inglaterra, Escócia e País de Gales, em 2013. Datas e cronologia sobre direitos LGNT na Inglaterra podem ser encontrados in: <https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_the_United_Kingdom>.

para pavor, onde o erotismo e a morte se encontrariam no plano dos encadeamentos de uma mecânica. Mas o homem pode superar o que o apavora, pode olhá-lo de frente. [...] Creio que o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode atingir. O erotismo só pode ser considerado se, considerando-o, é o homem que é considerado. Em particular, ele não pode ser considerado independentemente da história do trabalho, não pode ser considerado independentemente da história das religiões

Georges Bataille toca num ponto crucial do ser humano, a forma como ele lida com a sua sexualidade, de como ele a reprime e foge dos seus movimentos eróticos, da inconciliável convivência entre o santo e voluptuoso, motivo de muitos recalques, conforme teoria freudiana, tema fundamental para pensarmos as formas de representação dessa sexualidade na literatura universal e, particularmente, na obra de Autran Dourado, mais especificamente nas obras por nós estudadas. Trazer tal discussão para a literatura, e aqui não falamos especificamente de uma motivação explícita que leva o autor a fazê-lo, mas do papel do crítico de fomentar esse debate, surge, como uma forma de reconciliação entre o santo e o voluptuoso, como propõe Bataille em sua obra *O erotismo*, definido aí como pulsão de vida e morte, Eros e Thanatos, caracterizado pelos opostos *interdito* e *transgressão* componentes fundamentais e complementares da *psique* humana.

Dessa forma, quando o autor traz para a cena, para o palco, o sexo, a exposição dos afetos, dos desejos, sob uma perspectiva do feminino, de sua representação, ele o faz na esteira das transformações que se nos afiguravam, nos anos 1960 e 1970, quando foram escritas as obras *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia* e *Novelário de Donga Novais*, anos difíceis por aqui, mas também de grandes transformações e conquistas femininas. Corrobora o que estamos discutindo, o pensamento de Ruth Silviano Brandão, quando trata da representação da mulher sob a perspectiva da idealização erótica feminina ou como representação simbólica de libertação, ou seja, da “desidealização” desse feminino:

O que nos interessa é o processo de idealização ou desidealização do feminino, partindo-se do seguinte pressuposto: é ideal a mulher que funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo masculino, que é réplica da face da mãe, máxima figura fálica, enquanto completa com sua criança narcísica. É abjeta aquela que rompe com essa representação. [...] O que se procura aqui é a imagem do feminino, enquanto *fantasia perversa*, recusa da castração, no seu processo insistente de suturar o vazio, o que se faz ilusoriamente. O horror da castração, que tem como mecanismo defensivo a busca de completude e a criação do fetiche, é a responsável pela fabricação de uma mulher ideal, enquanto perfeita e simétrica à face refletida do narcisismo masculino. (2006, p.30)

Nesta perspectiva conceitual apresentada (LHOMOND,2009; BATAILLE, 2013; BRANDÃO, 2006), empreendemos uma análise das personagens femininas autranianas, das obras por nós estudadas: **Maria**, de *A barca dos homens* (1961; **Biela**, de *Uma vida em segredo* (1964; **Rosalina**, de *Ópera dos mortos* (1967; **Malvina**, de *Os sinos da agonia*(1974; e **Lelena**, de *Novelário de Donga Novais* (1978), sem que nos limitássemos a apenas às protagonistas, trouxemos, também, personagens adjuvantes, coadjuvantes, secundárias, como o são, por exemplo, as prostitutas, fundamentais na ambivalência das representações da mulher no texto do autor mineiro.

As personagens femininas se posicionam diante das mais variadas situações, que explicitam a sua sexualidade, a sua forma de encarar o(s) desejo(s), suas vontades, a descoberta do corpo e a descoberta do outro. Tudo isso sendo exposto e delineado a partir de aspectos culturais e sociais, das impressões como representação nos vários romances estudados, destacando-se as protagonistas no desenvolvimento da sua sexualidade, no jogo erótico que perpassa as várias obras do autor mineiro, como elemento de posicionamento crítico do autor, levando-se em consideração que, quando essas obras foram escritas, o mundo passava por várias transformações, principalmente no que tange ao feminino, à emancipação da mulher, à sua relação com o corpo, a autonomia, o campo de trabalho, o despertar para igualdade de gênero e tantas outras proposições e reivindicações pretendidas pelo público feminino.

2.2 Cada fala um fio: erotismo e linguagem – Maria³⁵

Maria, na sua condição de mulher, de fêmea que tem desejos, vaidades e é capaz de autocrítica, não é simplesmente um ser passivo, sem importância. Há, por parte de Autran Dourado, que se mostra um grande conhecedor da alma feminina, essa percepção, um voltar-se para dentro, por parte da personagem, para refletir sobre a passagem do tempo, a efemeridade das coisas, o envelhecimento:

Maria olhava-se nua, o maiô vermelho na cadeira, e pensava. Pensava naquele corpo branco, na marca do maiô, as coxas queimadas de sol. Eram para ela aquelas palavras: ondas e escuridão, marés e enchentes, sangue e lua. Para ela o disco. Acorda, minha beleza. Os seios um pouco caídos, mas bonitos, tinham ainda a sua firmeza. O ventre arredondado, que já dera filhos, as veiazinhas azuis, os pelos. Observava o corpo com dificuldade, mas insistia. [...] Olhava aquele tecido de veias azuladas nas virilhas e no pé do ventre. O corpo que ela inventara, a geografia do corpo, que ela preservara, que

³⁵Aqui, o procedimento será o mesmo do Primeiro Capítulo, ou seja, a obra *A barca dos homens* será referenciada com as iniciais *BH*, acompanhadas do número da página.

ela fizera com amor para Godofredo Cardoso de Barros. Ela pensara demais no amor, que desconhecia, fantasiava cenas, os olhos afoqueados. Arrebatada pela imaginação, dormia com dificuldade durante o noivado. E eram ondas e marés, escuridades sobre as ondas, a lua boiando. O disco da loja dizia *acorda, minha beleza. Só para ela.* (BH 34)

Em sua reflexão sobre o tempo que passara, nas ilusões desfeitas, na relação fracassada, ela contenta-se agora com a memória, com a adolescência, quando era desejada pelo professor de geografia, para quem abria discretamente as pernas, e pelo homem da discoteca, que para ela dedicava aquela música: “*acorda, minha beleza.*” No presente, ela constata de que muita coisa havia mudado e a transformação que nela se operava:

A cor do mar depende das partículas em suspensão. Como era gozado o professor de geografia, que de sua mesa espichava os olhos para as coxas das meninas, enquanto a boca falava de ondas e escuridades, de sangue e lua, de marés e enchentes. Ela sentia o rosto vermelho, quente. Era uma luta, aquelas palavras tinham um tom de mistério, eram para ela especialmente? Uma luta. Ela abria com medo, alguém estava vendo? Um pouco as pernas, deixava que ele visse um pouco mais. Sentia todo o corpo 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. Eram para ela sim aquelas palavras dolorosas. Como o disco, o homem da loja. Só para ela. Tudo dentro dela se quebrava e era de novo pequenininha, medos, sim, não contaria a nenhum padre aquele pecado. A cor e as partículas em suspensão. O professor ofegava. Será que os outros percebiam? Ela corria pelos corredores do colégio, tinha medo de se encontrar sozinha com o professor. (BH 32-33; grifos nossos)

Enquanto pensava, absorvida pelas lembranças que a deixavam excitada, de vez em quando se voltava para o presente, para contemplar Fortunato no seu jogo com os insetos, com as aranhas peludas. Embora de forma não explicitamente descrita pelo narrador, Maria despertava o desejo não só do marido, Godofredo, mas também o desejo do tenente Fonseca e, inconscientemente, de Fortunato, que lhe vasculhava as gavetas e se deliciava cheirando suas roupas íntimas:

A casa vazia. [...] Maria e seu Godofredo tinham ido à praia. As janelas abertas eram um chamamento. Gostava de andar pela casa vazia, mexer nos guardados, cheirar os perfumes de Maria, lambuzar os dedos nos potes brancos de cremes para pele, no batom, no ruge (ria diante dos pequenos objetos na penteadeira, a escova de cabelo, a pinça de sobrancelhas), gostava de sentir no rosto a seda das combinações, a macieza da lingerie, as rendas das calças com fundilhos desbotados de tanto lavar o mijo. Ria assustado, ria com medo. Cheirava de olhos fechados os fundilhos. Era uma sensação estranha que sentia, o seu pecado. Ele não sabia nada de pecado, mas era o coração miúdo de sobressaltos, de estranhos remorsos. O pecado. Não conhecia mulher e aquelas peças íntimas lhe davam um conhecimento que deitava raízes no corpo

virgem. O corpo tremia, as mãos eram estouvadas, os sentidos aguçavam-se. Só sabia dos prazeres ocultos, que uma vez ele inventara a masturbação. [...] *A lingerie. Os fundilhos lavados. O mijo. Cheirava. E todo ele era aquele cheiro que ia até o fim do peito, até o fim do mundo. As rendas e as sedas. Depois tinha remorso. Ele não sabia nada de pecado.* [...] (BH 47,48; grifos nossos)

Se Maria era objeto de desejo de Godofredo, que sempre se apegara ao corpo dela, tão somente ao corpo, pois não acreditava no amor, também era desejada pelo Tenente Fonseca, que a endeusava, ao compará-la às putas da Casa do Beco, tornando-a inacessível. Com Fortunato era diferente, era instintivo, pois ele era guiado pelos sentidos, ao sentir a *lingerie* de Maria, ao cheirar os fundilhos com cheiro de mijo, terminou por descobrir a masturbação, o gozo, o pecado, do qual ele nada sabia. Já o tenente Joaquim Fonseca, que era um revoltado com o lugar em que vivia, distante da parte rica da cidade, e onde se sentia rejeitado pelas famílias ricas do lugar, passou a se embebedar e perseguir Maria, o objeto de seu desejo, a todo custo, fosse em sonho e pensamentos ou espreitando-a à noite, na própria casa dela:

No princípio quando viera para Boa Vista, pensava em frequentar os turistas, as famílias ricas que passavam tempos na ilha, pois era uma autoridade. Pois era uma autoridade, dizia. Viu-se rechaçado, cumprimentavam-no apenas por delicadeza. O ressentimento crescia com os anos de degredo. [...] Ia ver as casas de jogo, onde lhe serviam bebida de graça. Bebia com fúria. [...] Saía, passeava, agora bêbado, pela Praia das Castanheiras. A janela acesa de Maria. O corpo aceso de Maria. Maria só de combinação. O mar lavava a praia, as pedras escuras. Só dentro dele nada lavava. Não ouvia o barulho do mar: as luzes das casas brilhavam, cegavam, havia risos, havia alegria lá dentro. E amor. A janela iluminada dançava. Maria, o amor. O Beco das Mulheres, as putas. (BH 56)

Maria já não era apenas uma mulher bonita, desejada por muitos homens, passara a ser agora a obsessão do tenente Joaquim Fonseca. Maria transformava-se, quando presente nos sonhos dele, em seus delírios:

De manhã cedo vira Maria na Praia. Na sua cabeça dançava como uma bandeira, batida pelo vento aquele maiô vermelho. As pernas, expostas languidamente ao sol. O peito do tenente diminuía à medida que o pensamento se aproximava colante do corpo de Maria, dos cabelos quentes e brilhantes de Maria. O maiô vermelho, as pernas, o volume dos seios. Seria bom. O peito esquentava. Tenente, logo mais à noite estarei à sua espera, disse Maria. Meu bem, vou-lhe mostrar um carinho que teu marido nunca imaginou. Os lábios do tenente tremiam. A camisola era de rendas. Mulher assim tem sempre coisas de renda. O tenente gostava de rendas, como gostava de mulher pelada de meia. Meu bem, me aperte com seus braços fortes, disse Maria. O tenente olhava a cabeleira do sargento Bandeira e tinha ódio. Não disse nada a Maria. O sonho emudeceu por um instante [...]. (BH 63,64)

Não havia hora ou lugar para ele pensar nela, chegando mesmo a desvencilhar-se da sua tarefa maior, que era trazer preso Fortunato, o qual, segundo Godofredo, lhe roubara o revólver calibre 38 e andava pela ilha, perigosamente armado. A ordem era trazer Fortunato, vivo ou morto. Tudo isso era motivo para o tenente aproximar-se de Maria, chegando mesmo a visitá-la em sua casa, sob pretexto de obter mais informações a respeito de como acontecera o roubo do revólver e da fuga de Fortunato. Enquanto Maria se voltava confusa, amedrontada com a investida do tenente, ele a observava desejosamente:

Como era bonita. Que olhos, que brilho. Era difícil, ele nunca teria uma mulher assim. O jeito de falar, de descansar a mão sobre a cadeira. O mundo dançava, ganhava uma luz prateada, doce. O brilho das mãos, a carne branca, a delicadeza dos gestos, brancos e delicados. Quanto dinheiro, quantas gerações para fazer uma mulher assim. As marias que tenho moram no Beco. Estas são minhas, são de todos, minhas e de ninguém. [...] Os lábios de Maria eram grossos e salientes, tremiam. Apertar uma mulher assim, esmagá-la. Seria fácil. É fácil matar um homem. Tudo tão frio, tão meticulosos. Era só ir aos poucos, apertando aos poucos. Não, o melhor era beijá-la, lambe-la a sua baba. Os seios empinados. Que que fazia para ter os seios assim, depois que três filhos os chuparam? E o marido? (BH 134)

Há aí, claramente, o embate de Eros e Thanatos, força de vida e morte. O tenente se achava no direito de tê-la ali, à força, mesmo se ela não quisesse, pois seria fácil tomá-la nos braços, apertá-la ou até matá-la. Mas não, o seu desejo de tê-la era mais forte do que a força que o impulsionava a exterminá-la. Ele se via forte, poderoso, capaz de decidir sobre o bem e o mal, e, ao mesmo tempo, se colocava como um pobre incapaz de tê-la, possui-la, comparava-a com as outras marias que ele tinha, que ele possuía, que eram dele e, também, de todos, de quem pagasse:

O tenente ria vitorioso. Como ela era pequenina e frágil, embaraçada e sozinha diante dele. Levantou-se de onde estava, aproximou-se dela. Aguçou o nariz para lhe sentir o cheiro, perturbou-se. Uma vez ao menos na vida teria uma mulher como aquela. O seu nome é Maria, perguntou ele baixinho, quase no seu ouvido. Hein? Disse ela, os olhos doendo, a garganta entupida. [...] Perdida. Pensou desmaiar, resistiu. [...] Meu Deus, minha Nossa Senhora, valei-me! Morro, meu Deus! Que é que o senhor quer de mim? Gritou por ela uma nova lama. [...] Maria, Maria. É preciso ser muito mulher para se chamar assim e não ser qualquer. Você não é qualquer, Maria. Eu lhe acompanho a muito tempo, Maria. Você está debaixo da minha mira não sabe a quanto tempo. Não vou atirar não, Maria, não seria capaz de lhe fazer nenhuma ruindade. Pra ser sincero, só lhe quero bem, Maria. (BH 138)

Na sua contradição, o tenente acabava por mostrar a sua fragilidade, amainar a sua fúria, o seu poder, ali, naquele momento, só para tê-la. Era capaz de tudo, até mesmo de humilhar-se. Era um coitado, como ele mesmo pensa: “Se você quiser, Maria, continuava ele, posso até servir de cachorro seu... Sou um coitado, você não sabe, que só quer... Não prosseguiu porque viu que perdia terreno, que ela podia rir e não seria sua, era capaz de matá-la, simplesmente matá-la (BH 138).

Depois da humilhação a que se submetera, deu-se conta de que se insistisse naquilo perderia terreno, aquela era uma oportunidade para não ser desperdiçada. Só ele e ela, imaginava, unicamente os dois naquela casa. Foi quando partiu para cima dela, apertando-a nos braços, tentando beijá-la à força, esfregando seus lábios nos dela, que se desvenci-lhou do seu rosto, se debatendo, até alcançar-lhe as orelhas, cravando lá suas unhas, com total violência. Quando ele se recua enfurecido, ela se aproveita desse recuo, corre e se tranca no quarto. Desnortado, o tenente sai de lá e vai direto para Casa do Beco, lá onde encontra as prostitutas alegres, em comemoração. Ao perceberem suas orelhas arranha-das, começam a fazer chacota dele:

O tenente Fonseca não disse nada, com putas não se humilhava. Aquele era o seu lugar, reconhecia com ódio. Mulheres de corpo prateado não foram feitas para ele. Estas são as minhas fêmeas, com elas faço tudo, pago, são a minha caça sossegada. [...] As orelhas doíam, os olhos doíam, a alma doía humilhada. Maria, se você quiser, posso até servir de cachorro seu, disse ele. Devia lhe ter dado na cara. Sentia-se um porco, tinha nojo de todas as falas que dissera. Você não sabe como sonhei este momento. Um cachorro, sim, era um cachorro porco que se rebaixava por uma mulher de coturno tão alto, soberba. Devia ter resolvido de vez tudo, com um tiro. Meu amor, venha cá. A minha neguinha. Esta era voz que ele devia escutar sempre. Margarida, que gozava gritando, que sabia fingida quando dizia me espera um pouco, neguinho, mas não o humilhava. (BH 140)

Na perspectiva do algoz, a vítima sempre tem culpa, só é maltratada ou morta por contrariar o desejo do agressor. Aqui, no fragmento acima, percebe-se bem a caracterização do ser possessivo, que se vale de um poder instituído, o de delegado, para se achar no direito de vida e de morte sobre as pessoas. Acostumado a não receber qualquer negativa, quando das suas investidas, principalmente das mulheres com as quais ele se relacionava na zona de meretrício da cidade, o enfurecido tenente não se amofinava com a humilhação de ter se rebaixado, mas muito mais por ter sido rejeitado e afetado na sua masculinidade.

Aqui podemos prestar atenção para a distinção que o tenente faz entre Maria e as marias da Casa do Beco, entre a mulher casta, Maria, e a devassidão das prostitutas. É

preciso notar as atitudes muito parecidas, de Godofredo e Fonseca, pois os dois se acham instituídos de poder apenas por se acharem machos: o primeiro por ser o marido, o segundo por ser o delegado de polícia da cidade; ambos tentam dominar Maria, cada um a seu modo, mas, ao mesmo tempo, encontram resistência quanto a essa dominação, uma vez que ela, embora viva num mundo machista, patriarcalista, consegue se desvencilhar dessa estrutura de dominação. Maria não se deixa dominar, o que impede que a dominação dela por um ou pelo outro se realize totalmente. Pierre Bourdieu explica como a dominação pode não se processar completamente:

Para que a dominação simbólica funcione, é preciso que os dominados tenham incorporado as estruturas segundo as quais os dominantes percebem que a submissão não é um ato da consciência, suscetível de ser compreendido dentro de uma lógica das limitações ou dentro da lógica do consentimento, alternativa cartesiana que só existe quando a gente se situa dentro da lógica da consciência. (1996, p.36)

Maria consegue emancipar-se dessa condição, tem consciência de si, não se curva à imposição do marido, que a desejava, como também tem força para reagir ao assédio sexual do tenente Fonseca. Ela era dona do próprio corpo, tinha consciência dos seus desejos, das suas vontades, tanto que a investida do tenente não lhe passara em branco, mexera com ela, que já estava abalada por seu relacionamento com Godofredo, prestes a ruir. Pensara na vez em que ele, o tenente, a espreitara pela janela, à noite. Pensou na investida dele, na casa dela, quando ele a tomara à força nos braços e tentara beijá-la na boca. Alguma coisa maior estava acontecendo, então, não era simplesmente o ato de se negar aos dois homens, era o fato de que ela tinha consciência do que queria e se negava se dispor aos desejos deles. É essa a condição para que a dominação simbólica não aconteça e Maria seja livre em relação à sua sexualidade. É por isso que eles não a podem dominá-la completamente e ela tenha forças para resistir.

Do outro lado, na Praia das Barcas, sentado à mesa, com o revólver sobre ela, entre um trago e outro, o tenente Joaquim Fonseca questionava-se a respeito do que teria levado Maria a não dizer nada para o marido sobre o que acontecera à tarde. Aquilo alimentou uma centelha no tenente:

O olhar de Godofredo. O que dizia o olhar de Godofredo, o que se passava dentro da alma daquele homem? Nada, absolutamente nada. Maria não lhe contara nada, não lhe dissera nada do que se passou de tarde. Se ela não disse nada, ainda tem uma esperança para mim, gritou o coração aflito do tenente. Uma esperança naquela noite comprida, naquela noite que se alongaria sem fim. [...] Que dizia o olhar de

Godofredo? Não sabia de nada. O jeito que as mulheres têm de esconder. As gatas dissimuladas. Para mentir, para prometer com os olhos carinhos impossíveis. (BH 166-167)

O que o tenente não consegue “ler” corretamente no comportamento de Maria é o fato de que ela, ao não contar nada ao marido sobre o acontecido, está fazendo valer sua própria vontade: nada contando ao marido, ela é mais forte do que o que ele pode imaginar, pois para se negar e resistir a ele, ela não precisa do marido. Em sua consciência de macho dominador, ele não se dá conta disso, ainda considerando-a mais uma entre o que ele acha que as mulheres são, umas “gatas dissimuladas”, que fingem tanto o querer quanto o não querer, mentindo sempre.

Em *A barca dos homens*, a memória é um elemento catalisador. É a partir da memória das personagens que o leitor vai ligando os acontecimentos que constroem o desenvolvimento das ações narradas, estabelecendo conexões entre elas, descobrindo seus caminhos. Nada na narrativa do romance está lá por acaso ou solto. Tudo tem relação estabelecida e que precisa ser descoberta. Para usar um termo da lexicologia, o leitor deve proceder de forma semasiológica, percorrer os intrincados caminhos da tessitura, ou seja, do procedimento onomasiológico do autor. Enquanto a memória recompõe os fatos evocados pelo tenente Fonseca, é pela memória que Maria se refaz como mulher. Quando repassa a relação desgastada com Godofredo, ela se dá conta de que ainda é jovem e bonita, que tem desejo, que não “é fria”:

Ainda era bonita, pensara então. Godofredo olhara-a com olhos gordos e aflitos. Você está jovial, disse ele. Godofredo querendo fazer coisas. Logo de manhã. Ela era fria com ele. Fazer, tornar a fazer, e ela absolutamente fria, sem movimentos, sem gozo. Os passos de Godofredo no assoalho. As ondas iam e vinham. O mar sem fim, as ondas incessantes. A cor do mar dependia das partículas em suspensão. O olhar do professor de geografia nas suas coxas quentes de menina. Ondas e marés, sangue e lua. O corpo vibrava quente. Não era fria. A luta, a fala misteriosa do professor, a linguagem que só ela podia entender, porque sentia, na verdade sentia nas coxas o olhar do professor. Ninguém estava vendo, abria um pouco as pernas, ele via um pouco mais, e a voz era quente, falava de ondas e marés, era só para ela que falava, muitas vezes tinha a impressão que ia desfalecer. Só para ela. Só para ela o homem da casa de disco colocava na vitrola a canção acorda minha beleza, descerra a janela tua. (BH 182)

A reação de Maria às investidas do tenente despertam nela a memória das cenas de sedução do professor de geografia, mas também de outras, como a do vendedor de discos. É assim que ela recompunha a fala do tenente:

Para ser sincero, só lhe quero bem, Maria. Maria, Maria, dizia ele. É preciso ser muito mulher para se chamar assim e não ser qualquer [...] Começava a se questionar também, assim como fizera o tenente: [...] Godofredo não sabia de nada, não contou nada a Godofredo. Para quê, se tinha nojo e ódio de Godofredo? Se ela... Não queria continuar. Ele merecia. (BH 184)

Uma outra face do relacionamento de Maria e seu marido fica exposta através do que ela pensa: ela não contou a ele sobre a investida do tenente porque Godofredo “merecia” a humilhação de ter sua esposa desejada e quase violentada por outro homem. Vê-se aí a verdadeira tomada de consciência de Maria em relação ao seu casamento, que não havia mais esperança de que entre ela e o marido as coisas poderiam dar certo ou melhorarem. Para ela, Godofredo morreria e ela agora era tomada pela imagem do tenente. Mesmo tendo resistido a ele e não querendo dele se lembrar, a memória do acontecido entre eles vinha à mente com toda força:

Estava sozinha com aquele tenente, perdida, meu Deus. Os olhos faiscando, as mãos peludas e grossas. Não podia escapar, ele a subjugaria. Que gosto teria. Não, não quero pensar nisto, meu Deus. O mesmo pensamento impreciso, confuso, contraditório, que lhe vinha de uma região desconhecida como um pequenino ponto de dor, uma semente que poderia germinar. Como podia ter pensamento assim? Era como quando estava no beira-sono, dorme-não-dorme, e vinham fantasias eróticas, visões estranhas, um desejo de ser lambida, esmagada, torturada. Uns braços que a imobilizavam. A angústia deitando raízes sangrentas. A angústia que estranhamente também se protegia, impedindo que ela fosse mais longe, afundasse nas suas visões, frente a desejos que não podia conter. Uma aranha se mexia para frente e para trás, para trás e para frente, peluda, asquerosa. [...]. (BH 186)

A figura da aranha, que tem conotação sexual e que é recorrente nos pensamentos de Maria, é enormemente significativa em seus movimentos para frente e para trás, para trás e para frente, recordadas por Maria com é “peluda” e “asquerosa”. Essa imagem tem dupla face, pois sendo a descrição do ato sexual, é também o aspecto desagradável da situação em que Maria se encontra, presa nas teias dessa aranha que a deseja, desperta nela desejos que quer evitar e negar, mas que a fascinam, de qualquer forma. Maria se coloca sempre na defensiva, mas agora parece já não ter mais controle sobre suas fantasias, sobre seu *desejo de ser lambida, esmagada, torturada*. Sem que ela se dê conta completamente, a semente instilada nela pelo tenente germinara:

Era um bruto, um primitivo, o tenente. A túnica cáqui, o peito forte, os braços duros, as mãos peludas, os dedos como tenazes. Nos braços as marcas dos dedos, tão

fortemente a segurara. Que gosto teria, começou de novo a pensar perigosamente. Como de noite a envolvia a fala trêmula: a cor do mar é verde e azul conforme as partículas em suspensão, e o disco tocava languidamente, como um cansaço, minha beleza, e ela se deixava envolver numa onda quente que a umedecia. A grama marcada, as flores pisadas. O corpo do tenente cobrindo-a toda, sufocando-a. Aquelas mãos não sabiam segurar um ramo de flores, mas porque fortes e duras. Só para ela [...]. (BH 187)

Tomada de desejo, buscava no corpo saciar-se, buscava o corpo do tenente, imaginando as mãos dele cobrindo-a toda, sufocando-a. Ela já se permitia a entrega às fantasias, ao gozo solitário, porquanto a sua relação com Godofredo acabava. Há muito desconfiava do marido, sabia que ele lhe escondia algo grave, e pensava justamente em Fortunato, da denúncia que Godofredo fizera contra o filho de Luzia. A relação piorara muito e ambos buscavam descarregar no outro a responsabilidade pelo fracasso da relação que tinham, o ódio e a incompreensão passando a dominar o casamento deles. Maria estava determinada a dar o troco, a matar o seu desejo, a se entregar, gozar, ser feliz:

Não sei mais de mim, disse Maria andando rápida, com medo de ser vista. Assim na rua era melhor, não aguentava mais aquela sala. A Angústia crescera de tal maneira depois que Godofredo saiu, que a casa parecia suspensa, assombrada. Casa marcada, casa de fantasmas. Não, não podia suportar aquela solidão, as vozes ensurdecedoras dentro dela. [...] A rua, a noite, o mar [...] respirou fundo o ar salino, a noite estrelada. A dor no peito amansava, podia ver o mar e o céu. [...] Enxugou um resto de lágrima no canto dos olhos. Por que sou assim? Por que o medo de enfrentar a vida que se abria diante dela? Preciso me vencer, disse. Achar um caminho, fazer alguma coisa. Ou deixar o corpo ir, levada [...]. (BH 199)

É interessante a sensibilidade de Autran Dourado na sua construção e representação da mulher neste romance, dotando-a de autonomia ante um mundo machista, de dominação, de autoritarismo e humilhação. Maria torna-se, então, uma metáfora da liberdade, da quebra de paradigmas, contraponto da mulher casta, sem desejo, sem orgasmo, submissa, mãe, dona de casa. Maria rompe com tudo isso, luta para ser feliz, faz enfrentamentos, ama, goza, é dona de si. Faz tudo isso, e é o que o autor nos deixa ver, após fazer sua personagem esgotar todas as possibilidades de um casamento feliz, com amor. Lembremos que o romance foi escrito em 1961, portanto, não deixa de ser corajosa e firme, a forma como Autran Dourado trata de assuntos polêmicos como o sexo, a loucura, o preconceito racial e religioso, a discriminação, o autoritarismo, o feminismo, a liberdade e a libertação feminina.

Maria está a caminho da felicidade, da entrega, da busca do prazer, percorrendo as ruas desertas da ilha, indo ao encontro do tenente, a quem se negara antes, mas que a abalara profundamente. Ele se transforma na sua forma de se vingar das frustrações pelos desejos reprimidos, enxergando nele, além de si mesmo enquanto o tenente, também o professor, o vendedor de disco, todos os homens que a desejaram num só, todos ali, impulsionando-a para o prazer:

Os olhos se fundiam em outros olhos: o professor falava só para ela a sua linguagem cifrada. Depois, os outros olhos; o disco tocando sem fim, só para ela. Acorda. Minha beleza. Os seus cabelos de colegial soprados pelo vento. A mesma sensação de pecado, o mesmo repuxão no ventre. Ela parecia obedecer inconscientemente àquele chamado [...]. (BH 201)

Maria, decidida a realizar seus desejos vai até o casarão que abrigava a delegacia, sobe as escadas cuidadosamente, empurra a porta, observa, perscruta toda a sala, até chegar no seu destino, o tenente, que dormia, observara ali os cabelos negros, os braços fortes, os pelos dos braços, as mãos grandes:

Sem que percebesse, uma onda quente começou a envolvê-la. Um tremor agitou-lhe o corpo. Um repuxão forte vibrou no centro do ventre. Tudo voltava, tudo renascia. Os olhos do professor nas suas pernas, ela abria um pouco as coxas para que ele pudesse ver, e a voz quente, sangue, marés, ondas, lua. [...] (BH 204)

Naquele momento, incrédulo, o tenente dá-se conta de que ela estava ali e desperta de vez. Maria tenta recuar, mas é tarde, afasta-se para junto da janela, esperando que o tenente fosse atrás dela. Ele vai:

O tenente olhou os cabelos suspensos, a nuca fina. Os dedos trêmulos se aproximaram daquela carne delicada. Era como se suas mãos fossem colher uma flor por demais sensível, que seus dedos duros e desajeitados pudessem murchar. Tocou-a e sentiu que ela se encolhia. Minha, pensou, e os seus olhos se umedeceram. Maria voltou-se para ele, fechando os olhos levemente, não queria ver; entreabriu os lábios na procura, na espera, desejava agora. O tenente encostou a cabeça no seu peito e foi escorregando até aos pés. De joelho, segurou-lhe as pernas, beijou-lhe os pés. Santa, disse. Meu amor, disse. Maria segurou-o pelos cabelos e suspendeu-o para si. Assim, disse apertando-o fortemente. O tenente beijou-a nos olhos, na boca, no pescoço. A luz, disse ela, a porta. Enquanto o tenente cumpria automaticamente as suas ordens, ela se dirigia para o canapé. No escuro, ele veio ter com ela. De novo beijou-a nos olhos, na boca, no pescoço. Aqui, disse ela enfiando a mão no decote. As mãos do tenente eram ágeis e firmes. Deslizou-as por entre as coxas, chegou ao úmido das calças. Num movimento brusco, retirou a pequena peça. Me apalpa, disse ela. Assim, disse. Depois, depois tudo seguiu seu ritmo quente e novo, nascido naquele instante. E houve a agonia do corpo, a crise da alma. A entrega, a posse, a união. Surdos tambores dentro

da noite, ia ela dizendo enquanto uma lassidão, uma doce paz se espalhava por todo corpo. (BH 206-207)

Assim, eles se uniram e ela se entregou, amou, como se renascesse sob os “surdos tambores dentro da noite”. Na manhã seguinte, ao acordar, depois de todo reboiço dos acontecimentos, da perseguição e morte de Fortunato, a situação era outra, a vida era outra, Maria mais leve, liberta, descobriu-se só, quando se indaga “Agora, como é que vou fazer? Disse Maria na sua casa da Praia das Castanheira. Minha vida não pode continuar a mesma. Muita coisa aconteceu. É como se eu tivesse nascido novamente. Maria olhou a cama larga, viu que estava realmente sozinha (BH 260).

Maria não morrera, não enlouquecera, não fora expulsa de casa, não fora estuprada, não tivera seus direitos cassados, pelo contrário, estava viva, sã, em casa, intata, total na sua integridade física e mental. Sobrevivera ao desamor, ao ódio, às acusações do marido, mas sobrevivera. Maria traz em si o símbolo daquilo que seria ideal, o desejo manifesto e realizado de toda mulher.

2.3 Cada fala, um fio: erotismo e linguagem – Biela³⁶

De todas as personagens autranianas, Biela é a mais singular. Descentrada, alheia a todo progresso e riqueza, símbolo de resistência e de luta pela manutenção de sua identidade, da criança, adolescente e mocinha que fora lá na Fazenda Fundão. Simples e franciscana, dedicou a sua vida a amar o próximo, mesmo com toda esquisitice que lhe era peculiar. Acostumara, desde cedo, a ser só, ela e a paisagem da sua infância, ela e os bichos, ela e a observação do seu mundo bem particular, identidade que se mantinha e que se manteve via memória.

Se para uns, no caso de seus primos e das pessoas das relações sociais deles, ela se apresenta como uma mulher diferente, não evoluída e socialmente deslocada, para si mesma, e ela sabe muito bem disso, Biela tem controle sobre seus desejos e sobre o modo como age, principalmente através de sua percepção crítica do mundo e das pessoas a seu redor. Não tivera apego a nada material, apesar das posses de que dispunha: era rica, considerada bastante rica pelos primos, dona de uma grande fazenda, a do Fundão, com

³⁶ Aqui, o procedimento será o mesmo do Primeiro Capítulo, ou seja, a obra *Uma vida em segredo* será parenteticamente referenciada, com as iniciais VS acompanhadas do número da página.

bichos e grande plantação de café, mas optou pela simplicidade material, para que não fosse devorada, corrompida pelos modos citadinos, pelo progresso material, pelas belas roupas e os atavios à disposição de quem pudesse pagar. Talvez “corrompida” seja uma palavra dura, em relação à sua resistência em ceder à vontade de quem queria mudá-la, mas é a palavra adequada para caracterizar sua resistência ao que considerava seu direito de ser diferente, pois quanto mais tentam mudá-la, mas ela se aferra à sua resistência.

Biela, com seu jeito pancada, calada, avessa à moda, amou incondicionalmente as pessoas, fossem elas ricas ou pobres. Sempre recatada, introvertida, diante dos primos, ficava mais à vontade entre os empregados, na cozinha. Tudo nela era simplicidade, como as lembranças trazidas da roça, das quais fazia parte a cantiga da mãe, terna e distante, com a qual se alimentava nos dias difíceis, na cidade. Tão simples como Vismundo, o cão lazarento que encontrara na rua e do qual cuidara, até seus últimos dias de vida. Era assim que amava e se deixava amar.

Quanto ao amor filial, desse pouco desfrutara, tornara-se órfã de mãe bem cedo, como já dissemos no capítulo anterior, ficara sozinha com o pai, meio pancada também, desligado dessas coisas de estudo, e ela tornara-se alheia a essas coisas do ensino formal, convivendo apenas com os bichos e com as pessoas simples da fazenda. Hábito que não perderá, ao ir para cidade. Ao contrário, mais ainda se apegará a eles.

Quando chegou à cidade, depois de todo estranhamento, passou a ver na prima Constança um retrato da mãe, a quem elogiava e admirava, mas de quem, depois, fora se distanciando, para se apegar em Mazília, quando descobriu a música e o piano, móvel que até então não soubera do que se tratava. Vivia ali na cidade, com os primos, mas nunca abandonara o seu mundo simples da fazenda, com todas as imagens que cultivara da infância, adolescência e, claro, dos seus primeiros anos da mocidade, pois quando o pai morrera e ela fora para cidade, já tinha dezoito anos.

Biela nunca tivera namorado, nunca soubera sobre o amor entre um homem e uma mulher, já que as imagens que tinha do pai e da mãe eram esparsas, da relação dos dois, pouco sabia, a mãe era apenas uma música, uma lembrança remota, um canto e um carinho que iam e vinham nas lembranças, o afago de mãe. Do pai, lembrava-se dele na rede, da fazenda, mas não sabia sobre o amor, sobre o corpo, sobre o outro, sobre se dar, sobre o sexo, a não ser o dos animais, que ela conheceu na fazenda.

Biela, até conhecer Modesto, filho do seu Zico, a quem fora prometida em casamento, jamais se interessara por homem algum, nunca tinha amado, se é que amou. O certo é que

a sua vida, de repente ganhara um colorido diferente, quando o conhecera, na casa do primo Conrado, nas noites de truco, quando ela fora encarregada de servir o café e os petiscos para os jogadores:

Todos notaram que ela ficava alegre quando via os parceiros chegarem. Era um jogo que conhecia. Lá no Fundão, gostava de ficar espiando de longe os camaradas jogarem num caixote de querosene, à luz da lamparina, a baderna que faziam, os ditos que tiravam, as graças que diziam no truco e no retruco. Sabia até os nomes das cartas e os apelidos. Os meios-versos que cantavam. (VS 67)

Ali, naquele jogo, ficara impressionada com a figura de Modesto, homem sério, calado, barba cerrada, e sentira, pela primeira vez, uma sensação diferente de todas que já tivera. O olhar de Modesto e seus olhos gordos mirando-a, trespassando o seu ser, o seu corpo, fizeram com que ela se desestabilizasse, tentasse correr, mas fora visgada, dali para frente presa, como no adágio popular, como um “passarinho visgado”:

Cada dia Biela reparava mais na figura de homem Modesto. A barba cerrada azul, o nariz grosso e comprido, as sobrancelhas que nem taturana. O jeitão calado de homem sério e as brincadeiras respeitosas com o pai impressionavam muito prima Biela. Parecia mais velho do que era. Da primeira vez que olhou mais demoradamente para ela, bem firme nos olhos, Biela sentiu uma coisa muito esquisita. O coração descompassava, quis correr para a cozinha, ficar junto de Joviana. Por que aquele homem a mirava com olhos assim parados e gordos? Mas não podia arredar pé dali, passarinho visgado. Tão amedrontada, tão desamparada, tão fraca diante de Modesto, pensou que ia desmaiar. (VS 68)

Ali começou a verdadeira sedução, não bem um jogo, porquanto Biela já fora fisgada, desde o primeiro olhar, e permanecia assim, fragilizada, tomada, invadida, sem saber o que fazer:

Nem uma só vez levantou os olhos para Modesto, com receio de que ele a olhasse feito da outra vez. [...] Na hora de servir o café, Constança reparou como a mão da prima Biela tremia, como Modesto olhava com um certo sorriso aquela mão tremendo. Ele buscava os olhos de prima Biela, que se negavam. [...] Biela atarantada não sabia o que fazer. Pensou em ir para o quarto mas desistiu da ideia. Pensou em ir para junto de Mazília, também essa ideia ela afastou logo. Não conseguia entender por que queria ficar ali, se tinha tanto medo daquela figura de homem, daqueles olhos gordos e parados. (VS 68-69)

Como não estava acostumada àquelas coisas, nunca antes se afeiçoara a alguém, mantinha-se desconfiada, sem ter a certeza de que ele, Modesto, estava mesmo olhando

para ela, interessado nela, mas se enganara, os olhos gordos de Modesto estavam cravados nela, o que a desconcertara mais ainda, por sentir e não saber o que sentia, o como aquilo acontecia, os clamores do corpo:

Quis ver se não era cisma. Talvez agora Modesto não estivesse olhando, ouviu alguém gritar truco. Deu com os olhos de Modesto bem pregados nela. Os olhos de Modesto como que a tocavam, deixavam-lhe placas no rosto. Acreditou ver um sorriso na cara de Modesto. Não podia ser, ah isto meu Deus não podia ser. Tinha medo de olhar para Modesto e ao mesmo tempo não podia deixar de olhar para Modesto. Era um mistério, um segredo, ela não entendia como é que essas coisas podem acontecer. Já ouvira falar em gente que comanda com os olhos, espécie de reza brava que vai chamando a gente de longe. Isso era verdade, mas naquele instante pedia que não fosse verdade. Tem passarinho que vai direito no pio da cobra. (VS 69)

Nos mistérios do amor, nos apelos do corpo, nas carências expostas, Biela não tinha muito onde buscar respostas. Evoca, mais uma vez, as suas memórias, queria uma explicação para o que estava acontecendo, era como se fosse magia, feitiçaria, reza brava. Amor, desejo, vontade, o que seria aquilo? Roger Scruton, no seu livro *Desejo sexual: uma investigação filosófica* (2016), pode nos ajudar a entender parte do que sente Biela, ao falar sobre a expressão do amor no desejo:

Como pode o desejo ser uma expressão de amor? [...] O termo expressar é ambíguo.³⁷ Ele pode significar, ‘esclarecer’, ‘dar evidência de’ ou ‘manifestar’. Neste sentido, um grito pode expressar dor, assim como o silêncio pode expressar raiva. Alternativamente, pode significar ‘apreender’ ou ‘transmitir’. Neste sentido, o comportamento expressa, em virtude de seu poder comunicativo, um estado de espírito – de encarná-lo e revelá-lo para o outro. Isso é algo mais do que dar evidência: é parte da *constituição* do estado mental do comportamento. Precisamos considerar não se o desejo fornece evidências de amor – pois, por si só, não creio que o faça – mas se gestos característicos do desejo podem ser ‘repletos de amor’, da mesma forma que uma melodia pode estar ‘repleta de dor’ ou um discurso ‘repleto de raiva’.[...] Um restante de puritanismo pode nos convencer de que, enquanto o amor for compatível com o desejo, e talvez reforçado por isso, não será, no entanto, expresso através dele. Para algumas pessoas, é estranhamente embaraçoso misturar desejo e amor intimamente, e grande parte da linguagem ‘medicinal’ da educação moderna e da literatura do kinseyismo pode ser vista como uma expressão desse constrangimento. Mas podem duvidar da sinceridade de Heloisa³⁸, que coroa sua expressão de um amor ainda cálido por Abelardo com a expressão de um desejo igualmente quente? (p. 336)

³⁷ Aqui o autor pede para “Ver ALDRICH, Virgil C.. *Philosophy of Art*. Englewood Cliffs, Hew Jersey: Prentice Hall, 1963, Chapter I.

³⁸ Scruton se refere ao livro *The Letters of Héloïse and Abelard*, ed. and tr. Betty Radice. Harmondsworth: Penguin, 1974, p.113: “Deus sabe que nunca procurei nada em você, exceto você mesmo; eu queria simplesmente você, e nada seu. Não pretendi nenhum vínculo nupcial, nenhuma parte do casamento, e não eram meus próprios prazeres e desejos que procurei satisfazer, como você bem sabe, mas os seus. O título de esposa pode parecer mais sagrado ou solene, mas mais doce para mim será sempre a palavra amante, ou, se você me permitir, concubina ou prostituta”. A tradução é de Marcelo Gonzaga de Oliveira.

A expressão “*constituição* do estado mental do comportamento” é importante para o entendimento de Biela em relação ao seu relacionamento com Modesto. Ela não tem nada a ver com a proposta de se casar com ele. Biela, neste momento da narrativa, sequer sabe se Modesto a quer por esposa, se a deseja. O certo é que ela sentiu e se desconsertou com essa possível relação, pois pareciam fortes os sinais de Modesto, flechas que lhe atingiam o corpo e o coração, códigos de uma semáfora própria dos corpos desejosos. De fato, ela estava presa, não porque se deixasse prender, não fazia ideia daquilo que estava lhe acontecendo, agora ali presa ao sorriso, aos olhos gordos, àquele homenzarrão. Ao contrário do que sente Heloisa por Abelardo, um querer verdadeiro, expresso e espontâneo, o casamento perfeito entre desejo e amor, para Biela as coisas eram diferentes: se tinha desejo, não era amor, e ela parecia ser o objeto desse desejo, que não era dela, mas poderia ser de Modesto, se ele a desejava com segundas intenções, sem amor, algo brutal, carnal, animalesco. Foi o que lhe pareceu, e Biela apenas respondeu aos estímulos de Modesto, aos estímulos do corpo:

Biela sentiu que um pé lhe calcava o pé, prendi-o. Podia ser engano, mas não era. Logo em seguida percebeu um joelho roçando-lhe o vestido. Sentia mesmo uma pressão na coxa. Primo Conrado olhou surpreso para ela. O que é isto, está com sono ou já está dormindo? Biela não disse nada, conseguiu fugir do pé que a prendia. [...] Como consegui fugir do pé que a prendia, Biela foi logo para o quarto. Deitou-se no escuro como fazia sempre que se achava desnorteada, e ficou pensando. [...] Tinha a impressão que Modesto era um bicho que a olhava no escuro com aqueles olhos gordos e parados, faiscantes agora. O coração martelava surdo feito um monjolo desvairado que batesse sem parar. Um medo maior que todos os medos. Ainda guardava no pé o outro pé que a pisava. Na coxa, a pressão quente do joelho. (VS 70-71)

Com a atitude de Modesto, que lhe calcara o pé, e, posteriormente, o joelho que lhe pressionara a coxa, Biela, surpresa, mas em possível êxtase, correu para o quarto e lá permaneceu por um bom tempo, nas suas divagações e memória. Para ela tudo era novo e assustador, sentia o coração apressado, pensava em desmaiar, sentia sem saber o que sentia, mas gostava do que sentia, lembrando-se dos animais e de como eles se comportavam no cio:

Na confusão em que se afundou, se voltava ora para a sala onde ouvia o barulho que faziam – o sorriso na cara, os olhos gordos estatelados, a pressão do joelho, o pé; ora para a fazenda do Fundão, para as primeiras descobertas – um cavalo se empinou nas patas traseiras, relinhou brilhante como uma corneta estridente tocada no alto do morro, que ecoasse por toda a terra.[...]Ela tinha visto como é que um cavalo faz com os cascos, com a crina, com os dentes, quando está perto do seu contrário; como um

boi dilata as ventas e muge quando chega a hora; como o jumento é impaciente e rude, carente de auxílio. [...] Nada disso comparava com o que agora sentia. Nada disso se comparava com o homem e a mulher nas suas negações, porque não sabia como os homens fazem. [...] Ela era pequena diante de tamanha perplexidade. (VS 71)

Biela fora despertada para aqueles sentimentos e desejos através dos olhares, da pisada em seu pé e do joelho de Modesto em seu vestido. Aos olhos da prima Constança, o comportamento de Biela, sua reação, denunciavam certo interesse pelo filho do Coronel Zito, e ela comunicara isso ao marido, Conrado, sobre a atitude de Biela, do que parecia um interesse dela pelo filho do Coronel. No primeiro momento, o primo achou estranho, mas depois cedeu, como sempre cedia, igualzinho quando era para prima ir morar com eles. Era sempre a mulher Constança a ter as ideias, como, agora, a de convencer Biela sobre o casamento e ao seu marido de conversar com seu Zito:

Biela gelou. Lembrou-se da figura de Modesto, a barba cerrada azul, o nariz grosso grosso comprido, as sobrancelhas de taturana, o pé sobre pé, a pressão do joelho. Empalideceu. [...] Realmente ela não pensava em casamento. Não sabia como as pessoas se casam. Procurava conferir as sensações que agora a assanhavam e o fogo que via nos olhos de Modesto, com a experiência dos animais da fazenda. [...] Porque o que prima Constança lhe dizia não se aproximava nem de longe, era inteiramente diferente do que ela via nos olhos de Modesto, das sensações quentes e confusas que se atropelavam dentro dela. (VS 74)

Como já dissemos acima, Biela nunca pensara em se casar, até mesmo porque a ideia que ela fazia de casamento era o da pouca convivência que tivera com os pais juntos, já que sua mãe morrera cedo. Com relação a Modesto, as sensações sentidas por ela eram totalmente contrárias ao que dizia a Prima Constança sobre o casamento. Era tudo muito confuso para ela, Biela:

O próprio corpo não era o dela. Via a rede balangando, ouvia os roncões do pai. Os olhos gordos e parados queriam comê-la. O pé que pisou no pé. A pressão do joelho. O sorriso escancarado na cara. [...] Então aqueles olhos que a devoravam de longe, aquele pé, aquele joelho, queriam dizer aquilo? Além de olhá-la daquele jeito, ainda tinha a descara de vir falar em casamento? (VS 78-79)

Na sequência dos acontecimentos, Modesto foi com o pai pedir a mão de Biela ao primo Conrado, que de pronto aceitou, quando foi marcado o casamento. Biela, assim, fora se acostumando com a ideia de se casar, de passar para a categoria das mulheres casadas, fato que agradava muito à prima Constança, que não envidou esforços para a

realização daquele evento. Mas nem tudo se dá como o planejado, pois Modesto, na intenção de levar um gado para vender em terras distantes, na companhia do capataz e de dois peões de seu pai dele, nunca mais voltou, ao se mandar para um sertão distante, para contrariedade de todos e, principalmente, de Biela, que já havia se acostumado com a ideia de se casar:

Prima Biela, seu Zico, os primos, todos esperavam a volta de Modesto para o casamento. Daí a uns meses o capataz e os homens voltavam. Quando os três chegaram sozinhos, a notícia correu logo: Modesto deixara algum dinheiro com os homens e se mandara para um sertão muito longe [...] a reação de Biela foi de longos silêncios, por alguns dias. Se sentia miserável, não tanto por ela mas pelos outros, pela decepção, pela amargura que via nos olhos de todos. (VS 84)

Com o acontecido, Biela se retraía mais ainda, saía pouco de casa, não se lamentava, mas refletira sobre sua condição. Num determinado momento, reincorporara-se à Biela original, refaz a sua trajetória do Fundão e reassume a sua vida, os seus vestidos de chita, a convivência na cozinha, até encontrar Vismundo, o cachorro do qual cuidaria até o resto dos seus dias e que lhe serviria para sempre.

2.4 Cada fala um fio: erotismo e linguagem – Rosalina³⁹

Já no quarto bloco ou capítulo, “Um caçador sem munição”, de *Ópera dos mortos*, vamos conhecer a história de Juca Passarinho, o adventício, o forasteiro que vagava pelo mundo das Minas Gerais fazendo biscate, trabalhando em uma casa e outra, e que foi para em Duas Pontes, onde se instalara, contratado por Rosalina, para viver e trabalhar no sobrado dos Honório Cota. Desde o primeiro momento, Rosalina já se identificara com a voz de Juca Passarinho, com seu “jeito”:

Já se afastava quando uma voz chamou, ôi moço, chega aqui. Uma voz clara, bonita, não podia ser de preta, velha não fala assim. Era Rosalina, da janela. Protegida pela cortina, ouvira interessada todo o discurso do homem. Pelo menos este não é daqui, pensou. Foi o que ele disse. De Paracatu, se ouviu bem. *Gostou do feitio do homem, do seu jeito despachado, da fala fácil [...] Gostou do homem, mais que tudo impressionou-a a espingarda que ele trazia a tiracolo.* (OM 67; grifo nosso)

³⁹Aqui, o procedimento será o mesmo do Primeiro Capítulo, ou seja, a obra *Ópera dos mortos* será referenciada com as iniciais *OM*, acompanhada do número da página.

Puro estereótipo, evidente e inegável símbolo fálico, é importante que impressione Rosalina a espingarda que “ele trazia a tiracolo”, daí que, após ouvir a voz de José Feliciano, ou Juca Passarinho ou Zé-do-Major, como ele mesmo se apresentava, Rosalina disse que o chamaria pelo nome de batismo, José Feliciano, que é o seu nome verdadeiro, deixando os outros epítetos, Juca Passarinho e Zé-do-Major “pra rua, pra essa gatinha”. Demonstrando, de cara, toda a sua autoridade e orgulho: “O senhor entra, disse ela, a gente conversa. E como José Feliciano se dirigisse para a porta que Quiquina deixara entreaberta, Rosalina interrompeu-o. Por aí não. Pelo portão do quintal, ali no muro” (OM 69). É outro estereótipo, mas também significativo que ela o convide ou o faça entrar “pelo portão do quintal, ali no muro”, indício evidente de que a relação a se estabelecer entre eles será por meio e através de ação escondida, de entradas e saídas pela parte de trás, pelos fundos, para evitar os olhares curiosos, pois serão atos a ficarem na sombra, com a intenção de que passem despercebidos pelos outros

O certo é que a vida Rosalina toma um novo rumo. A força de Eros em contraposição a Thanatos, vida em oposição à morte, ao luto e à melancolia. De personalidade contraditória, Rosalina de dia incorpora a patroa irrepreensível, séria, dedicada às flores que confecciona, e, à noite, entrega-se ao devaneio, à bebida e ao erotismo:

Esperava agora ela gritar, não gritou. Os olhos foram ganhando um brilho mais normal, perdiam o vidrado do espanto. Como uma flor murcha, por encantamento súbito recebe o sopro da vida e se ergue na haste e recompõe as suas pétalas, ou ao contrário: viva, começa a murchar, a pender da haste, numa visão, num sonho. [...] Ela baixou os olhos, as pálpebras tremiam levemente. Porém nenhum movimento de surpresa, nenhum susto, como esperasse pela sua chegada. Ah, você, disse ela mansa, a voz crespa. [...] Ela levou os dedos aos lábios [...] Quiquina podia escutar [...]. (OM 120)

O trecho acima descreve o primeiro encontro de Juca Passarinho com Rosalina, numa noite quando ele voltava da rua. Quando viu a porta do sobrado aberto, entrou, subiu as escadas e presenciou Rosalina bêbada, que o convida para sentar-se ao lado dela, para espanto de Juca Passarinho. Percebendo a embriaguez dela, fica receoso em tocá-la, não sabendo o que fazer, passando a observá-la:

Ele reparava agora no rosto, no perfil delicado, no nariz fino de raposa – a pontinha levantada, nos lábios grossos e molhados que tinham mais vida que os olhos, só eles pareciam viver no rosto de porcelana. Os lábios entreabertos, a pontinha dos dentes brilhantes aparecendo. Um brando tremor nos lábios, como se quisesse balbuciar [...] A orelha bem cortada, o lóbulo grosso onde tinha um furinho de brinco. A porcelana do rosto, a veiazinha azul que ele buscava debaixo da pele. O sangue correndo dentro

dela, quente, silencioso, selvagem. O sangue que ele sentia nas têmporas, no peito; quente, grosso, espumoso. Um breve tremor no rosto, um esgar no canto da boca. Um começo de riso, a boca fechada. [...] (OM 123; grifos nossos)

Autran Dourado, na composição do erótico, alterna a focalização narrativa, ao fazer uso ora do ponto de vista do narrador, que tudo vê e sabe, ora nos personagens, permitindo que a cena se presentifique, criando a sensação de que o fato está acontecendo no momento da leitura. Nesse trecho citado, ao observar Rosalina, Juca Passarinho vai nos dando a conhecer um pouco mais sobre os traços físicos dela: “perfil delicado”, “nariz fino de raposa”, “a pontinha levantada”, “lábios grossos e molhados”, “rosto de porcelana”. E assim, a força de Eros vai se instaurando, o que se detinha apenas no olhar, na percepção, ganha, agora, outras dimensões sensoriais, o olfato e o tato: “Bem junto dela, ele sentia agora o cheiro quente de seu corpo, o cheiro macio de seu cabelo. [...] Nunca tinha visto uma mulher assim, todas as mulheres de sua vida eram seres pequenos e miúdos, pálidos diante de tamanha luz, de tanta grandeza. (OM 125)

É assim que o desejo e a força de Eros vai se intensificando, agora era ela, se sentindo leve, falando desconexamente, sob o efeito da bebida, de vez em quando pronunciava, quase inaudivelmente o nome de Emanuel, pois era a ele que buscava. Mas seu objeto de desejo estava distante, e já passara o tempo em que ele a desejara, queria com ela se casar. Ele, agora, já era casado e constituía família. Entre uma palavra e outra, puxava pela memória e reconstituía o passado, o seu passado. Para ela, a felicidade estava em rememorar. A felicidade estava situada no passado e não no presente. Ela ali, embriagada, transcendia o espaço temporal ao buscar ruas reminiscências, os seus sonhos, os seus desejos:

E de repente ela começou a falar. Falava muito, falava e ria. Falava coisas desconexas, ele não entendia direito. Falava de sua vida, do cavalo Vagalume, de rosas de cetim, de organdi, de rosas no cabelo, de festas, de bailes. De vez em quando um ou outro nome surgia na sua fala. Uma vez ele ouviu ela dizer Emanuel, Emanuel, apenas Emanuel, não seu Emanuel, feito ela sempre dizia. Que tinha seu Emanuel que ver com aquilo tudo [...] A confusão, a fala atropelada. *Ela não está acostumada a falar assim, com a alma, com o coração, cuidou ele [...].* (OM 126; grifo nosso)

Pela percepção de Juca Passarinho, Rosalina, ali e naquele momento, era diversa da outra Rosalina, a patroa, a que impunha respeito, a orgulhosa, a que não se misturava. Ele na ilusão de que era a ele que ela se entregava, procurou desconsiderar a menção do nome de Emanuel, repetidas vezes, e prosseguiu rumo à ilusão de saciar o próprio desejo, como se ela o desejasse e o quisesse ali, naquele momento:

Ele levou a mão ao ombro dela como para acalmá-la, como se quisesse dizer que ela não devia se afligir [...] Mas ela não dizia nada, a mão de propósito esquecida no ombro dela. Ela deixava, fingia não notar. De vez em quando ela fazia uma pressão com o ombro, ele sentia na palma da mão o calor, a tremura, o perfume quente do corpo de Rosalina. [...] Chegou-se mais para junto dela, a respiração ofegante, o coração batendo descompassado. [...] vagarosamente foi encostando o joelho no seu vestido, até sentir a dureza, a quentura da coxa. Ela falava mais depressa, como se quisesse separar a fala do corpo, se dividir em duas: uma pura voz; outra o corpo queimando que se comunicava por ondas quentes e sucessivas com aquele outro corpo. (OM 126)

Rosalina insistia em chamar pelo outro, Emanuel, como se vivesse um transe, era ele o seu objeto de desejo, mas se nutria do outro que estava ali, quase lá, na volúpia do momento. Não falava para ele, Juca Passarinho, não olhava para ele, falava para as paredes, para os retratos na parede: o pai e o avô, ela era os dois, síntese de tudo, o da casa e o do sobrado. Um duro e sisudo, o outro leve e educado, mas ambos imponentes, orgulhosos. Ele tudo via, mas já não se importava:

O joelho não bastava, queria tocá-la com as mãos, senti-la nos dedos. Retirou a mão do ombro, foi levando-a lentamente, medrosamente, ao cabelo. A mão trêmula, não podia conter o tremor [...] Os dedos tocaram leve os cabelos, sentiram a macieza eletrizada dos fios. Um vácuo, um silêncio: ela para momentaneamente de falar. Voltava um pouco o rosto para sentir na pele a parte carnosa de sua mão. [...] Ela fechou os olhos para sentir, pra sentir, pensou ele. [...] Era como uma flor se abrindo dentro do corpo, no meio da noite, na escuridão do corpo. Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam. (OM 127)

São várias as impressões de Juca Passarinho, que, a cada gesto de Rosalina, era surpreendido, pois não conseguia fixar-se na dona Rosalina diurna, mas nela ali, mesmo sob efeito do álcool, tomada de desejo:

Pela primeira vez ela voltou o rosto inteiramente para ele. Viu os olhos sem espanto, os olhos com brilho de brasa, os olhos afogueados. Ele tentou um leve sorriso, não conseguiu. *Ela era séria, de uma seriedade severa e funda. Era uma mulher sem o menor gesto, sem o menor ruído, uma mulher de sombra e pesado silêncio.* Apenas uma mulher. [...] Os úmidos lábios entreabertos, ela olhava para ele. Ela olhava para ele com os olhos de uma mulher úmida de fogo, com os olhos de repente de uma menina que vai deixando que se faça sem entender o que está acontecendo, deixando, imóvel, paralisada. A sua mão livre procurava debaixo do vestido a nudez quente úmida. Ela deixava, ela deixava. Uma menina [...] (OM 128; grifo nosso)

Após tal encontro, que fora interrompido pela presença de Quiquina, no vão da porta, fez com que Rosalina, envergonhada por ter de enfrentar sua presença, passou a se ques-

tionar se aquilo havia mesmo acontecido, a se interrogar sobre o porquê de ser com ele, Juca Passarinho, com aquele olho doente, leitoso. Pensou nas consequências do seu ato, de como teria sido se Quiquina não tivesse interrompido. Isso fez com que alimentasse uma culpa muito grande, fato que a levou a pensar em não mais descer, ficar na parte de cima do sobrado. Em abandonar Duas Pontes:

Deitada no chão, agora não pensava mais em nada. Os olhos cheios de lágrimas, ela agora chorava. Como se chorasse de uma só vez toda a angústia, toda a infelicidade que era a sua vida, todas as lágrimas sufocadas pelas desesperança, pelo orgulho, pelo medo. Se alguém a visse de longe, se Quinquina a visse assim, teria pena daquela menina chorando. De mim, continuou ela a pensar [...] (OM 136)

Rosalina, a partir do novo que se instaura na sua vida, que abala suas estruturas, que quebra interditos, tudo o que é representado pela figura de Juca Passarinho, reflete sobre a própria condição dela, de seu autoisolamento, da necessidade de viver, de amar, sobretudo de passar pelas etapas da vida. É o que ela faz, mesmo não querendo, não admitindo, mas sendo incapaz de resistir ao desejo dele, passando a recebê-lo toda noite no seu quarto. Em Juca Passarinho ela materializa o desejo que sente por Emanuel, que ela não pode ter, o que não deixa de marcar essa contradição: a casta mulher de família, austera, orgulhosa, que ela é durante o dia, e, à noite, a mulher de classe social elevada, que se entrega a alguém de origem humilde, pertencente ao povo, a quem ela tanto desprezava. Isso instaura o elemento erótico, aquilo que, para Georges Bataille, se constitui uma “ordem descontínua”:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (2013, p.41)

Tão impregnados que estão na vida do sobrado, no dia-a-dia de Rosalina, como podemos constatar no bloco ou capítulo “Flor de Seda” do romance, quando Rosalina, imersa nas suas lembranças e cismas, nos faz conhecer a dinâmica do sobrado à noite, quando os mortos passeiam livremente por ele, visitam-na, fundindo vida e morte, passado e presente:

Por que seus olhos hoje como que não viam, pegavam fiapos de coisas, era empurrada para as navegações, para as lembranças, para as cismas? Forçou não pensar, deixar as coisas existirem de manso, sozinhas, sem ela, frias. Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas, um pulso batia no seu corpo, ecoava estranhos ruídos, como se de noite acordada tinha sempre uma porta batendo. Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibravam no corretor. O pai ou vovô Lucas Procópio? Será que Quiquina também ouvia? Mas ela não tinha nenhum medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada. A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que ensombrecia como se fosse de noite, como se ouvisse, como se fosse um coração batendo a sua pêndula. Coração de quem? Da mãe, do pai, de Lucas Procópio? Nunca a gente sabia. Talvez o coração da casa mesmo. Bobagem, as casas são feitas de pedra, tijolo, cal. (OM 39)

Não bastassem os mortos ali eternizados, Rosalina passeia pelos objetos da casa, sente a sua textura, a sua frieza, a solidão; vive a atmosfera de tempo parado, estagnado, como nos fazem ver a simbologia dos relógios, que estão por toda a casa, muitos deles já parados, pois fazem parte do ritual dos Honório Cota, como aconteceu quando morreu dona Genu, e o Coronel parou o relógio às três horas, mesmo gesto repetido por Rosalina, quando da morte do Coronel, seu pai. Agora ali e insone, a passear pelas lembranças e pelos objetos da casa, detendo-se nos relógios parados, símbolo de um tempo, de uma casta, perpetuado na ilusão do aprisionamento desse tempo, Rosalina vive como se pudesse, assim fazendo, resgatar o passado longínquo, sua forma de permanência.

2.5 Cada fala um fio: erotismo e linguagem – Malvina⁴⁰

Malvina, a filha do sol e da luz, talvez seja uma das mais representativas personagens criadas por Autran Dourado, pela intensidade dos seus atos e por sua tragédia pessoal, condenada ao amor avassalador, às paixões cegas, que a levarão à loucura e ao suicídio. Ela, na sua ontologia, traz em si a destruição típica do desenlace final das grandes tragédias e avança vertiginosamente para seu fim, para a sua derrocada, para corrupção do seu ser.

Sempre muito astuta, sedutora, brilhante e dual, comporta em si a luz e as trevas, o bem e o mal, o sagrado e o profano, o alto e o baixo. Ela joga com todos os atavios da sedução para conquistar o que quer, pois sabe-se bela e tecedeira, calculista e voraz, já que envolve suas presas e as destrói, as consome. Malvina não mede esforços para chegar

⁴⁰ Aqui, o procedimento será o mesmo do Primeiro Capítulo, ou seja, a obra *Os sinos da agonia* será referenciada com as iniciais SA, acompanhada do número da página.

aonde quer. Malvina ama desvairadamente, sempre ali, a ditar as normas, num jogo de vida e morte, de Eros e de Thanatos.

Como já dissemos, o romance começa *in media res*, com o depoimento/memória de Januário, que sofre as agruras de um amor não correspondido, de ter sido enganado, de ter caído em uma armadilha, e é por intermédio dele que teremos as primeiras e mais intensas impressões sobre Malvina:

Ela era muito embuçada, de mil folhas. Cebola, caramujo. Mulher, uma gata, muitas capas. Filha do sol, rainha. Filha do fogo, danação. Ronronava e mordía. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa. Como seus irmãos no corpo. Os pés de cabra escondidos. Com certeza por isso ela não emprenhava, não tinha filhos. Do velho, vá lá, mas e dele? Ele que já tinha filhos pelo mundo, que passou pra diante a sina que herdou. Filho das ervas, da puta. Na espera, ela, para gerar monstros. Gata, unhas, rainha. Ela ensinou e ele aprendeu na carne que ninguém ama uma rainha. Por que não viu antes? Agora aprendeu, nas entranhas. Ninguém ama uma rainha sem ter de pagar com a própria morte. Quando não a do corpo, a alma. Um zangão cuja razão de ser é fecundar a rainha, depois de morrer. Matam, assassina. (SA 214-215)

O seu envolvimento com ela, a sensualidade e o erotismo explicitados nas transgressões dela, na sua fome de querer, nos seus arroubos e desejos. O dela é um desejo capaz de profanar o espaço sagrado do lar, e cuja forma de amar transborda todos os leitos do bem querer, quando compartilha esse amor com três homens diferentes e quase que simultaneamente: o marido, o amante, e o enteado. São, então, três tipos de amor que Malvina mantém: o *amor objetivo* pelo enteado, o *amor objeto* pelo amante, e o *amor repulsivo* pelo marido; e há provavelmente um outro, apenas sugerido na história, o *amor poderoso*⁴¹ pelo Capitão-General. Estão todos ali, peças de um jogo criado e jogado por ela.

Já nas primeiras páginas do romance, vemos Januário refletindo sobre o que lhe dissera Isidoro, seu escravo, a respeito da força exercida por Malvina sobre ele, Januário, uma força oculta à qual ele estava preso, atado, atraído, visgado:

Era capaz de Isidoro ter razão. Mas uma força estranha o prendia, o chamava para a praça. Uma força poderosa o atraía para a Rua Direita, para junto de Malvina. *O ventre*

⁴¹ Esses termos, *amor objetivo*, *amor objeto*, *amor repulsivo* e *amor poderoso* não se constituem, não pretendo que sejam uma teoria, muito menos têm eles base em uma teoria qualquer. São apenas termos através dos quais tento definir os tipos de amor de Malvina, as variadas formas de Malvina se relacionar amorosa e/ou sexualmente. Ela seduz Januário, usa-o como objeto, para matar o marido, João Diogo, que lhe causa repulsa; ela tem o objetivo de ficar com o enteado, ela tenta seduzir o poder representado pelo Capitão-General. De qualquer forma, são termos para designar as formas de sedução da personagem, embora saibamos que o sentimento de amor verdadeiro, o que se poderia designar amor, ela só nutre pelo enteado.

de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo. O passarinho pia chorando, sem querer vai indo, esperneando para a boca da cobra, dizem. Passarinho no visgo, ele menino. (SA 23; grifo nosso)

Num processo metonímico, o autor mineiro reduz o corpo ao sexo, o sexo que visga e atrai, o bote certo, e o passarinho pia chorando, mas vai caminhando para ser a presa, para ser visgado. Não há escapatória. Autran Dourado vale-se do rifão popular, muitas vezes por ele repetido nas suas obras, do passarinho que é atraído pela cobra, sem que haja escapatória, mesmo tendo as personagens consciência do perigo que as espreita.

Januário, pela memória, vê-se numa situação de total entrega, quando é capaz de refletir sobre a força que o arrebatava, o conduz, que ele compara aos visgos que fazia na infância para pegar passarinho. Ali está ele imerso no seu drama, no seu passado, na sua trágica vida, amenizada pelas boas lembranças que vão e vêm sobre Malvina e o seu amor, seu sexo ruivo, sua armadilha.

Entre uma imagem e outra, um narrador se manifesta para situar-nos nos espaços da narrativa, mostrando uma cidade com os seus contrastes, sua gente, suas castas, uma Vila Rica dividida entre pobres e ricos, pretos e brancos, através da qual reconstitui a vida social da época: uma casta endinheirada, poderosa, reinol, e o povo, o vulgo, pretos, mulatas trigueiras, cafusos e os brancos pobres, que se aglomeram na praça, onde tudo acontece, isto é, quando o sexo fervilha e o desejo se manifesta de todas as formas. Simbolicamente, é como a espada desembainhada dos soldados, nos palavrões proferidos sem qualquer pudor, nos peitos fartos e duros, de bicos do tamanho de uma azeitona, inteiramente de fora, das pretas exuberantes e fartas, como podemos constatar no fragmento abaixo:

De vez em quando passavam em disparada soldados de espada desembainhada e os mais alegres se afastavam ruidosos, gritando vivas a el-Rei e ao Capitão-General, de puro medo das patas dos cavalos, dos ferros dos sabres e espadas. Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões. Empalmava-se a bunda das mulatas trigueiras, os dentes de marfim todos à mostra no riso excitado, nos gritos histéricos, os peitos fartos e duros, de bicos do tamanho de uma azeitona, inteiramente de fora. Beliscava-se o braço roliço de pretas exuberantes e assanhadas, vestidas de pano e xales berrantes, cobertas de braceletes, trancelins, correntes e colares de ouro, a cabeça empoada, os argolões nas orelhas, os vidrilhos rebrilhando ao sol da manhã. Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeação e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico. (SA 31; grifos nossos)

Contrastando com eles, está a casta rica, nos seus exageros e exuberância, prontos para o grande espetáculo, para a farsa, a encenação da condenação, em efígie, de Januário:

Os homens nas suas melhores véstias, calções e casacas, as cabeleiras brancas. As mulheres nas suas altas trunfas, vestidos decotados, de veludo ou tafetá bordados a ouro, cobertas de aljófares, pérolas, corais, lavrados, anéis faiscantes de pedrarias, gargantilhas, pingentes, rosáceas. Ruivas, rubras, alvaiadas, espaventosas. (SA 31)

Vila Rica era só riquezas e soberba, homens e mulheres, à maneira da Europa, uma indumentária especial. As mulheres nos seus vestidos decotados, de panos nobres, com todos os atavios do jogo do embelezamento, da tentativa de sedução: colares, pulseiras, anéis, pingentes; os homens, de calções, casacos, cabeleiras brancas, tudo era motivo de festa e de se mostrarem, mostrarem o poder que tinham, o dinheiro de que dispunham, a abundância de suas fontes, o que, assim acreditavam, podia despertar o desejo e poderiam propiciar o prazer. Nesse ambiente é que vivia Malvina, a encantadora Malvina, bela, atraente, ousada, com ares fidalgos e atrevidos. Ela agora é assim reconstituída pela memória de Januário:

Quando primeiro viu Malvina no seu cavalo, ao lado de Gaspar no seu ruão. Quem era aquela aparição, aquela mulher que ele nunca tinha visto antes, de que nunca tinha ouvido falar? Não, não era dali, não podia ser ninguém dali. Não havia na cidade ninguém feito ela, ninguém que se vestisse assim que nem ela. *Os ares fidalgos e atrevidos aquela ousadia de gestos, a maneira de montar e de olhar. Ele olhou-a, viu-a demoradamente, e os seus olhos não puderam mais se desapegar daquela cabeça de fogo, daquele corpo ao embalo da andadura mansa do cavalo.* [...] Ele que se voltou bruscamente, tão logo a viu. Ela também o tinha visto, reparou nele. Os olhos se encontraram, ela chegou mesmo a parar o cavalo. (SA 40; grifos nossos)

Ao se deparar com Malvina, logo a comparou com as outras mulheres da cidade e soube que ela não era dali, pois nunca a tinha visto. Encarou-a interessado e se percebeu correspondido. Neste momento Autran Dourado enfatiza o olhar como símbolo do reconhecimento um do outro. Na cena estão os três, Gaspar, Januário e Malvina, o triângulo do desejo ou a triangularização de suas relações. Poder-se-ia também dizer que formam uma dupla, posto que os dois, Januário e Gaspar, são simbolicamente os mesmos, segundo o próprio Autran Dourado, enquanto duas faces da mesma moeda: Gaspar é fidalgo, legítimo e branco; Januário é bastardo, mameluco, bugre. Ambos são órfãos de mãe e devotos a Malvina. O primeiro, Gaspar, é o amor que ela perseguirá, motivo da sua doença e loucura, e que é seu enteado, portanto, um interdito; o segundo, Januário, é o

corpo, o sexo, a carne, usado para que ela pudesse chegar àquele. A imagem de Malvina ia e vinha, mas sempre presente, em vários lugares e situações, na memória de Januário, em toda sua formosura e sensualidade, ele sempre indo, visgado, até perder-se de vez:

Não agora, ali a cavalo, mas depois. Quando ela vestia de outra roupa, os ombros à mostra, o generoso decote do vestido que se borlava de rendas, os peitos suspensos no justilho apertado subiam e desciam (*o perfume de aquila e bejoim depois, ele tentava distinguir, o cheiro grudado nas narinas, ele sentia agora outra vez no escuro, na aragem fria e cheirosa do vento, inundando-lhe as últimas fibras do corpo, da memória, quando dela se aproximou, quando nela se perdeu*), os peitos nervosos e duros, a pele de uma macieza e cheiro, mesmo de longe podia sentir e na fantasia, a medo, apalpar, muitas vezes sonhando ele apalpou e beijou, que ela mal cobria, ao contrário – vaidosa deixava provocadoramente à mostra, descendo as rendilhada cortina da sua mantilha, para que todos pudessem banhar os olhos na sua alvura, na sua névoa e sensualidade, e no cheiro dos seus cabelos ruivos e encaracolados, caídos em estudado desleixo sobre os ombros, colo e peitos, como suave era a progressão da linha arredondada do queixo, toda ela harmonia de curvas e cheiros. (SA 41; grifos nossos)

Veem-se aí os aspectos sinestésicos como fio condutor da memória, o cheiro que ele trazia nas narinas, impregnado no corpo, os peitos nervosos, duros, a maciez da pele, que um dia ele sentiu e beijou. Ela parece existir só na provocação, na sua sensualidade, na sua ruividão, na harmonia do corpo. Januário, com todo derramamento e exageros, pela memória compõe uma Malvina idealizada, na justaposição dos quadros da memória, nos quais, indo e vindo, às vezes de forma nítida, às vezes nublada pela e na distância, permanece idealização, na sua brancura ensolarada, filha do sol, como na mitologia:

A boca pequena mas carnuda, os lábios que ela trazia sempre umedecidos pela ponta da língua vibrante, rósea, por entre os dentes certinhos e brancos e brilhantes (de pérola, dizia ele no exagero de toda uma poesia que se cultivava entre pastores e pastoras, ninfas, bosques e prados; de nácar, cujo brilho branco se disfarça na íris que se esconde furtiva no vidroso das conchas, continuava ele no acrescentamento que dá calor à frieza das coisas brancas), e aquele nariz fino, a pontinha atrevida, as asas se abrindo e fechando delicadamente ao quentume cheiroso da respiração apressada quando ela em fogo (agora ele pensava, quando todo o desespero do amor ia tingindo de cores e quentumes aquela primeira aparição fria e branca, na sua nuvem distante, Malvina no seu cavalo mouro), as sobrelhas rubras, a mesma curva harmoniosa, arqueadas... [...] Era toda ela uma deusa da caça, ia ele dizendo na mitologia dos versos mal lembrados. Como ela crescia na sua brancura ensolarada, diante da escuridão e mágoa humilhada dos seus olhos de mestiço bastardo. Ele era pequeno diante do tamanho do sol, beleza e domínio, começava ele a pensar, atravessado de luz, diminuído, alvejado, reduzido a uma insignificância que o seu sentimento de bastardo e mameluco diminuía ainda mais, para engrandece-la e exaltá-la na soberba, no orgulho, na nobreza, que dali em diante passou a lhe emprestar. [...] Nunca tinha visto uma mulher assim, mesmo sonhado. Jamais cuidou que existisse. (SA 41-42; grifos nossos)

Ao idealizá-la, Januário se coloca como um ser inferior, e é possível aí, nessa comparação, o contraste barroco entre os dois, o claro e o escuro, ela branca, ensolarada, ele na escuridão da sua mágoa; ela casta e branca, ele mestiço e bastardo; ela exuberante, enorme, do tamanho do sol, e ele diminuído no seu sentimento de bastardo e mameluco. Assim ele se colocava, como um cavaleiro à sua senhora; como no amor que pode ser lido como medieval ou romântico⁴². Ao longo desse capítulo, a memória será operante na constituição das cenas na qual estão Januário e Malvina, são lembranças dele, que se coloca num tempo presente, para relembrar cenas que se misturam, que se sucedem, o antes e o depois:

*E ele viu os peitos cheirosos que depois iria apalpar e beijar e mordiscar. Via a boca pequena e carnuda, os lábios umedecidos naquele adorável e amoroso sestro de passar a pontinha da língua por entre os dentes. Veria os olhos rasgados e redondos, luminosos, azuis, deitando chispas, sorrindo para ele. E viu os cabelos suspensos na trunfa emperolada, os fios brilhantes. E via os ombros redondos, toda ela uma só harmonia arredondada de miríades de brilhos e cheiros – mesmo de longe ele podia sentir, e até a pequena pinta junto da covinha no rosto. Toda ela uma promessa de felicidade e gozo para sempre, de um prazer tão tenso e intenso como ele *nunca tinha experimentado ou experimental*. Quando se prolongava demais e se esticava na sua maior tensão de corda musical, ele cuidava que o peito e a alma iam súbito romper na maior agonia, como se fosse possível entender até à morte a dor do gozo. (SA 53; grifo nosso)*

Segundo Januário, Malvina não tinha pudores, estava ali sempre pronta para arrebatá-lo, para ser possuída, emocionalmente destruída pelo gozo. Ele, na sua ilusão e inocência, caminhava para uma armadilha por ela plantada: o corpo dela, no qual, vertiginosamente, se perderia. Malvina não tinha pudores em se doar, em se dividir, pois para ela o que de fato importava era o jogo, a encenação. Não que com isso ela não se satisfizesse, é evidente que sim, mas, ao contrário de Januário, para quem o amor transcendia o corpo, para ela era só o corpo, o gozo e o prazer. Ela era a si mesma e, ao mesmo tempo, muitas outras mulheres, capaz de se dividir, de desejar na mesma intensidade objetos diferentes, na sua intencionalidade dividida, para atender os seus objetivos. O filósofo britânico Roger Scruton, em seu livro *Desejo sexual: uma investigação filosófica*, ao discutir desejo e sua relação com seu objetivo, afirma que:

⁴² É interessante notar, na passagem acima, um traço recorrente na obra autraniana, o da mulher idealizada, como ocorre nos romances *Ópera dos mortos*, entre Juca Passarinho e Rosalina, e *A barca dos homens*, entre o Tenente Fonseca e Maria, só para citar duas dessas obras, por elas fazerem parte do nosso estudo. Essa idealização nada tem a ver com amor platônico. Muito pelo contrário, em todas as obras citadas a relação carnal acontece.

O objetivo inicial do desejo é o contato físico com o outro, do tipo que é objeto e a causa da excitação. Nenhuma busca por excitação entra na amizade normal ou na terna afeição em relação a uma criança, mesmo quando estejam focadas na encarnação do objeto. A excitação é, por conseguinte, o diferencial mais importante do desejo. [...] podemos ver que o objetivo do desejo, assim descrito, deve envolver o outro *essencialmente*. Ele não pode se deixar usar pelo meu propósito sexual, sem os meus propósitos estarem focados nele como a pessoa em particular que ele é. É ele que está encarnado na criatura a quem eu acaricio, e é a sua perspectiva que está presa no drama comprometedor da excitação. [...] Isso não proíbe a possibilidade de uma sexualidade que pula de um objeto para outro com o prazer orgástico de novidade – a *Aphrodite pandemos* da luxúria desenfreada. (2016, p.132)

Januário é aquele ser que romantiza o passado, o objeto do seu amor, com a capacidade de suplantar o sofrimento a ele impingido pelos momentos agradáveis passados junto à sua amada, como se num pacto de pertencimento. Não se dera conta, quando a tinha na cama, de ele era para ela apenas mais um objeto de desejo, com propósitos claros, que perseguira. Malvina estava ali, sempre presente na erotização do corpo, na dissimulação dos atos, escancarada para ele:

Na cadeirinha de cortinas agora escancaradas, Malvina chega mesmo a botar a cabeça e o busto de fora para ele vê-la inteira e poderosa, e com os olhos a possuísse. Via-se no fogo brilhoso dos olhos: *ela queria ser possuída e derrubada, destruída. Se mostrava sem nenhum recato, só para ele.* (SA 53; grifo nosso)

Ao descrever uma cena em que ela apanha uma flor jogada por ele e a coloca no seio, Januário dá-nos alguns traços dessa Malvina animal, felina, arisca e astuta, e naquele momento, para ele, ali selava-se um pacto, ou então abria-se uma porta para o banquete dos corpos, justamente na Rua das Flores:

De novo se olharam, ela tornou a sorrir, agora mais demoradamente, tão demoradamente e aflita que ele teve de baixar os olhos. *Quase de pé no cavalo, jogou a flor para ela. Sem nem mesmo cuidar que pudesse ter gente espiando, ela se levantou, gata arisca e astuta, apanhando a flor no ar, guardava no seio.* Não viram, nunca chegaram a ver, se tivessem visto seria fácil provar. *Porque depois os dois se cuidavam, a comunicação passou a ser feita não pela linguagem simbólica das flores, mas através de Isidoro e Inácia, mucama de Malvina, que levavam e traziam os bilhetes e cartas. Até que os bilhetes e cartas se tornaram insuficientes, e os dois passaram a se encontrar à noite, ele entrando sorrateiro e embuçado pelo portão da Rua das Flores, em hora aprazada, no costume.* (SA 54; grifos nossos)

Januário, gradativamente, nos conduz para sua entrega, para a consumação dessa entrega, para a armadilha chamada Malvina. Na sua exuberância, ela atíça nele todas as

possibilidades de heroísmo, fazendo-o sentir-se pronto para defendê-la, ela nos seus gritos, na sua fúria, na sua insaciabilidade, na sua loucura, nos seus gozos, caso fosse surpreendida pelo marido. Logo em seguida, na sua memória, passado bastante tempo desse acontecimento, ele se dá conta de que ela fazia todo aquele movimento na intenção de que João Diogo ouvisse o que faziam e quisesse vingar-se dele. Seria então que ele, Januário, facilmente cumpriria o crime que Malvina planejava:

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 brilhante e cheirosos, estalavam. [...] Nua na cama, se entregando loucamente. Sem nenhum receio de que o marido, no outro quarto, o do casal, pudesse acordar e dar pela sua falta e sair à sua procura munido de punhal e pistola, pronto para matá-la; ele teria de defendê-la. Assim a sua fantasia. Ela parece que querendo ser surpreendida: os gritos, o amor tão violento, demorado, de gata saltando sobre telhado. O fogo não sossegando nunca, ela querendo sempre mais, provocava-o trejeitosa, gata e rinha. [...] 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 prendê-lo, para ele poder matar e morrer, via agora claramente.* (SA 54-55; grifos nossos)

É interessante atentar para o espaço da casa, onde ocorriam os encontros entre Malvina e Januário, o leito sendo violado e profanado por um estranho, o sexo sob a luz do oratório, quando ela, totalmente alheia a qualquer preocupação, o encantava com seus peitos duros e empinados, com seu cheiro penetrante e quente, com suspiros que ela emitia e ele tentava abafar, temendo acordar seu rival, o marido dela. Ela continua tramando e tecendo, visgando e entorpecendo, tornando-o dependente, totalmente entregue, dominado, pronto para receber ordens e comandos. Ele, assim, passada a aluvião de imagens, põe-se a refletir:

E ela toda nua, sem aquele pudor forçado, de mil gritinhos, das mulheres que ele conhecia, era o costume. Os próprios pelos, daquela mesma cor ruiva de ouro velho, pareciam brilhar sombrios na meia escuridão que apenas uma pequena lâmpada de oratório iluminava. Mesmo ela deitada ou reclinada, os peitos pareciam sempre duros e empinados. *E sobretudo aquele cheiro penetrante e quente (ainda agora sentiui) chamando-o.* [...] E entre suores e arrepios, quentes ais e suspiros que ele procurava abafar com a boca, para não acordar João Diogo Galvão, os dois se amavam e se entregavam no corpo a corpo da luta de mil fogos acesos, e se pacificavam extenuados, no silêncio de lago que se seguia, e os dois agora cansados e silenciosos quase se liquefaziam na lassidão dos membros, do peito, do ventre satisfeito. *Para de novo tudo depois incessante renascer. Porque ela assim melhor o prendia e assassinava.* (SA 55)

Malvina, como vimos no capítulo anterior, desde muito cedo trazia consigo a astúcia dos pais, principalmente da mãe, conhecidamente infiel ao pai, o que a levou a ter um filho bastardo. Por isso, um dos pontos marcantes da sua personalidade é a ambição de poder e conquistas materiais, mas ela é surpreendida pela tragédia a que estava destinada, o que a levaria à derrocada, à destruição, à loucura e ao suicídio, como de fato se deu. No seu caminho, cruzaram-se destinos, homens que ela amou, usou, destruiu.

Na sua relação com Gaspar, cada vez mais o desejo dela aumentava, queria tê-lo a qualquer custo, passara a erotizar os encontros, oferecendo-se para ele, roçando-lhe a pele, fazendo de tudo para seduzi-lo.

Toda ela se abria, se deixava encharcar daquela voz, daqueles gestos, daquela presença, daqueles olhos pretos de Gaspar pousarem sobre ela. Malvina lhes emprestava uma morna e suave carícia. Os seios arfavam quentes no oferecimento: os olhos neles pousassem levemente. Feito suave, quente e úmida pressão de uns lábios. Perto demais, perigosamente perto. Mesmo cautelosa, se avizinhava do perigo. (SA 116)

Ela cada vez mais intensa, armando e tecendo, envolta em sonhos e solidões, quando tinha Gaspar em pensamento. São os olhos, a boca, o tato, todos os aspectos sinestésicos traduzindo os sentimentos de Malvina, o amor que ela agora sentia por Gaspar, que era verdadeiro, ao contrário do que sentia por Januário, que era só do corpo, puramente físico, e do envolvimento dela com João Diogo, seu marido:

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 doessem tanto. Ela era apenas uma pequena bola de pelos 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. [...] Na memória do futuro, fantasiosa e absurda, trabalhava delicados e preciosos fios. As mãos tecedeiras e aflitas, aranha ágeis e calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos. Neles se abrigava, procurava vencer a solidão do leito gelado e vazio. [...] E rolava na escuridão do quarto vazio, molhada de suor e angústia. Todo o corpo doía, um feixe de nervos e de dor. O tempo noturno passava, o monstro crescia assustadoramente no vapor da escuridão. Ela se acreditava possuída por mil demônios. A maldição da mãe pesava sobre ela. (SA 117; grifos nossos)

Angustiada pela força que a dominava, o amor recolhido e guardado a fazia cada vez mais mergulhar na incerteza daquele amor avassalador, um encantamento que transcendia qualquer explicação. Ela esperava por Gaspar, uma espera secular, sem a mínima certeza de que poderia realizar-se nele e com ele. Culpava-se por amar o filho do marido, tinha

mil sonhos e pesadelos, dos quais saía ileso, acordava assustada, molhada, cheia de culpa e desespero, sentindo-se condenada pela maldição da mãe, e por noites seguidas rolava na escuridão do quarto vazio. As cenas se repetem e Malvina não realiza seu intento, ama e não é correspondida. Seduz Januário e, com sua ajuda, mata o marido, é desprezada por Gaspar, enlouquece e se mata.

Malvina é o símbolo de um amor doentio, pelo qual é capaz de matar e morrer, valendo-se de todos atavios, de todo instrumento, de toda astúcia. No conjunto das personagens aqui analisadas, ela é a tecedeira requintada, embora se enrede a si mesma em suas maquinações contra aqueles com quem se relaciona.

2.6 Cada fala, um fio: erotismo e linguagem – Lelena⁴³

Lelena vai constituir-se como fio condutor de uma longa história, a história de Duas Pontes. Bela, sensual, provocadora, a partir dela fica-se sabendo a respeito dos homens da cidade: Donga, Saturnino, Maldonado, Ananias Desidério, Gerson, Neca, Giuseppe Fuoco, que a tinham como objeto de desejo, uns mais, outros menos:

A gente se lembra de Lelena no viço da beleza. *Os seios durinhos e empinados avançando sempre, espetados e estufando a blusa justa de normalista. Os olhos derramados, mil promessas e precipícios.* Os cabelos presos ou soltos, sempre uma brilhosa alegria. Dos seios de Lelena nem é bom falar. Dizia-se, se indagou seu Donga a veracidade da história dos seios e dos fenícios navios. No princípio ele não disse sim, nem não, nem talvez. Só pigarreou e conferiu o gogó, olhou para o pintassilgo na gaiola dependurada do lado de fora da janela, os olhos (os dele, não os do pintassilgo) mais piscos e ariscos do que nunca. Na sua linguagem cifrada queria dizer sim, a gente sabia. Sempre se emprestou a ele muitas de nossas próprias conclusões (NDN 67; grifo nosso)

Tem-se aí a presença do erótico como representativo da força de Eros, vida, como nos diz Georges Bataille, que já citamos anteriormente, em oposição a Thanatos, à morte, o que caracteriza muito bem **Lelena**, personagem fundamental para as histórias de Duas Pontes, pelas ações que pratica, pela forma como é apresentada e pela forma como seduz:

Os peitinhos duros que viu, os mamilos arroxeados, Lelena trocava de roupa em frente ao espelho do guarda-roupa. Nuinha em pelo agora, pensava e conferia o volume e dureza dos pequenos seios – eram mais duas macaúbas debaixo da pele, de tão durinhos. Subiam e desciam conforme o ritmo da respiração excitada. Entre espantada

⁴³ Aqui, o procedimento será o mesmo do primeiro capítulo, ou seja, a obra *Novelário de Donga Novais* será referenciada pelas iniciais *NDN*, acompanhadas do número da página.

e feliz, ela resenhava o diário crescimento, o arredondar do corpo. Parecia assustada: cada dia mais o corpo começava a acontecer e florir. (NDN 86)

Para uma compreensão do que está sendo exposto, talvez algumas considerações de Bataille possam, de um ponto de vista teórico, nos ajudar. Para ele,

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo. *A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito: mesmo se ela recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que está em jogo é muitas vezes um aspecto inapreensível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que não teria talvez, se não tocasse em nós o ser interior, nada que nos forçasse a preferi-la.* Numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere daquela do animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem. (2013, p. 53; grifos nossos)

O que chama a atenção, em *Novelário de Donga Novais*, não é apenas a significativa e representativa figura de Lelena. O romance também expõe uma escolha interior em relação à linguagem e às formas do texto e das várias narrativas que o compõe. Daí ser não uma “novela”, mas um “novelário”, isto é, uma escolha deliberada de formas de se contar sobre os acontecimentos, através de diferentes perspectivas e pontos de vista e mesmo através de vozes que se reportam a Donga Novais como voz primeira e autoritária. O romance não indicia com precisão se essas vozes estão corretas ou não em se reportarem a Donga Novais como o único responsável por “saber” das coisas e acontecimentos, podendo, por isso mesmo, narrar sobre eles. Em verdade, o que essas diferentes vozes mais insistem em dizer é que Donga Navais contava seu “novelário” de forma melhor, principalmente do que elas mesmas insistem em contar ou narrar.

Outrossim, há claramente aqui uma transferência, uma necessidade de responsabilizar outrem pelo que se diz, pelo que se conta e pelo que também não se conta ou, ainda se conta depois, propositadamente retendo-se informações. Ora, aqui reside então um processo de escolha, por parte de Autran Dourado, pois em *Novelário de Donga Novais*, como em qualquer romance, nada é gratuito, e seu autor, conhecedor da sociedade patriarcal que era a sociedade mineira (quem sabe ainda seja, mesmo se se possa dizer isso com base em uma concepção estereotipada da sociedade de Minas Gerais⁴⁴), principal-

⁴⁴ O que se diz aqui tem a ver com um tipo de comportamento conservador noticiado na imprensa, a atribuído à sociedade mineira. Por exemplo, a estreia do filme *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, propiciou que a atriz Norma Bengell, então com vinte e sete anos, protagonizasse a primeira cena de nu frontal feminino

mente nas cidades mais tradicionais do interior, conservadora e religiosa, ao construir tal personagem, dissimulada, atraente, sedutora, o faz na perspectiva de questionar os valores que regem ou governam o comportamento dessa mesma sociedade. Há, como diz Bataille, uma busca “no exterior” de um objeto de desejo que responde a uma “interioridade” – as vozes que contam sobre Lelena, em verdade e no fundo, revelam um desejo que perpassa a todos na cidade. Assim, essa voz que narra coletivamente o romance, mesmo se se dizendo atrelada à voz de Donga Novais, reflete esse desejo (e sua correspondente contrapartida, a repulsa) de todos no lugar:

Muitos eram (não apenas aqueles que foram seus companheiros de escola, de cantigas de roda e correrias, de cabra-cega velhaca e apalpem e menina-mulher, e disputavam-lhe as carícias quentes, às escondidas, debaixo das escadas, das bananeiras, nos cantos de muro, nos sombreados e úmidos fundos de horta, nos porões; *eta potranquinha mais fogosa!* (NDN 73; grifo nosso)

Se o desejo se revela claramente, também a repulsa, pois a exclamação final do trecho acima, “eta potranquinha mais fogosa” não deixa de expressar a repulsa a que aludimos, a contrapartida do desejo, pois as palavras “potranquinha” e “fogosa” expressam valores negativos – o substantivo por animalizar a personagem, o adjetivo por expressar uma apreciação que parece ser pública, compartilhada por todos. Assim Lelena vai sendo composta, ora adulta, ora criança, revelando-se na memória de Donga Novais, sem nenhuma preocupação com o ordenamento temporal, a sensualidade à flor-da-pele, desvelando, nos homens de Duas Pontes, o desejo, os subterrâneos de cada um:

E então, um dia, estarecido, Donga Novais viu, tarde da noite, no meio da rapaziada vadia e boêmia, o prof. Maldonado do Amaral, conspícua figura vernácula e latinista, perdido o respeito (ela já na Escola Normal, de onde ele era professor de português), ensandecido pela beleza de Lelena, tocado pelo luar e pelas libações, com a sua flauta de Pã, fauno tardio, diante da fatídica e amorosa janela. [...] Lelena entreabriu a janela, botou a cabeça de fora, olhou e sorriu para o sublime flautista, poeta de estro celestial, vernaculista exemplar. Só para ele, ignorou a ninfa os mancebos de floridas frentes e ambrosias, os demais cultores da graça e da helênica beleza. [...] Em tempo de apanhar

no cinema brasileiro, o “que a tornou alvo de grande perseguição dos setores conservadores, sofrendo ataques da igreja e da organização Tradição, Família e Propriedade (TFP). In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Norma_Bengell>. Acesso: 15.01.2018. Evidentemente, sabe-se que a TFP não é mineira em sua origem, no entanto, também consta (e o fato foi bastante noticiado na época), uma associação de mulheres mineiras teriam se deitado na pista do Aeroporto de Pampulha, em Belo Horizonte, para impedir que o avião que trazia Norma Bengell para o lançamento do filme na cidade lá pousasse. Em notícia não assinada, publicada na revista *on-line GaúchaZH*, afirma-se que Norma Bengell, por conta dessa cena de nudez, “chegou a *ser banida de Belo Horizonte pela Associação de Donas de Casa de Minas Gerais*” (grifo nosso). In: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2013/10/morre-no-rio-a-atriz-e-cineasta-norma-bengel-1-4295006.html>>. Acesso em 15.01.2018.

uma constipação, meu Deus! Sem agasalho nem nada, disse seu Donga da sua gávea. Com aquela friagem toda, a cabeça de músico e poeta descoberta. (NDN 74)

Lelena era pura sedução, não importava a idade do pretendente, pois era capaz de se insinuar e alimentar o desejo dos enamorados. Era simultânea, como era Donga Novais, que tudo via da sua Gávea, e narrava, com um fio de ironia, ao ver os amigos se digladiarem por causa de Lelena, da menina Lelena, da mocinha Lelena, da mulher Lelena. Agora era a vez de Maldonado do Amaral se enamorar de Lelena, que lhe entreabriu a janela, o paraíso, o que causou bastante ira e desconforto ao dr. Saturnino, o bardo forense. Seguiram-se a ele o dr. Viriato, o materialista, e Ananias Desidério:

Foi o que seu Donga contou, não mais pedindo segredo (toda a cidade já devia saber àquela hora), ao dr. Saturnino Bezerra. *O bardo forense sentiu uma pontada funda no peito, os olhos revirados para o céu.* [...] Garantiu a nota de português, disse o materialista dr. Viriato, propositadamente ignorando a possível pureza de coração de Lelena. Ainda havia uma prova de ciências pela frente...Dardejaria olhares furiosos para sua carteira, quando ela sorrisse prometedidamente pérfida para ele. Amanhã passaria várias vezes pela poética janela, ele que não era nem bardo nem cantor, à espera ao menos de um simples olhar. [...] *Amanhã sou eu, quero ver, disse grosseiro o capadócio Ananias Desidério apertando as cravelhas do violão.* [...] *A beleza de Helena incendei navios, cidades, foi-se embora pensando na sua dor o dr. Saturnino Bezerra, que por ser calado e discreto era quem mais sofria.* (NDN 74-75; grifos nossos)

A partir daí, dessa passagem, estava instaurada a grande disputa por Lelena, não bastassem o noivo Lalau e o amantes Neca e Gerson, e outros mais que não foram mencionados por seu Donga. Neste momento é relevante que Autran evoque a figura de Helena de Troia para referir-se às disputas que seriam travadas, dali para diante, pelos homens de Duas Pontes, na tentativa de conquistarem a atenção de Lelena, o corpo de Lelena, o amor de Lelena:

Na outra noite, varado de ciúmes, a alma sufocada por tantos anos de beca, Lex e Justitia, de jaquetão, calça listrada e polainas, de tanto comportamento e excelsa magistratura (vestido só de ceroulas e camisa sem colarinho), nada podendo fazer, sequer confessar à bela, e não podia dona Aurora perceber por causa dos precedentes, os fenícios navios (seu Donga só faltava chorar, quando muitíssimo depois contou), foi o dr. Saturnino Bezerra penar puro e casto, porém incendiado, escondido entre alfarrábios, tratadistas e de Rebus Pluribus⁴⁵, Horácios, Lucrécios e Ovídios, Plínios e Tácitos, senão Ciceros, João das Regras, Barbalhos e outros que tais (mais amados

⁴⁵ O livro *De rebus pluribus*, publicado em 1923, é uma coletânea composta de vinte e três textos, de autoria de Santo Tirso, pseudônimo de Antônio Carlos Cirilo Machado (1865-1919), sobre assuntos vários, cujo tom predominante é a ironia e o humor. In: <<https://bibdig.bib.lioteca.unesp.br/handle/10/6630>>. Acesso 15.01.2018.

do que lidos, sempre maldou o impossível dr. Viriato; incorrigível platônico o meritíssimo...) [...] Na famosa biblioteca de humanista mineiro do Caraça foi verter sentidas lágrimas o arcádico e ouvidor coração. (NDN 75-76)

De forma divertida, o narrador fala do desatino e desvario do dr. Saturnino Bezerra, que, tomado de paixão, passa a perseguir seu objeto de desejo, Lelena, com todo cuidado, para não despertar a ira da esposa, dona Aurora, a quem ele já magoara quando, em escrito, referira-se aos seios de Lelena como “fenícios navios”. Aufran Dourado se diverte ao compor a figura do dr. Saturnino, um homem voltado para as leis, que tem na sua biblioteca diversos livros de poetas clássicos, mas que, segundo dr. Viriato, eram mais amados do que lidos. Dr. Saturnino chegou ao ponto de evocar o poeta Dirceu, Tomás Antônio Gonzaga, quando, em pleno desvario, cogitou matar o prof. Maldonado, Lelena, dona Aurora, sua esposa, envenenar os filhos e, logo após, matar-se:

Minha bela Marília, tudo passa, a sorte deste mundo é mal segura, chorou ele em versos emprestados. Banhado todo em luar, em lágrimas na sua torre a sonhar, no sonho e desvario em que se perdeu [...] cogitou, seriamente, dramaticamente, a garrafa aberta à sua frente, de várias atrocidades: 1) Cravar um punhal no peito do prof. Maldonado [...] 2) Dar um tiro na desalmada Lelena. No seu trevario de repente não mais Diva em botão: uma perversa era o que ela era, instrumento do demônio e da perdição. 3) Idem em dona Aurora. Quem sabe não seria melhor começar por ela? Aurora ou Lelena? O prof. Maldonado? Dúvidas terríveis. 4) Envenenar os filhos pequenos. 5) Desfechar finalmente uma bala no próprio peito. Cairia de braços sobre a mesa de trabalho, um volume aberto de Ovídio ou Horácio, de Alphonsus ou Gonzaga, carecia escolher bem, pensar melhor, uma morte exemplar. Carecia guardar a garrafa, podiam os maldosos, diante do corpo estirado e sangrento, alegar embriaguez. (NDN 76-77)

Varado de ciúme, transtornado e enlouquecido, imaginou detalhadamente a morte de cada um, inclusive usou da biografia de Castro Alves, mal lida também, provavelmente, para determinar que as balas que cravariam o peito de Lelena e o dele seriam de ouro. Já o prof. Maldonado do Amaral morreria com um punhal de prata cravado no coração. Tudo isso foi dito ao seu Donga Novais, que recomendou cautela ao sofrido amigo:

Não se afomente, tenha calma, meu amigo. Cautela e caldo quente não fazem mal a doente. Tome uns chás caseiros, uns brometos de botica, se achar melhor. Seu donga tentava ganhar tempo e evitar tantas e tamanhas calamidades. Procure não o dr. Viriato, sei que não tem muita confiança nele, mas o dr. Alcebíades, outro homem. Peça uma receita pros nervos. Tudo passa, dr. Saturnino. Amor de janeiro, amor passageiro. Mas é de inverno, amor sempiterno, retrucou o dr. Saturnino. Para que foi mexer com o estro de seu Donga! Do seu bolsinho o velho tirava sentenças e mais sentenças proverbiais. Se o tempo corrói o ferro, o que não pode contra um pobre coração? Dê tempo ao tempo, doutor, não ponha o carro adiante dos bois. Se quer

amor, cultiva a flor. A coração partido, não dê ouvido. Quem não sabe sofrer, não sabe reger. E assim por diante, sem conclusão. (NDN 77-8)

Mesmo depois de convencido por seu Donga, o juiz voltaria a pensar em novas calamidades:

Era a primeira vez que o via assim, o juiz foi sempre medido e comedido, pautado a régua e compasso. Sozinho, no desvario da torre a sonhar, tudo o dr. Saturnino podia fazer: via uma lua no céu, via outra lua no mar. Subir ao céu não podia, Minas nunca teve mar. (NDN 78)

Autran Dourado, para falar do estado mental do dr. Saturnino, vale-se da paródia do poema “Ismália”, de Alphonsus de Guimaraes: “Quando Ismália enlouqueceu,/ Pôs-se na torre a sonhar.../ Viu uma lua no céu,/ Viu outra lua no mar”⁴⁶. Depois de muita preocupação com o amigo e de consultar a memória e sondar o futuro, seu Donga acabou por se acalmar:

Donga Novais acabou por se acalmar. Ainda bem que dr. Saturnino não tinha arma em casa. Também o ouro andava danado de caro, não era seu Perrone que ia fundir as balas. A conta do juiz na joalheria do relojoeiro Perrone andava nas alturas, sempre atrasada. Por causa de presentes apaziguadores dados a dona Aurora. Ah, quantos desastres, naufrágios e prejuízos causaram e ainda causam fenícios navios, barcas, galeotas e naus nos mares do amor, nos périplos do tempo, nas viagens de circunavegação [...] Não há nada como a economia e as finanças, as ciências contábeis e atuariais para soffrear os ímpetos dos governos, das pátrias, dos corações, é o que diz agora o até então agnóstico, materialista e cínico dr. Viriato, de sapiência universal. [...] E como, para se acalmar de todo, Donga Novais perguntasse ao dr. Viriato se os versos podiam prejudicar a vida e a carreira de alguém, o erudito médico disse os versos em si, não. Os versos são estesia, matéria de pura beleza. No entanto, aliados à jurisprudência e às leis, são perigosíssimos, de consequências imprevisíveis e fatais. (NDN 79)

Autran Dourado, para falar dos estragos que uma paixão pode causar a um homem velho e apaixonado, principalmente quando bem mais velho do que o objeto da sua paixão, como o caso do dr. Saturnino, juiz de direito, cuja paixão avassaladora por Lelena, o fez menino em desvario, desconsiderando o jurista que ele era. Nas palavras do dr. Viriato, que nos faz lembrar a *República*, de Platão, a poesia aliada às leis é perigosíssima.

⁴⁶ Versos da primeira das seis quadras de “Ismália”, poema XXXIII de “As Canções”, do livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, publicação póstuma organizada pelo filho do poeta, o também escritor João Alphonsus, em 1923, em Portugal. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Alexei Bueno e Alphonsus Guimaraes Neto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.313.

Pra corroborar sua afirmação, cita os casos de Tomás Antônio Gonzaga, Bernardo Guimarães, e Alphonsus de Guimaraens, todos juristas e poetas mineiros⁴⁷, cada um com suas causas e paixões, sendo que Bernardo de Guimaraes, quando juiz interino, em Catalão, Goiás, 1861, fora processado por convocar, antes do tempo legal, uma sessão do júri, quando os 11 detentos da cadeia municipal foram absolvidos por unanimidade, conforme uma das versões, sob a alegação de que os presos estavam morrendo de tuberculose e beribéri⁴⁸. Dr. Viriato sabia que seu Donga não entendia o que era estesia, mas conhecia de Gonzaga a história de Marília e Dirceu, e algum poema recitado pelo dr. Saturnino. De Bernardo Guimarães ele conhecia de cor o famoso “Elixir do pajé”, só não conhecia Alphonsus de Guimaraes.

Depois do dr. Saturnino, foi a vez do prof. Maldonado – homem sério, professor de português, latinista, leitor de Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), sem falar dos poeta românticos e parnasianos brasileiros –, de se apaixonar por Helena, quando ela passou para a sua sala na Escola Normal. Tomado de emoção, foi o primeiro a descobrir os seios duros e crescidos de Helena:

Foi ele mesmo quem surpreendeu boquiaberto (quis, no fundo queria, os olhos e a mente do vate insofrido e inspirado já faziam por descobrir, na busca incessante, as metáforas atrevidas e as analogias naturais, de tão perturbado, e não sabido por ele próprio, querer) o primeiro sinal, aquele primeiro formato duro do seio forçando a apertada blusa branca, justinha no corpo espigado, quente e cheirosos (alguns diziam suspirosos e censores, na defesa da moral e da família cristã: sem combinação! Vejam só o atrevimento! Onde andamos! Como mais tarde com certeza sem sutiã! Eu vi!), que só mesmo Helena teria a ousadia de vestir. [...] Buscando simetrias, símiles e analogias no passado como seria do seu gosto, foi o seu fugaz, distante e definitivo encontro de Dante e Beatrice numa via de Florença. Com uma diferença fundamental: ele, o poeta ebúrneo, das nuvens celestiais, do azul e do mármore grego, e a deusa, a Diva de lendas pagãs nas carnes claras, supinamente sexual. Na verdade, Helena estava longe da pureza de Beatriz, não passaria pela cabeça de ninguém usá-la para representar alegoricamente a teologia. (NDN 81)

É interessante notar como o erotismo vai se instalando na narrativa, a partir da focalização em algumas personagens masculinas, como é o caso do prof. Maldonado, que descobre os seios de Helena e passa a tê-la como objeto de seu desejo, como sua musa

⁴⁷ Nascido em Miragaia, freguesia da cidade de Porto, Portugal, Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), veio para o Brasil com seu pai, um magistrado brasileiro, ainda infante, depois retornou a Portugal para estudar Direito e acabou nomeado Ouvidor dos Defuntos e Ausente em Vila Rica, em 1782. Bernardo Guimarães (1825-1884) e Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) são ambos naturais de Vila Rica, atual Outro Preto, antiga capital de Minas Gerais.

⁴⁸ Conferir matéria do site G1: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/bernardo-guimaraes-o-autor-de-escrava-isaura-e-prisoas-no-brasil.html>>. Acesso 02 out. 2017.

inspiradora, o que o leva a compará-la à Beatriz, de Dante Alighieri. Mais uma vez, notamos aqui que Autran Dourado dialoga com a tradição literária, trazendo para o palco da narrativa esses modelos clássicos, com os quais se deleita nas comparações com as suas personagens, que, como Helena, podem se aproximar na forma, mas não no caráter.

Helena vai se desnudando, ou melhor, vai sendo desnudada, como fizera com ela o prof. Maldonado, na Escola Normal, e como, posteriormente, quando foi a vez de Donga Novais, que ficara encantado com ela, e agora dividia as delícias secretas com o professor, embora até dele já sentisse ciúmes. Depois deles, veio Giuseppe Fuoco, que, passando pela janela de Helena, a cumprimentara tirando o chapéu demoradamente, despertando a desconfiança do professor e de seu Donga, que mais tarde se lembraria de como vira a nudez de Helena, que quase o levava à morte:

O jeito é não inventar coisa nenhuma [...] Porque se supõe que uma narrativa deve ter não só o narrador e o narrado. Não só o narrador, mas quem ouve ou lê, e portanto participa, refaz os caminhos que a gente traça e disfarça. E digamos simplesmente, apenas, se lembrou, lhe veio à memória, etc. No trivial, na língua do comum dos mortais. Viu. [...] Donga Novais ia perdendo o fôlego, quase desmaia. Não tinha idade nem coração para ver aquelas belezas todas. Podia morrer ali mesmo, agora. Gritou pela mulher. Carecia de auxílio, de uns saís, um chá. [...] Agora mesmo chega gente, um escândalo, a janela aberta, pensava o moribundo e respeitabilíssimo Donga Novais. Um escândalo, aquele mundéu de gente. A reputação perdida, mesmo que se salvasse, nunca mais seria o mesmo. Toda imagem dia a dia pacientemente construída se volatizava: desmoralizado! Helena podia pelo menos ter fechado a janela. (NDN 85-86)

Autran Dourado, mais uma vez se vale do processo metatextual para falar da perspectiva narrativa e da importância que se deve dar ao leitor no processo de mediação da narrativa e se aproveita das circunstâncias da história para indagar qual seria a melhor forma para narrar o episódio em que seu Donga viu Helena peladinha e quase morreria. Quase, porque Donga Novais escapa e continua, do alto da sua gávea, a observar e a recontar as histórias que lhe eram levadas, inclusive dos outros casos de paixões despertadas pela sensualidade de Helena. A interrupção do fluxo narrativo para a inclusão de indagações metatextuais e metanarrativas não indicia desconhecimento das formas narrativas ou falta de domínio delas. Pelo contrário, trata-se de uma estratégia bem pensada e utilizada: se o próprio Donga Novais, introduzido na narrativa do romance como voz e consciência narrativa (inclusive enquanto voz sobre a qual se assenta a credibilidade da coletiva voz que também narra o romance), mais se tornam críveis os

incríveis casos de paixão e amores por Lelena. Um desses casos a mais é o do italiano Giuseppe Fuoco:

Sentada na banquetta junto à banca, as pernas cruzadas deixando aparecer um pedaço de coxa, os pés descalços enquanto Giuseppe Fuoco consertava o salto do sapato, Lelena olhava ora aquele homem sério e severo, ora a bandeira vermelha e negra esticada na parede. Entre os dois um silêncio pesado. No ar um cheiro forte de sola molhada e cola tedesca. A cabeça baixa, aparentando só ter atenção para o que fazia mas os olhos no pé nu, na perna roliça, encurvado, a cabeça quase branca, os cabelos emaranhados e rebeldes. [...] Ela tinha vindo procurá-lo a pretexto de lhe pedir ajuda para trabalho que lhe deram na Escola Normal, sobre Anita Garibaldi. Como hoje, o pretexto era outro, o salto do sapato. Porque podia ter mandado a empregada trazer o sapato, não precisava vir calçada com ele. Mas quis vir, estava em casa entediada, sem que fazer, brigada com Lalau, que, como sempre acontecia nessas ocasiões, se mudara para o outro quarto. [...] Se lembrou dos olhos duros e sombrios, tristes e tímidos, de Giuseppe Fuoco, que agora fingia não vê-la, não ver o pé descalço, nu e inquieto, quando ela quase podia sentir na pele o quentume do seu olhar, quase podia ouvir as batidas descompassadas do seu coração, quase podia ouvir a respiração quente. (NDN 103-4)

Dos casos que tivera, Giuseppe ficara só no desejo, no desejo de ambos, ele bem mais velho, embora alguém que chamara a atenção de Lelena pelo mistério que trazia consigo. Lelena por duas vezes fora à sapataria para enfeitiçá-lo, mas ele, com seu olhar lírico e terno, sonhara com uma mulher séria, que pudesse amá-lo e com ele partir, mas não seria Lelena, que não era e nunca seria mulher de um homem só, apesar do casamento.

Assim, através das aventuras e casos sexuais de Lelena, Autran Dourado cria uma narrativa leve, saborosa, rica em personagens e intertextualidade. Uma obra que dialoga com grandes obras da literatura universal e brasileiras, demonstrando muita leitura e pesquisa⁴⁹. Apelando para memória, individual e coletiva, motor das suas narrativas, e da metalinguagem, como recursos narrativos e estruturantes do texto, demonstra diversidade e domínio ficcional. Há até uma possível, embora tênue, mas nem por isso menos significativa, ligação das histórias e seduções de Lelena com o gênero epistolar, por exemplo, como no caso do suicídio do prof. Maldonado do Amaral, como atesta a existência de uma carta encontrada na canastra de Donga Novais, que era uma:

carta, manchada (sangue), dirigida a seu Donga, em que o prof. Maldonado do Amaral dá as razões do seu suicídio. De quando soube do episódio dos tiros disparados.

⁴⁹ Uma possibilidade de estudo comparativo poderia ser feito (não é o caso desta tese) entre o uso da voz coletiva que narra *Novelário de Donga Novais* e a voz narrativa também coletiva que narra o famoso conto “Uma rosa para Emily”, de William Faulkner. In: FAULKNER, William. *Collected Stories*. New York: Vintage Books, 1977, p.119-30. Existem inúmeras traduções em português no Brasil, inclusive disponíveis *on-line*, como, por exemplo, no sítio O Conselheiro Acácio: <<https://conselheiroacacio.wordpress.com/2013/02/19/rosa-para-emily-faulkner/>>. Acesso: 19.01.2018.

“Com todos eu admitiria, menos com o capadócio do Ananias Desidério”, dizia num certo trecho. Se Lalau desconfiava, é porque tinha razão, concluía o melancólico, apaixonado, infeliz e desvairado professor, músico e filólogo.(NDN 152)

Assim Autran Dourado encerra a sua tragicomédia, uma história pantemporal, simultânea e apaixonante. Como Lelena, tão apaixonante que muitas personagens sucumbiram a ela, e nós, leitores, nos lembraremos, para sempre (outra referência intertextual, dentre as já mencionadas), de seus “fenícios navios”.

2.7 Casas de travessia: o corpo tomado

O universo autraniano é pródigo em personagens femininas: ricas e pobres, pretas e brancas, senhoras e escravas, patroas e criadas, novas e velhas, crianças e adultas, feias e bonitas, santas e pecadoras, tementes e profanas, todas elas, ali, nos espaços ficcionais, com sua importância, contribuem para a feição estilística da obra e alimentam a nossa imaginação e a nossa fome de leitores. Dentre essas mulheres, ocupam um espaço especial as prostitutas, com suas vidas desregradas e licenciosas, contrapondo-se à vida casta e sagrada das donas de casa, das mulheres de família, pertencentes a uma casta social privilegiada, cuja vida é dedicada aos maridos, aos filhos (quando existem) e ao lar. São várias, originárias dos mais longínquos lugares, que, por algum motivo, escolheram aquela difícil vida, contrariando o epíteto de mulher de “vida fácil”, como muitas vezes é qualificada a vida que elas vivem e como são conhecidas nas cidadezinhas do interior do Brasil.

Autran Dourado dispensa certa atenção à representação das prostitutas nos seus romances, principalmente por elas fazerem parte do imaginário coletivo das pequenas cidades, muito bem retratadas nas suas obras, sendo o prostíbulo um espaço privilegiado, lugar de sexo livre, pertencente à geografia do *baixo*, que polariza com o *alto* das mulheres de família, das moças castas, numa sociedade patriarcalista, onde o poder do dinheiro e da tradição falam mais alto, e a família é um bem de muito valor, tida e mantida como esteio e fundamento, razão de existência e organização social e política.

Por serem senhores poderosos, detentores de muitos bens, dentre os quais o mais sagrado é a família, esses homens, por hábito, procuram esses espaços para descarregarem suas angústias e ressentimentos. Elas, as prostitutas, estão sempre ali prontas para recebê-

los, muitos deles rudes e ignorantes, sem qualquer trato ou delicadeza. Além das mulheres que vivem nesses lugares, esses lupanares, como às vezes são referidos, existem também as teúdas e manteúdas, ou seja, tidas e mantidas em casas separadas, pelos ricos senhores de terra, fazendeiros ou ricos comerciantes, para desfrute próprio, que levam assim uma vida bígama e dúbia, como é o caso do Senhor Tomás, cuja mantida, a mameluca Andreassa, deu-lhe um filho bastardo, Januário, acolhido por ele, quando da morte dela⁵⁰. Na passagem abaixo, Januário tenta justificar a sua origem:

Bugre e bastardo, filho das ervas, as duas chagas da sua alma. E o palavrão que a qualquer pessoa é um simples xingamento, dito a ele soava como a mais grave das ofensas, que pedia vingança. *A mãe não tinha sido puta, mulher-de-partido, apenas teúda e manteúda do pai.* Ele procurava justificá-la, se justificar. (SA 19; grifo nosso)

Independentemente da forma como vivem, coletiva ou separadamente, as prostitutas são mulheres que trazem uma histórico de violências, de abandonos e dramas pessoais. Quase sempre não são tratadas pelo nome de batismo, trazem um apelido ligado ao nome, oriundo de suas maestrias na forma de amar ou por trazerem no corpo alguma marca de nascença. São várias: agitadas, dramáticas, choronas, peregrinas de suas sentenças. Estão todas ali ocupando os seus espaços, alegrando a cidade, desvirtuando jovens, enlouquecendo as mulheres. São aparentemente livres, não têm dotes, não têm lotes, não têm casa, vivem de favores, de supostos amores, mas têm dona, as cafetinas, como dona Eponina, do Beco das Mulheres:

Na grande sala de jantar, em torno de uma mesa velha e comprida, coberta com uma toalha de linóleo cheia de flores pintadas, a dona da pensão e mais três mulheres jogavam cartas. [...] Era difícil passar o tempo, passar o dia, passar a vida. Passatempo. Aquele dia de silêncio e quietação preenhe. Sem homens, aquelas mulheres eram viúvas chorando sem lágrimas, chorando para dentro. Sem amor, sem compaixão. Se velassem um defunto seria a mesma coisa, naturezas mortas. (BH 129)

⁵⁰ Inúmeras obras literárias em português e em línguas estrangeiras abordam a questão da hipocrisia social de homens com mais de uma família. Uma das mais importantes, simbolicamente, talvez seja a peça de Henrik Ibsen apropriadamente intitulada *Os pilares da sociedade* (*Samfundets Støtter*), em que um homem que se apresenta (e é tido) não só como de comportamento exemplar e reputação ilibada, mas também como benfeitor da pequena cidade pesqueira na Noruega, em que vive e tem sua indústria. Ao final da peça ele confessa parcialmente seus erros (entre eles, um caso amoroso de quinze anos antes) e é perdoado. Não existe tradução brasileira desta peça, mas algumas portuguesas, entre elas: IBSEN, Henrik. *Os pilares da comunidade*. Trad. Mário Delgado. Lisboa: Editorial Presença, 1964.

Vê-se aí a desolação de um dia de descanso na pensão/prostíbulo; a insipidez do lugar, sem homens, sem festas, só elas e o tempo, modorrento, que custa passar. Elas e a dona da pensão, elas e as suas dores, as suas solidões, “naturezas mortas”. Dona Eponina e sua humanidade, no jogo das conveniências de quem manipula emoções, não as suas; de quem explora o corpo do outro, até que lhe seja útil. Nesses lugares, envelhecer ou engravidar, são os melhores caminhos:

Embaixo, no porão, porque dona Eponina precisava dos quartos de cima para as que estivessem em condição, não era desumanidade não, até que podia pô-las na rua quando ficavam naquele estado, dizia, bem que ela aconselhava quando não vier o incômodo tome um purgante bem forte, mas só nos dias que devia vir, de água inglesa, que a coisa desce, tinha experiências, dizia, depois a coisa se complicava, precisava de sonda, podia-se até morrer, era uma sangueira danada, conhecia muitos casos de morte. Embaixo no porão, Dorica esperava sua vez, foi por vontade própria, não quis aceitar os conselhos maternos de dona Eponina, porque Dona Eponina era boa, sabia, apascentava as suas moças, o seu ganha-pão, até, que nem lhe cobrava nada, dava-lhe comida e aquele quarto no porão, porque ela não podia mais nos últimos meses receber homens, foi por vontade própria, disse, queria por toda força ter um filho, um filho só, mesmo que nascesse naquele lodo, que viesse de dentro dela, que ela amamentaria com amor, só dela, porque era absolutamente impossível saber quem tinha sido o pai, só mais tarde talvez, foi por vontade própria, dona Eponina ficou furiosa, chegou a trazer a água inglesa, depois a sonda, mas Dorica se recusou de todo jeito, quero ter um filho, quero botar um homem no mundo, gritava chorando e chorando se ajoelhava aos pés de dona Eponina, deixa, pelo amor que tem em Deus, por Jesus Cristo filho da Santíssima Virgem Maria, dona Eponina deixou, sua alma, sua palma, disse, depois colocou a cabeça de Dorica no colo, fez-lhe cafuné, e ambas choraram, dona Eponina tecia o seu manto de amor, dava conselhos, dorme minha filha, dorme mansinho, foi por vontade própria e agora Dorica começava a sentir as primeiras dores diante dos olhos espantados de Mudinha, sua companheira de porão, deve ser pra hoje de noite, quando chegar a hora eu grito e então dona Eponina vem me ajudar [...] (BH 129-130; grifos nossos)

É interessante notar que na pensão/prostíbulo, os espaços são demarcados, hierarquizados. Nos quartos de cima dormem as mulheres “sadias”, produtivas; nos quartos abaixo, dormem as mulheres “doentes”, improdutivas ou semiprodutivas, como Dorica, por estar grávida. Grávida, não pode atender clientes, evidentemente, mas poderá voltar a fazê-lo depois de dar à luz. Sua vontade de querer “pôr um homem no mundo” evidencia sua vontade de ser mãe, talvez, para ela, assim como para muitas outras mulheres, um sinal de maternidade, de afirmação de gênero também, pois por qual razão nascer mulher se não se põe filho homem no mundo. Mas a perspectiva pode ser uma faca de dois gumes, pois se a maternidade lhe proporciona “ser mulher e mãe”, uma evidente afirmação de gênero, sua vontade de ter um filho homem parcialmente destrói essa construção de feminilidade, pois ela não quer “pôr uma mulher no mundo”, mas um “homem”. Isso implica em ela ser, de uma forma ou outra, provavelmente de forma inconsciente, ainda

submissa em sua afirmação de feminilidade: querer “pôr um homem no mundo” implica em ainda ser submissa a um mundo masculinizado, patriarcal, dominado pelo homem – só isso justificaria sua vontade de ter um filho, não uma filha. De outra forma, a ideia de “por uma mulher no mundo” não pode ser atraente para quem, em sua ex-centricidade de prostituta, sabe melhor do que ninguém o que é ser exatamente mulher numa sociedade dominada e controlada pelo homem.

Naquele casa ainda existe a Mudinha (Filó), que trabalha como empregada do bordel, vivendo no porão da casa:

Filó ou Mudinha era uma empregada da casa. Pequena e muda, meio pancada, parecia uma menina de quinze anos, embora tivesse a cara enrugadinha. Não tinha idade certa, ela mesmo não sabia direito. O peito chato, ausência de seios. Quando ficava animada ou nervosa, fazia gestos apressados no seu tricô imaginário. [...] que mudinha não era virgem, todos sabiam. Ria e tricotava. *Que homem teria coragem de pegar Mudinha?* (BH 133; grifo nosso)

Filó tudo vê e nada fala, é pequena, pancada, enrugadinha, motivo de chacota de todas, inclusive de discriminação. Um ser marginal, empregada da casa, que vive no porão, sendo alijada por outros seres, que também vivem na casa, na parte alta da casa, mas não detêm o seu domínio. De certa forma, ela é um exemplo da forma como, em qualquer família abastada (ou mesmo no bordel, que é o seu caso), tratam os empregados submissos, como seres inexistentes, que a tudo veem e de quem nada escapa, mas são como se lá não estivessem. Eles podem estar presentes, mas não são vistos, mesmo se sejam testemunhas do que secretamente acontece por lá. Contraditoriamente, as relações entre familiares e empregados permitem aos primeiros fazerem o que querem como se ninguém os visse; aos segundos resta fingirem que não veem nada, não sabem de nada. Essa é, assim, uma espécie de contrato em que o “alto” da casa (membros da família) vive dependente do “baixo” da casa (empregados) sem, no entanto, reconhecer neles o mínimo de substrato humano. E se na casa existe o baixo e o alto, ela própria, a casa, também faz parte de uma hierarquia na cidade: ela é o baixo, acima dela está o alto, o centro da cidade, com suas casas de família, invioláveis em sua aparente estabilidade e respeitabilidade.

Tanto Dorica quanto Filó pertencem a uma subcategoria marginal. A primeira está grávida, portanto, improdutiva para dona Eponina. A segunda, embora “sadia”, é muda, feia e raquítica, fora dos padrões exigidos para a profissão de prostituta: *Que homem teria coragem de pegar Mudinha?* O prostíbulo, com suas contradições e estigmas proporciona histórias como a de Dorica, que, contrariando as regras do bordel, resolve engravidar e

levar adiante o seu desejo de ter um filho, não sem antes sofrer os revezes do seu ato, o que a faz, para se salvar, evocar a figura do sagrado no espaço do profano, do sexo e do erotismo: *pelo amor que tem em Deus, por Jesus Cristo filho da Santíssima Virgem Maria*, implora ela à dona do bordel. Ao assim fazê-lo, isto é, ao colocar a figura do Cristo como intercessor para o perdão de dona Eponina, detentora do poder de vida e morte sobre seu possível filho, Dorica estabelece um paralelo provavelmente perigoso, em termos religiosos, embora extremamente simbólico.

Para clarear o que estamos dizendo, trazemos as considerações de Claudine Legardinier (2009) sobre essa profissão, a da prostituição, e a forma como ela é mantida e perpetuada no mundo pelo poder do capital oriundo da exploração. Para ela, a prostituição não deve se limitar à explicação a partir das pessoas prostituídas, mas devemos concebê-la como uma organização lucrativa de exploração sexual:

É comum tentar explicar a prostituição com base nas pessoas prostituídas, a ponta visível do iceberg. Longe de se limitar à pessoa que troca serviços sexuais por remuneração, a prostituição é, antes de tudo, uma organização lucrativa, nacional e internacional de exploração sexual do outro. Há muitos agentes envolvidos no sistema da prostituição: clientes, câftens, Estados, o conjunto de homens e mulheres, pois essa instituição está fortemente enraizada tanto nas estruturas econômicas como na mentalidade coletiva. (2009, p.198)

E acrescenta:

Historicamente, a prostituição é reduzida a um clichê. Além de não ser verdade que essa 'é a mais velha profissão do mundo' – poderíamos citar os pastores ou as parteiras – esse clichê serve para defender o fatalismo e evitar qualquer questionamento sobre um assunto que provoca mal-estar. Na realidade, ligada à urbanização massiva e à aparição da sociedade de mercado, a prostituição sempre desconcertou os Estados, divididos entre sua proibição ou regulamentação, e termina fazendo que o peso do 'pecado' recaia somente sobre as prostitutas, enclausuradas, estigmatizadas, desprezadas. (2009, p.198-9)

Legardinier (2009) toca nesse ponto da exploração, um discurso mais racional, sociológico, mostrando a culpabilidade que a sociedade impõe às prostitutas, desconhecendo ou desconsiderando o poder opressor e segregador, segregante também, do capital, haja vista a vultosa quantia que movimenta mundo afora. São meninas, moças, mulheres, que por algum motivo foram parar nesses lugares, sem falar daquelas que enfrentam todo tipo de humilhação e perigo vendendo seus corpos nas ruas, nas esquinas, nas boates, muitas vezes traficadas, drogadas, escravizadas, destituídas de qualquer direito. Outra contradi-

ção quanto à prostituição está no fato de a sociedade condená-la, mas nada fazer em relação à clientela que usa de seus “serviços e benefícios”, pois sem clientes os prostíbulos ou bordeis não teriam a quem atender, conseqüentemente, também não teriam motivos para existir. É aqui que faz sentido a existência do comportamento hipocritamente contraditório dos inúmeros aludidos “pilares da sociedade”, que em família e publicamente condenam a existência da prostituição, em segredo fazendo usa dos prazeres que proporciona.

Quando da sua representação nas artes em geral e na literatura em particular, a prostituta surge, principalmente a partir do Romantismo, quase sempre como uma figura poética ou como elemento estruturante dos próprios textos⁵¹, não necessariamente para ser condenada ou perdoada, visão que se distancia do olhar empreendido por Autran Dourado, cuja perspectiva é o de dar voz aos marginalizados, estigmatizados, desprezados, periféricos, descentrados, quase invisíveis, que emergem pela ficção, pela arte, e nos possibilitam discutir tais realidades.

Os prostíbulos das cidades pequenas são lugares muito parecidos. Quando ricos, pomposos; quando pobres, descuidados. Embora distintos, as mulheres que neles habitam vivem os mesmos dramas, o mesmo alijamento pelo qual passam mulheres em situação análoga, principalmente onde o machismo é um imperativo, como o são os lugares ficcionais criados por Autran Dourado, de sociedades patriarcais, de grandes coronéis de terra, mineradores, fazendeiros de gado e de café, poderosos senhores de casta, acostumados a serem obedecidos e adulados, que tudo resolvem na bala. Não deixa de ser uma visão estereotipada, mas é, em realidade, verdadeira. Nessas sociedades, as prostitutas têm sua importância, pois ali, naqueles lugares, os homens da cidade passeiam e lá os jovens são iniciados e adquirem o poder da potência, sentem-se viris, como querem os seus pais e a sociedade. Pois é ali que vamos encontrar pais e filhos, desejos e angústias, alegria e tristeza. Essas mulheres, além da carga que carregam, são odiadas pelas sérias e castas, pudicas senhoras da sociedade, que veem nelas, nos lugares em que vivem, um sorvedouro de seus bens, dentre os quais o carinho, o amor e o afeto dos seus machos, dos seus homens.

Como sabemos, é bastante simbólica a expressão dos prostíbulos como representação na literatura universal, porquanto refletem a sociedade, mesmo que idealizada, com

⁵¹ Conferir artigo sobre *A figura poética da prostituta*, de autoria de Christina Queiroz, sobre o trabalho desenvolvido pela professora Eliane Robert Moraes, *Figurações literárias da prostituta no modernismo brasileiro*, desenvolvido entre 2012 e 2015. In: <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2016/03/082-085_Literatura-er%C3%B3tica_241.pdf>.

seus vícios e mazelas, seus desejos e taras, suas glórias e vicissitudes. A prostituição, em diversos pontos da história humana, foi vista de maneira diferenciada. Para alguns, passível de punição; para outros, um mal necessário, como na Grécia Antiga, mais precisamente no século VI, quando foi legalizada por Sólon, segundo o que cita Edson Moreira Guimarães Neto, em seu ensaio “Educação feminina, prazer e poder em Atenas (séculos Vi-IV a.c.)”, transcrevendo um fragmento retirado do Livro XII (529d) da obra *Deipnosophistai* ou *O banquete dos sábios*, de Ateneus ou Ateneu de Náucratis, retórico e gramático grego (?-c.191 d.C.):

Ó Sólon, tu és nosso benfeitor, pois nossa cidade repleta de jovens de temperamento ardente que poderiam se extraviar pela prática de atos condenáveis. Porém, tu compraste mulheres e instalaste-as em locais determinados, onde ficam à disposição de quem as quiser. Ei-las, tal como as fez a natureza. Nenhuma surpresa. Vede tudo. Queres ser feliz? A porta abrir-se-á, se quiseres; basta um óbolo [...] Com algumas moedas podes comprar um momento de prazer sem correr o mínimo risco [...] Podes escolhê-las de acordo com a tua preferência – magras, gordas, baixas, jovens, de meia-idade, velhas – podes tê-las sem ter de recorrer a uma escada ou de entrar furtivamente [...] Todos podem desfrutá-las facilmente, sem receios e de todas as maneiras, dia e noite. (Apud GUIMARÃES NETO, 2011, p.52)

Ou na França, no século XIX, como necessária para conter a proliferação de doenças venéreas, como a sífilis e o adultério, conforme nos informa Claudine Legardinier (2009, p. 199):

A França da segunda metade do século XIX é a grande teórica do internamento. Tomado pela obsessão de proteger o corpo social do risco sanitário (sífilis) e da desordem sexual (adultério), o poder burguês fez do prostíbulo fechado um dos pilares de sua política (CORBIN Apud HIRATA, 2009).

Sempre foi preocupação dos governos, nas suas conveniências, a proteção dos seus cidadãos quanto aos males que o sexo desenfreado poderia causar, como fez a França, no século XIX, a adotar os prostíbulos fechados como saída para esses males. Se necessários ou não, não estamos aqui para emitir juízos morais, apenas buscamos mostrar que essa realidade sempre esteve na boca do povo, na mão, na cabeça. Muitas vezes iluminado pelas artes em geral e pela literatura em particular como forma de representação, como forma de referenciar aquela mulher transgressora, anárquica, aquela que se sabe dona do próprio corpo, instrumento de gozo e sobrevivência, a prostituta, enfim, aquela que, por diversos modos, em épocas várias, abriu as pernas para o mundo, indo de um canto a outro, para se encontrar com a sorte, como faziam as prostitutas itinerantes, muito comuns

na Idade Média, tão bem representadas na literatura Latino Americana, como em *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier (Apud Ainsa, 1976, 138):

Essas mulheres vermelhas corriam e passavam entre os homens escuros, levando fardos e malas, em uma algazarra que acabava por confundir-se com o espanto dos burros e o despertar das galinhas adormecidas nas vigas dos alpendres. Soube, então, que amanhã seria a festa do padroeiro do povoado e que aquelas mulheres eram prostitutas que viajavam assim o ano todo, de um lugar a outro, de feiras a procissões, de minas a romarias, para aproveitar-se dos dias em que os homens se mostravam esplêndidos. Assim, seguiam o itinerário dos campanários, fornicando por São Cristovão ou por Santa Lúcia, os fiéis defuntos ou os santos inocentes, às margens dos caminhos, junto ao muro dos cemitérios, nas praias dos grandes rios ou nos quartos estreitos, com bacia de barro, que alugavam atrás da taberna. O que mais me assombrava era o bom humor com que as recém-chegadas eram acolhidas pela gente do estabelecimento, sem que as mulheres honestas da casa, a esposa, a jovem filha do estalajadeiro fizessem o menor gesto de desprezo. Parecia-me que as olhava um pouco como os bobos, ciganos ou loucos engraçados, e as criadas da cozinha riam ao vê-las saltar, com seus vestidos de festa, por sobre porcos e os charcos, carregando seus trastes com a ajuda de alguns mineiros já resolvidos a gozar de suas primícias.⁵²

Uma mulher necessária, num espaço em que convivem o profano e o sagrado, como vimos acima e veremos abaixo, em um trecho do romance *Sombras sobre la tierra*, do romancista uruguaio Francisco Espinola⁵³, no qual o narrador fala de quão necessários são os prostíbulo para a vida social das cidades, e mostra a sua geografia, o baixo, e o alto constituição, no baixo, representado pelas prostitutas, e o alto, *lá em cima, no Centro*, onde passeiam as moças castas:

Baixo é o desfogo do povo. Em seus prostíbulo se desviam e «e extinguem as chamas da paixão que, de outro modo, poderiam causar estragos. Lá em cima, no Centro, as moças passam sem perigo para sua honra os melhores anos, em que o sangue se agita nas veias como enxame, olhando seus dias solitários e suas saias vazias; com a imagem do namorado de quem uma penosa economia vai aproximando lentamente, tão lentamente, de maneira estranha ao amor, que o transforma em vulgar coisa acostuada O Baixo é o escoadouro. Os moços desfazem-se de algumas moedas e da ânsia, e voltam para suas casas já apaziguados. Para continuar no meio de seus quatro sonhos curtos e em sua longa vida. (p.141)

Como sabemos, é bastante simbólica a expressão dos prostíbulo como representação na literatura universal, porquanto reflete a sociedade tal qual ela se nos apresenta,

⁵² Nota do autor: CARPETIER, A. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Barral, 1971, p.103. Ver também o romance de Mario Vargas Llosa *Pantaleão e as visitadoras*, em que o Capitão Pantaleão Pantoja monta, para sua própria derrocada, um eficientíssimo serviço de prostitutas, as “visitadoras”, para aplacar a sede sexual dos soldados do exército na Amazônia peruana. A edição mais recente no Brasil é a da Editora Ponto de Leitura, de 2011.

⁵³ Este trecho foi retirado do artigo “O prostíbulo como templo das ‘condenadas’ sobre a terra”, de Fernando Ainsa. Trad. Nair Nodoca Takeuchi. *Revista Letras*, Curitiba (25), p.137-150, jul. 1976, p.141.

com seus vícios e mazelas. Se é a mais velha profissão do mundo ou não, não faz diferença, o que importa, de fato, é a discussão que o tema provoca, dando a oportunidade para que o leitor possa se manifestar e conhecer, por meio do olhar do escritor, o universo desses lugares nas pequenas cidades do interior do Brasil, mais especificamente (mas não unicamente) as pequenas cidades de Minas Gerais de que trata Autran Dourado, no século XVIII, como em Vila Rica, e, no século XX, Duas Pontes e Ilha Bela, a cidade mítica criada pelo escritor.

2.8 Espaço e desejo: a porteira do mundo

Como já dissemos, Duas Pontes, a cidade criada por Autran Dourado para ambientar uma boa parte de suas histórias, é uma composição e uma transposição, pois nela se fundem a arquitetura das cidades históricas mineiras e a sua gente, para dar vida ao empreendimento literário do escritor. São casas, praças, igrejas, e, como não poderia faltar, os prostíbulos, como a Casa da Ponte, presente em *Ópera dos mortos*, e, também, em *O risco do bordado*⁵⁴, no qual o escritor dedicou mesmo um capítulo para falar da sua arquitetura e das moças que lá viviam. Esses dois romances trazem a mesma Casa da Ponte, mas as moças são outras. Além da “Casa da Ponte”, em *Ópera dos mortos*, há outra, o “Curral das Éguas”. No romance *A barca dos homens*, vamos encontrar o “Beco das Mulheres”, que fica na ilha de Boa Vista, no sul do Brasil, também um lugar ficcional criado por Autran Dourado. Apesar de a Casa da Ponte ser mencionada nos dois romances, é somente em *O risco do bordado* que teremos um conhecimento mais detalhada sobre ela:

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 sortilégios, 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 e medos. (RB 13)⁵⁵

⁵⁴ Como já informamos anteriormente, o romance *O risco do bordado* (1970), inicialmente não fez parte do *corpus* analisado, ele entra, aqui, por dedicar um capítulo inteiro à Casa da Ponte, prostíbulo de Duas Pontes. A inclusão de outros livros do autor já era prevista.

⁵⁵ Doravante, o romance *O risco do bordado* será representado por parentético RB, seguido do número de página.

Na passagem acima, a Casa da Ponte vai sendo descrita, ora objetivamente, ora subjetivamente, causando no menino João uma avalanche de emoções, que vai se intensificando quando ele imagina o interior da casa com suas moradoras, particularmente a curiosidade que tem sobre Terezinha Virado, uma das mais novas da casa e a mais desejada pelos homens do lugar. As prostitutas, no espaço por ela habitados, eram deusas, ninfas, sedutoras e míticas. Quando saíam à rua, perdiam um pouco daquela aura de sonho, acontecendo o mesmo com aquele lugar que se conhece à noite, todo iluminado, cheio de efeitos especiais, mas do qual toda beleza se esvai, se visitado durante o dia:

Mesmo as famosas habitantes da Casa da Ponte, segredadas e famosas, tão diferentes das outras mulheres de Duas Pontes (desde longe podia reconhecê-las, quando saíam na rua para as compras, esparecendo a modorra, gatas na tarde) perdiam à luz do dia muito da legenda dourada. Mesmo assim 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 [...] Se cruzavam com elas, as mulheres casadas desciam da calçada, viravam ostensivamente a cara. Elas eram a chaga, o pecado, a perdição de Duas Pontes. Muitas das casadas, se pudessem, a dignidade permitindo, teriam contas a ajustar com elas. E cobriam então velhas dívidas: o que tinha sido feito do amor de seus maridos, por que havia agora veneno no carinho dos seus filhos? [...] 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. (RB 14)

Apesar de serem demonizadas e hostilizadas pelas mulheres casadas do lugar, para o menino João aquelas mulheres eram deusas adoradas e desejadas, matéria dos seus sonhos. Cada vez mais, era seu desejo penetrar na geografia do bordel, ficar frente a frente com a suas moradoras, principalmente com Terezinha Virado, já mencionada, a quem dedicava boas horas do dia e da noite, entre imaginação e insônia.

Com seus passos bamboleantes e com as provocadoras mexidas de quadris, as meninas da Casa da Ponte despertavam o ódio das mulheres casadas e arrastavam o olhar desejoso dos homens de Duas Pontes, espalhando erotismo e sedução pela vida da cidade. O menino a tudo via e, de longe, sonhava poder ir lá, até o dia em que é convidado pelo amigo Zito a ir ao prostíbulo levar uns calçados enviados pelo senhor Bernadino, para que as mulheres lá os experimentassem. A experiência, para ele, é a de ficar admirado com a semelhança entre a Casa da Ponte e as casas que ele conhecia, inclusive por trazer na parede um quadro da Santa Ceia:

Nunca imaginou que a casa pudesse ser assim. Uma sala comum, os mesmos móveis lá de casa, da casa de vovô Tomé, de todas as casas que ele conhecia. Uma única

diferença: as muitas cadeiras espalhadas. A cristaleira, as xícaras dependuradas nas prateleiras, *até mesmo a surpresa de uma Santa Ceia na parede. Deus está em todos os lares, disse repetindo alguém. Em todos os lugares, corrigiu.* Mas nunca que podia pensar Jesus comendo no meio daquelas mulheres. É verdade que Jesus sempre viveu no meio de gente ordinária, cercado de mulheres da vida. Era o que dizia tio Zózimo no desrespeito. (RB 30; grifos nossos)

Aos olhos do menino, sua percepção do que se lhe afigura como real, cria um contraste. Se no espaço de seu sonho e de sua imaginação, do riso festivo e de gozo, a Casa da Ponte seria ou deveria ser o lugar do pecado e da perdição, talvez até do castigo, agora ele descobre que lá se divide o espaço com o do sagrado, no qual uma Santa Ceia, ali na sua frente, pendurada na parede da sala da casa das prostitutas, leva-o a pensar, talvez compreender que “Deus está em todos os lares”. Se ele não podia imaginar “Jesus comendo no meio daquelas mulheres”, ele se lembra da informação dada pelo tio (mesmo se de forma desrespeitosa) de que “Jesus sempre viveu no meio de gente ordinária”. O aprendizado do menino João divide semelhança com a ocorrência, que já mencionamos a respeito do Beco das Mulheres, quando Dorica implora a Jesus para que dona Eponina a deixasse ter o filho. Sagrado e profano ali convivem, aprende o menino João, embora não resolva plenamente sua situação.

Outro aspecto diz respeito, além da Casa da Ponte, como dito já anteriormente, ao Curral-das-Éguas, que aparece em *Ópera dos Mortos*. Ele é apenas mencionado por Rosalina e pelo narrador, com focalização em José Feliciano, o Juca Passarinho:

Por que então ficava certas noites sem dormir rolando na cama, cheia de pensamentos sombrios, quando ele custava a chegar da rua? Por onde ele andava àquelas horas tão tardonhas? Quando dava conta de si estava pensando nele na rua. Boa coisa não é, dizia com raiva de José Feliciano, com raiva de si própria por estar pensando numa pessoa tão insignificante. *Mas era difícil deixar de pensar. Com certeza metido com mulher-da-vida, dizia com ódio. Porco, imundo. Se espojando com uma mulher qualquer, porca feito ele. No Curral-das-Éguas, ouviu da janela ele combinar com alguém no passeio.* E à noite, quando ele demorava, as palavras soavam terríveis nos seus ouvidos. Curral-das-Éguas, é lá que ele deve estar. Curral-das-Éguas, o nome é bom. Éguas é o que elas são. Imundas, animais de pasto, imundas feito ele. [...] (OM 79-80; grifo nosso)

Ou então, com a focalização no próprio Juca Passarinho, que fala do local, das meninas e de sua preferência, além de comparar o Curral-das-Éguas à Casa da Ponte:

Quando o dinheiro sobrava, ia bater no Curral-das-Éguas apascentar as suas ovelhas, quietar as águas nas mulatinhas. Havia uma que ele gostava muito, a Mariinha, boa de cama, arteira. Porque não podia frequentar a Casa da Ponte, onde as mulheres eram

mais lindas, a frequência melhor, de gente rica, fazendeiros. Ele tinha ideias altas, Juca Passarinho era dos sonhos. Se consolava pensando que no fundo todas as fêmeas são boas, é feito violão, depende de quem toca. (OM 93-94)

O fragmento acima mostra outra contradição em relação à existência dos prostíbulos, o fato de a frequência deles ser restrita às possibilidades econômicas de seus fregueses, pois se são ricos ou da classe mais abastada, frequentam a Casa da Ponte, onde “as mulheres eram mais lindas, a frequência melhor, de gente rica, fazendeiros”. Desta forma, fica explícito que não só as mulheres do Curral-das-Éguas, pode-se deduzir, eram “mais feias”, mas que lá a frequência era de homens mais pobres, de posição social inferior. Constata-se aqui, também, aquilo a que aludimos anteriormente, em relação às “casas do alto” e às “casas de baixo”, expondo as diferentes níveis sócio-econômicos entre os habitantes do lugar até mesmo em relação aos usos de “mulheres da vida” como forma de busca de prazeres e a visão que a sociedade e os habitantes da cidade têm sobre elas. Por isso Rosalina e Juca Passarinhos têm formas distintas de tratarem as habitantes do Curral-das-Éguas. Para ela, mulheres são *porcas*, *éguas*, *mulheres quaisquer*, *imundas*; para ele, elas são *ovelhas* e *mulatinhas*. Rosalina as trata como qualquer mulher de família, de suposto respeito, as trataria, com ódio por lhes roubarem seus homens, seus filhos. Juca as vê com desejo, com alegria e prazer. Independentemente do que acontece no romance, em todo caso, como parte da estrutura de uma cidade, a prostituição tem a sua importância, pois apascenta (ou ajuda a apascentar) os instintos, contribui para a liberação dos desejos reprimidos, permitindo a transgressão e propiciando a igualdade erótica, por isso é tão representativa e presente na literatura universal. Os prostíbulos tornam-se o lugar de um aprendizado e, também, de um amadurecimento.

Autran Dourado, em cada obra sua, mostra-se sensível ao representar as prostitutas, chamando a atenção para esse mundo tão particular, pela forma como se configura, é estabelecido, passa a existir e, embora condenado, nunca deixa de ser frequentado, quase uma opção especial e particular de cada lugar, mas tão geral ou universal, precisa existir por se tratar da sexualidade humana, motivo de recalques e adoecimento. Um desses lugares é “O Beco das Mulheres”, do romance *A barca dos homens* (1961), cuja história foi ambientada em Duas Pontes, numa ilha do Sul, Boa Vista:

Junto às barcas, o Beco das Mulheres, onde uma meia dúzia ou pouco mais de mulheres – mulatas gordas, mulatas loiras, mulatas magras com moedas de sífilis nas canelas descascadas – saciavam o sexo dos pescadores quando recebiam a sua fêria. Tudo naquela parte velha da cidade tresandava a peixe, mesmo o sexo das mulheres,

que de natural é peixe, os cogumelos das gonorreias, o corpo das mulheres. Um horizonte triste o desta parte de Boa Vista [...]” (BH 53; grifo nosso)

O Beco das Mulheres ficava na parte velha da cidade, lugar do porto e do casario velho, além da cadeia. Tudo ali destoava da parte nova, na qual ficava a Praia das Castanheiras, lugar gente bonita e rica. Na parte velha, via-se a desolação, o abandono, e nela se podia sentir o cheiro forte que exalava dos peixes e do sexo das prostitutas. Um lugar triste, de dias longos e abafados, mas que ganhava um colorido à noite, quando Zuleica, Maura, Margarida, Dorica, Eponina e Estela recebiam seus convivas, seus fregueses, para animar-lhes a vida. Na passagem citada abaixo, temos um dos momentos em que a cidade recebera o toque de recolher, pois procuravam Fortunato, tido como fugitivo, armado e perigoso. É um momento de que elas se aproveitaram para falar de si mesmas, beber alguma coisa, se lamentar:

Tarde no Beco. O Casarão fechado, no lado das Barcas, com suas janelas enfileiradas, velho, o reboco caindo, as taipas à mostra, era uma mancha silenciosa e prenhe em sombras da tarde. Em pouco seria noite, uma noite diferente para as mulheres que alimentavam os homens naquele casarão. Uma noite sem homens, como fora a tarde, cheia de preguiça. Tinham que encher o ventre, o ventre delas e o ventre da noite. [...] O dia fora uma modorra sem fim. As mulheres conversaram tudo o que tinham de conversar e se permitiram mesmo algumas confidências. Poucas se lembraram de uma vida passada, como foi o primeiro amor, ou a ausência dele, como o corpo se abria como pétalas para os dedos do mundo. Mas não disseram nada. (BH 127)

A descrição que é feita do Beco das Mulheres, reflete bem o nome que carrega, *beco*, rua estreita e escura, ou, em sentido figurado, embaraço; situação complicada, daí se dizer “beco sem saída”, expressão bastante comum. Aquele, no entanto, era um beco que se aclarava, na medida em que suas habitantes iam se revelando, falando de como saíram do seio da família para as mãos do mundo, para os dedos do mundo, no dizer autraniano:

Era uma vez eu estava perto da praia, estirada feito gato esquentando sol, esticava os músculos num cansaço de não fazer nada, era mais à tarde, as sombras, a preguiça, uma mão de mansinho veio subindo pelos meus joelhos, ai como eu tremia então, qualquer contato me ansiava e eu era toda medo e espera, mais coração batendo surdo, ai medo e espera, os dedos apertando as coxas quentes, dentro de mim tudo era fogo queimando, queria me abrir inteirinha, as mãos perto do úmido de minhas coxas, desfalecia, o mundo era uma névoa quente, dentro de mim, ai dentro de mim que casa enorme caía sem fim, a tarde era quente e a névoa, fechei os olhos e respirei fundo, ai, o mundo se acabava, uma carne entranhava dentro de minha barriga, tudo começava pra mim. Assim pensava Maura. (BH 128)

Nessa passagem, Maura fala de sua primeira vez, do primeiro gozo, da entrega, da sensação de ser possuída, tomada de uma sensação de quem é invadida e arrebatada.

No trecho abaixo, vamos ver Maura tomada de amor por Domício, um soldado raso, até então virgem, que ela desvirginou e, agora, relembra dos momentos amorosos que passaram juntos, tomada de paixão e ternura, mesmo se em seu tempo presente ele rejeitasse aquela vida de prostituição:

Os olhos perdidos no vazio, Maura também cismava, ausente da festa. Pensava agora numa história tão linda que lhe tinha acontecido, que não precisara de inventar com o carinho de quem cria um bichinho de lã. Maura era sentimental e triste, seria triste e bonita a vida inteira, inventando e vivendo histórias. O soldado se chamava Domício e era novinho, talvez uns dois ou três anos mais novo do que ela. No quarto, ele quis fingir que sabia, mas viu logo, não sabia. Como tinha as mãos frias e vacilantes. Como falava de homem e era de repente um menininho para ela. Era uma vez eu estava próximo da praia. (BH 141)

Aqui temos a representação do humano, da capacidade que todos têm de amar e ser amado, quando ela, Maura, esquecendo alguns cuidados que a profissão exige, de não se envolver com o cliente, não demonstrar sentimento e amor, de não se entregar sem pagamento, se apaixonara, parecia arrependida de ser prostituta, pois agora queria apenas Domício, a quem ela mostrara o mundo e a quem se entregara, saindo do território do mundo, dos “dedos do mundo”, para o mundo privado de Domício, para os dedos de Domício:

Então me beija forte, disse ela. Beijaram-se. Depois começaram a fazer outras coisas bonitas, ternuras que ele jamais tinha sonhado. Meu bem, vamos fazer de novo, pediu ela. Ela riu do seu menininho. Vamos, disse ele. Fizeram. Tudo assim, como é que podia agora ficar ouvindo gracinhas do tenente, de dona Eponina, safadezas de Margarida. Queria ser fiel ao seu amor para sempre. Pra sempre, repetiu. Aquele lugar estava sujando o seu mais puro amor. Resolveu ir para o quarto, deitar-se de bruços na cama larga e agora vazia e sonhar e chorar, e sonhar porque era triste e feliz. (BH 142)

Entre elas, se Maura era sentimental, Zuleica, não, era trágica, culpava o mundo e os homens pelo desandar de sua vida, dizia-se vítima do mundo, dos homens, pois fora iniciada à força, nas barrancas do Rio São Francisco, acontecimento que ela nunca mais esquecera, segundo seu relato:

Uma vez, beira-rio, os pés metidos nágua, a saia arregaçada, as coxas à mostra, como eu me deliciava com o sol, o silêncio das águas do rio, o barulhinho dos bichinhos voando, *ele veio pescador me segurou pelas pernas, eu lhe dava socos incríveis, ele*

foi subindo eu lutando, fugia por fugir de sua boca por mim, me apertava os seios, sungava minha roupa numa ânsia danada, dei-lhe uma mordida no pescoço, aí vai ele me puxou como uma coisa pelos cabelos, me arrastou para uma moita beira-rio, aí beira-rio, aí rio correndo até hoje nas minhas noites sem dormir, me despiu, eu já não lutava mais, vermelha, quente, rosa queimando, rosa aberta, aí rio pescador, fizemos, com amor que não me esqueço, fizemos como eu nunca mais fiz, rio. (BH 129; grifos nossos)

A erotização da fala de Zuleica é fortemente demonstrada nas imagens bem construídas e no ritmo crescente e acelerado da fala, em que as palavras “vermelha, quente, rosa queimando, rosa aberta” ao mesmo tempo revelam sua recusa e também sua entrega. Sua fala final, “fizemos, com amor que não me esqueço, fizemos como eu nunca mais fiz” indicia que a violência que sofreu foi também ambígua, pois lhe proporcionou passar da repulsa ao prazer. Já Margarida, outra das mulheres, era cínica, divertia os homens com quem ela se deitava, para os quais inventava histórias, se autodenominando “puta”. Margarida dizia ter sido sempre puta:

[...] era cínica, fazia os homens rirem, dizia que não se lembrava do tempo que era moça, sempre fora puta mesmo. Como lhe doíam no fundo aquelas graças, uma dor funda que ela procurava esquecer que era dor, e como ria de noite, quando já todos dormiam. Então ela contava para eles uma história que não era verdade, mas em que ela punha sua força de convicção. O pai alisando-lhe as pernas, vendo-a nua se banhar. Um dia alguém lhe disse que cara mais triste é esta. Que é que você quer, quer que eu ria sempre? Sou puta. E agora ela ria, e ele também ria, meio sem graça mas ria, precisava rir [...] o pai alisando-lhe as pernas, vendo-a nua se banhar. Um dia alguém lhe disse que cara mais triste é esta. Que é que você quer, quer que eu ria sempre? Sou puta. E agora ela ria, e ele também ria, meio sem graça mas ria, precisava rir. (BH 129)

É durante uma daquelas tardes de falas e confissões que acontece uma visita do tenente Fonseca, delegado da Ilha, que tentara pegar à força a mulher de Godofredo, Maria, por quem ele era apaixonado, mas fora duramente rejeitado por ela. Ele chega ao prostíbulo como se fosse propriedade sua, onde ele seria, por isso, capaz de decidir sobre o destinos daquelas mulheres, demonstrando sua autoridade e machismo:

As Mulheres já estavam um pouco altas quando chegou o tenente. Riam à toa, riam da Mudinha, riam da própria vida que levavam. Até Zuleica se entregava ao riso. Filó parecia um ratinho, rindo com os cacões dos dentes. Confraternização geral das mulheres, dia de paz. [...] Tenente, que foi que lhe aconteceu, perguntou dona Eponina, não contendo o riso. As mulheres todas começaram a rir a um só tempo. Ah, o tenente, que engraçado o tenente. Você quer o tenente só pra você, Filó? [...] O tenente Fonseca não disse nada, com putas não se humilhava. Aquele era o seu lugar, reconhecia com ódio. Mulheres de corpo prateado não foram feitas para ele. *Estas são*

as minhas fêmeas, com elas faço tudo, pago, são a minha caça sossegada. (BH 139; grifo nosso)

O tenente Fonseca é o imperativo do poder e do machismo. As putas da Casa da Ponte são apenas um brinquedo, corpos para serem usados e abusados. Ele tem o poder sobre elas, sobre o corpo delas, que estão ali prontas para cumprirem o que ele ordenava, sob pena de apanharem e de até terem o lugar fechado: “Algum gato, perguntou uma delas rindo. Não repita, disse ele, que leva um murro nas fuças e tranco esta porcaria de bordel!” (BH 139). Vê-se aqui a instabilidade e os perigos que correm essas mulheres, pois a qualquer tempo podem padecer nas mãos de um desses homens poderosos e suas arbitrariedades. Elas vivem dos seus corpos, aprenderam a não reclamar, a não exigir, apenas servir, embora muitas delas possam sentir prazer de verdade ou fingi-lo, com o cuidado de não ferir ou magoar as susceptibilidades dos homens com quem vão para cama:

O tenente riu. Esta era a sua caça, esta a sua morada. Queria levar até o fundo da alma a sua humilhação. Riu, deliciando o meu amor, venha cá, de Margarida. Ele podia palmilhar sem susto aquele corpo, conhecia-o bem, como conhecia as linhas de sua mão. As orelhas doíam, os olhos doíam, a alma doía humilhada. Maria, se você quiser, posso até servir de cachorro seu, disse ele. Devia lhe ter dado na cara. Sentia-se um porco, tinha nojo de todas as falas que dissera. Você não sabe como sonhei este momento. Um cachorro, sim, era um cachorro porco que se rebaixava para uma mulher de coturno tão alto, soberba. Devia ter resolvido de vez tudo, com um tiro. Meu amor, venha cá. A minha neguinha. Esta era voz que ele devia escutar sempre. Margarida, que gozava gritando, que sabia fingida quando dizia me espera um pouco, neguinho, mas não o humilhava. (BH 140)

O beco, a ponte, esses lugares de passagem, estão bastante presentes nas obras estudadas neste trabalho em relação aos outros livros do corpus, mas é muito marcante também no livro *O risco do bordado*, em que Autran Dourado, pela memória da personagem João, desvela a vida e os sofrimentos dessas mulheres do mundo. No romance, há uma personagem forte, que chama bastante atenção. É Teresinha Virado, uma loira jovem e bonita, muito desejada por todos, inclusive pelo menino João, como já apontamos atrás. Na casa, além dela, vivem Zilá, Violeta, Felícia, Ciganinha, Lina e a cafetina ou proprietária, Dona Mercedes:

A primeira que apareceu foi Lina. Vinha vestido de Azul, o vestido muito curto, as mangas cavadas, os braços de fora, uns braços brancos de leite, o decote fundo, ele via um naco de seio. Junto do ombro um broche de pedras fantasia. [...] Ela recendia a Leite de Rosas, a perfume barato, enjoativo. Quando ela disse fiquem à vontade, viu uma falha de dente que ela forçava por esconder com um jeito de boca. [...] As outras

chegaram depois. Vinham à vontade, de roupão. Ciganinha apareceu na porta, de combinação, mas Lina lançou um olhar tão duro que ela voltou logo para arrumar. E assim chegaram Zilé, Felícia, Violeta, e uma que devia ser nova ali, nenhum dos dois conhecia, mais tarde confirmaram. E como se tudo se passasse num teatro em que as entradas em cena eram preparadas só para ele, por fim veio Teresinha Virado. [...] Teresinha Virado de roupão vermelho, não de ramagens, mas de cetim brilhante, como ele esperava. [...] Uma hora viu: os cabelos soltos eram mesmo de um louro lustroso. Mas nunca podia imaginar aquela cor de ouro pálido, os cabelos tinham um brilho fugidio onde a luz brincava. Ela envolvia-o num perfume mando, vagaroso, penetrante. Teresinha virado foi emudecendo o coração do menino. (RB 31-32)

Nessa passagem o menino João se depara com o bordel pela primeira vez e, mais à frente na narrativa, essa cena é recomposta pela lembrança de João Fonseca Nogueira, que retorna à cidade de Duas Pontes. Ele que é filho de Tonico Nogueira, neto do seu Thomé, agora sem os olhos da fantasia e depois de muito tempo, retorna à cidade, quando acontece uma recomposição, pela memória, de seu acerto de contas com o passado:

Depois, depois, como foi mesmo depois? Só depois, muito depois, já longe dali, noutro lugar, noutro tempo, outro coração, foi que João pôde juntar e separar dentro de si as variadas figuras do calidoscópio, a mistura confusa de cores, cheiros, gestos, risos e falas. A voz cicante de Lina, a falha de dente, a pontinha da língua, o sovaco azul manchado de talco, a andadura de Teresinha Virado, o cetim brilhoso, os seios balançando soltos dentro do roupão, a presença que de repente iluminou toda a sala (RB 32)

A quebra da fantasia, a mulher imaginada, criada e alimentada em sonhos, já não existia mais, e só agora, depois de muito tempo, é que ele pode recompor toda aquela cena de ver pela primeira vez, bem de perto, a sua musa, sua desejada Teresinha Virado, ela e os seus seios balançando dentro do roupão. Quando da sua volta, já homem feito, ele procura o Dr. Alcebídes – que outrora lhe emprestara livros e era amigo de sua família, além de médico da cidade – para uma conversa de amizade e rememoração:

E então os dois riram muito, se lembraram de várias outras coisas. E passaram a tarde inteirinha rememorando Duas Pontes antigamente: as boas histórias e as histórias tristes. E a tarde se encheu de sombras e de lembranças, de gotas de óleo pingando. E as histórias, boas e alegres e tristes, à luz da distância, na sombra da tarde, perdiam o brilho, ganhavam a lucidez dos fantasmas, o tom cinza embranquiçado, tinham o mofo das coisas velhas. O velho limpando meticuloso os óculos, será que agora ele chorava? Ou era ilusão do tempo, da lembrança, do coração? [...] Muito tempo, não é? Disse uma hora o dr. Alcebíades de novo de óculos, de novo recomposto, voltando do tempo, aqui e agora. [...] Quanto tempo desde que você partiu de vez? [...] João disse mais de vinte anos. Os dois ficaram um momento em suspenso ouvindo o silêncio, ouvindo o trabalho de uma aranha meticulosa, as batidas de uma pêndula invisível. (RB 201).

Como uma espécie de depositário de Duas Pontes, dr. Alcebiades é a pura memória viva da cidade. É a ele que João procura para recompor seu passado, mais uma vez. No fragmento acima, Autran Dourado faz uso da metáfora da aranha tecedeira, que meticulosamente vai espalhando sua teia, da qual nada ou ninguém escapa, como um rizoma, que ninguém vê, mas está ali, assim como o tempo que passa nas batidas de “uma pêndula invisível”.

Em sua recomposição do passado, João puxa pela memória da Casa da Ponte, lembra-se de Felícia, uma das moradoras de lá, com quem teve um caso e a dividiu com um valentão da cidade, Xambá, e pergunta por ela, pelo bordel, sendo informado por dr. Alcebiades de que o tempo consumira tudo, que já não havia nada daquilo mais e que Felícia, assim como muitas das outras mulheres, já não estavam lá:

Felícia, aquelas mulheres da Casa da Ponte. A Casa da Ponte não existe mais, derrubaram tudo quanto era casarão antigo, a igreja velha também se foi, o Largo do Carmo, tudo no chão, é o progresso. Aquelas mulheres da Casa da Ponte e dos outros bordéis. As ninfas malditas encantadas da sua meninice... Foi você quem disse, estou é apenas remedando [...] Não eram ninfas coisa nenhuma, umas pobre-coitadas o que elas eram. Levadas para a vida por pobreza, imbecilidade, meio social cheio de besteiras. Gonorreias, sífilis, esse mundéu de flores pobres. A Casa da Ponte tinha gente melhor, a miséria de bafo quente era o pessoalzinho do outro lado da linha da Mogiana, aquelas pobres encafudadas. A maior parte acaba na Santa Casa, bichada, ali elas apodrecem. (RB 216-17)

Doutor Alcebiades, sem economia nas tintas, de forma bastante realista, vai fazendo um balanço do que sobrou da Casa da Ponte e de suas moradoras, pois tudo se perdera e deixara de existir, fora consumido pelo tempo, pelas voçorocas, só restando a memória de um tempo pretérito, não tão colorido quanto o quisera o menino João, agora ali, na companhia do dr. Alcebiades, quando as cores eram outras, ou melhor, apenas um cinza esmaecido. Felícia, assim como as outras, depois de se amigar várias vezes, acabou na Santa Casa:

Sou moralista não, mas é a vida, cada um com o seu fim. O fim de Felícia foi se acabar na Santa Casa, numa miséria de dar pena, um fiapo de gente. [...] Eu estava acostumado com aquela pobreza, não dei importância maior ao caso dela. Quando apareceu por lá, vi que vinha era para morrer, tinha jeito não. (RB 217?)

Felícia, Zuleide, Dorica, Teresinha Virado, Ciganinha, Margarida, seres da linguagem e criadas através dela como figuras poéticas de uma narrativa ficcional, muitas vezes tristes e pesadas, comportam o drama e a tragédia de tantas outras mulheres de carne e

osso, reais, que sucumbem à exploração e aos maus tratos, mundo afora. Apesar de todo progresso material, das conquistas femininas, da liberação sexual, essas mulheres [e não só elas, mas jovens de ambos os sexos, hoje em dia] continuam sendo exploradas, aviltadas, alijadas, sem que possam refletir sobre o que fazem e como o fazem, pois não têm tempo para isso, o tempo corre célere e invisível, a ele estão todos atados, infinitamente ligados à teia da existência.

Autran Dourado não pode ser considerado um trágico, senão na medida em que se apegue à realidade e a expõe; também não seria um escritor cruel na sua representação dos males do mundo que retrata, mas um romancista poético, de um olhar sensível para perceber e também auscultar o mundo, para ver suas diferenças, ouvir suas vozes discrepantes, ao permitir que os subterrâneos da vida das pequenas cidades brasileiras (não importa se mineira, em primeiro lugar) venham à tona, que o visível e também invisível de suas contradições ganhe visibilidade, que a noção de ser humano não se perca. É a literatura, no seu compromisso estético, recifrando o mundo – e isso Autran Dourado faz com grande capacidade – para que voltemos a olhá-lo com ternura.

CAPÍTULO 3. DESVÃOS: EX-CÊNTRICAS E MARGINAIS

No capítulo anterior, ampliamos a nossa análise e enfatizamos a representação da mulher nas personagens autranianas, nas suas variadas formas de amar, dando ênfase à sexualidade e ao erotismo. O estudo não se limitou às personagens principais, pois dispensamos nele considerável atenção à representação das prostitutas nos seus espaços de significação, os bordéis, tão recorrentes na ambientação das pequenas cidades do interior mineiro, palco de boa parte das histórias tecidas por Autran Dourado. Nesse estudo, excepcionalmente, inserimos o romance *O risco do bordado*, ampliando a análise sobre “A Casa da Ponte”, local recorrente na obra autraniana, localizado na pequena cidade de Duas Pontes. Com isso, pudemos ter uma visão mais detida da atenção devotada por Autran Dourado a esses seres marginais, alijados do meio social, mas necessários como símbolo de uma dinâmica latente nos espaços urbanos das nossas cidades.

Neste Terceiro Capítulo, nossa análise volta-se para as personagens ex-cêntricas, às personagens adjuvantes, que dão sustentação às personagens principais, como, por exemplo, as mucamas, empregadas, trabalhadores, mas não somente a elas, pois entra aí, nesse rol, Biela, que embora seja uma personagem protagonista, branca, rica, vive às margens sociais, num processo de autoalijamento, destoando de todos os hábitos e propósitos de uma sociedade hegemônica. Luta o tempo todo para manter-se afastada desse protagonismo, que a persegue. como forma de compreender-lhes a trajetória, a importância, e o seu estabelecimento no mundo ficcional. São muitas e de variada composição, estão presentes nos textos para marcar a sua importância na narrativa, como Luzia (*A barca dos homens*), Quiquina (*Ópera dos mortos*), Inácia (*Os sinos da agonia*), só para citar essas importantes figuras dos livros por nós analisados, sem nos esquecermos das personagens masculinas: Fortunato (*A barca dos homens*), Tonho (*A barca dos homens*), Juca Passarinho (*Ópera dos mortos*), Isidoro (*Os sinos da agonia*), que, à medida em que ganham voz, permitem ao leitor conhecer a dinâmica que se estabelece fora do centro, nas margens, na periferia, aquilo de que fala Linda Hutcheon, no seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991):

Se o centro não vai continuar, então, como diz um dos Alegres Trambiqueiros (em *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de Tom Wolfe), ‘Viva às margens!’ O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade

(Said 1975a; Rajchman 1985) e monumentalidade (Nietzsche 1957, 10), que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não-totalizante (FollcaulL1977, 208) são reafirmados à medida em que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção. (1991, p.85)

Essa proposta de repensar as margens e as fronteiras, num movimento que permita trazer para a cena os excluídos, dar voz a eles, valorizá-los nas suas peculiaridades; ampliar o olhar para além do centro, daquilo que é estabelecido como eterno e universal, corrobora nossa proposta de análise: uma leitura a partir das personagens ex-cêntricas, periféricas - de cuja leitura emergem as fendas, as lacunas, as faltas de uma sociedade - que vem para mostrar sua importância. Um olhar que ultrapassa o individual e perscruta os desvãos de uma sociedade cheia de contradições, que vão aparecendo na medida em que o centro dá lugar às margens, como nos faz ver Hutcheon (1991):

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a fórmula de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. Conforme veremos em breve, essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno. [...] O movimento da diferença e da heterogeneidade para a descontinuidade é um elo que pelo menos a retórica da ruptura não demorou a estabelecer à luz das contradições e dos desafios do pós-modernismo. (1991, 85-86)

Embora não seja função da obra de arte denunciar realidades impostas, fendas, feridas e lutos de uma sociedade adoecida, não se pode desconhecer ou olvidar a historicidade da escrita literária, o contexto no qual ela se insere, e, mais do que isso, o que ela acaba por revelar, considerando o que disse Ezra Weston Loomis Pound (2006, p.77): “os artistas são as antenas da raça”, portanto, cabe ao leitor atento, crítico, auscultar com muita atenção o tecido textual ao qual persegue, e, principalmente, no que se refere à obra de Autran Dourado, cabe ainda dizer que, se intencional ou não, essas vozes marginais ganham volume e se consolidam como essenciais.

3.1 Às margens: o mundo revelado

Autran Dourado, ao criar as personagens Luzia, de *Tempo de amar*; Quiquina, de *Ópera dos mortos*; e Inácia, de *Os sinos da agonia*, põe em cena uma realidade que, ainda hoje, reproduz a matriz colonialista, patriarcalista, de exploração. São meninas negras que, em troca de comida e um leito para dormir, serviram de amas de leite e de damas de companhia para mulheres de famílias abastadas. Seres invisíveis, “*sem eira nem beira*”, para usar aqui um dito popular a respeito de quem não tem nada, a não ser a vida, que também não lhes pertence, pois em verdade não dispõem delas como deveriam, em liberdade. A invisibilidade por serem negras, por serem mulheres, por não terem famílias e nem estudo.

Autran Dourado, em muito dos seus livros, trata desses temas, seja para representar a realidade de uma época, como a das Minas Gerais no século XVIII, em *Os sinos da agonia* (1974), que tem a escrava **Inácia**, com seus sonhos de libertação e desejos de ser branca, envolta pelas loucuras e pelos crimes da sua senhora, **Malvina**; ou como a sociedade patriarcal dos coronéis mineiros, começo do século XX, em *Ópera dos Mortos* (1967), que traz **Quiquina**, uma preta muda, que vive na casa dos Honório Cota desde a infância, que não almeja liberdade ou bens materiais, apenas protege e cuida, à sua maneira, da patroa **Rosalina**; ou, ainda, nos anos sessenta do século XX, com o imperativo machista reinante, em que a mulher brasileira, branca, de classe média, começa a ter consciência da sua autonomia, motivada pelas lutas emancipatórias deflagradas nos Estados Unidos da América e Europa, aí vamos encontrar **Luzia**, em *A barca dos homens* (1961), uma preta livre, que, por décadas, servira à família de **Maria**, e que, agora, dedica seus préstimos a cuidar dos filhos dela, quando a família vai passar o verão em Ilha Bela, na Praia das Castanheiras, no litoral sul do Brasil.

São três mulheres negras, em tempos distintos, com e em histórias distintas, que se aproximam pela precariedade da vida que levam, pela precisão material e pelo alijamento social. Vivem à margem, nos bastidores, fora do centro, mas são fundamentais para o protagonismo de suas “donas”, nas relações que elas mantêm com as suas metades brancas, talhadas em conformidade com suas ídoles, com suas ações. Apesar do alijamento, ao qual nos referimos há pouco, são elas que iluminam o centro, dão mobilidade a ele, fazem-no dinâmico e vivo.

Se o centro é a norma, palco do protagonismo, ele só o é e existe em oposição à margem, à periferia, portanto há de se considerar a importância e a essencialidade de cada personagem no espaço em que habita, porquanto reveladora desses espaços, muitas vezes fechados, vedados ao mundo exterior, como veremos em cada uma delas.

3.1.1 Inácia – *Os sinos da agonia*

Inácia, em *Os sinos da agonia*, é uma preta escrava, cuja idade não é mencionada, mas que, pelas atitudes, ligeireza e artimanhas, aparenta ser jovem, pois denota, através de seu comportamento, tais características. Inicialmente, ela surge na vida de Malvina assim que ela se instalara na casa de João Diogo, após o casamento, e ali vale-se de toda artimanha e de toda a sua subserviência propositada, para conquistar a confiança de Malvina, sua senhora. Ela despreza a sua raça, os seus iguais, não os reconhecendo, padecendo de qualquer reflexão crítica a esse respeito. Inácia, apesar de não ter estudos, é muito inteligente, maliciosa, diabólica e manipuladora, uma espécie de simulacro da sua senhora, de quem é mucama. Age nos bastidores, seduz e amealha bens e agrados, conquista a confiança dos seus donos, principalmente a de Malvina, que a mantém calada à custa de ouro e panos. Pensa-se, assim, livre, a ponto de esquecer o bem há tanto perseguido: a carta de alforria. Ilusoriamente, vê-se com autonomia, esquecendo-se de que é uma escrava, que sofrera as agruras da senzala, da invisibilidade, até chegar ao posto de mucama e confidente, alcoviteira e ponte para o mundo de fora, o mundo da rua.

Interesseira e dissimulada, participa do drama da sua senhora, a ponto de tornar-se sua conselheira, principalmente quando Malvina, não conseguindo mais guardar segredo sobre a sua paixão pelo enteado – Gaspar –, busca nela o ombro amigo, um ouvido que lhe ouça os gritos de sofrimento e do seu desejo. Nada lhe é pedido de graça, e sua senhora sabe, também como ela e bem mais que ela, manipular, dissimular, persuadir, como sempre fizera com Inácia, que de inocente nada tinha, haja vista os mais variados presentes recebidos: trancelins de ouro, medalhas do mesmo metal, panos e tantos outros agrados. Cada evento, cada segredo, um novo agrado, como forma de conquistar o silêncio de Inácia, como fizera quando da revelação do seu segredo, por nós já mencionado, o amor pelo filho do seu marido⁵⁶. Nesse episódio, Malvina é aconselhada por Inácia a arranjar

⁵⁶ Conferir o Primeiro Capítulo deste estudo.

um outro amante, como forma de evitar sofrimento, de fugir da paixão avassaladora que a aprisionara. Contrariando o que lhe orientara Inácia, Malvina tem um plano diabólico e o realiza, pois seduz Januário e o convence a assassinar o marido, mas não sem a ajuda de Inácia, sempre presente, pronta para o mando, cão de guarda, responsável pela urdidura, na alcovitagem e na responsabilidade de introduzir o mameluco no quarto da sua senhora, sem que alguém o visse:

Quando na cadeirinha, se entregava para ele em olhos e sorrisos, compridamente. Ele rondava o sobrado. Toda vez que chegava na janela podia vê-lo encostado na casa fronteira, sempre audacioso. Perguntou quem era. Inácia já tinha percebido, disse que era Januário, filho carijó de Tomás Matias Cardoso. É o nosso homem, disse ela se entregando de vez a Inácia. *Mas não carecia de ser mameluco, um filho das ervas, disse Inácia, apesar de preta.* É capaz de assim não servir pro que a gente quer. Sinhô Gaspar não vai ligar, pode até tomar nojo. *É ele mesmo, disse Malvina já pensando noutra traça, bem diversa daquela que combinou com a mucama.* Tinha de ser ele, só ele tinha aquela coragem. Nenhum outro antes dele. (SA 127; grifos nossos)

Embora fosse escrava, Inácia não se via como tal: tinha repulsa à sua raça, gostava de viver na casa grande, pelos cantos, atrás das portas, no comando dos pretos caseiros, dóceis e obedientes (à custa de muita pancada), conforme desejo de Malvina, após convencer o marido em mandar para as lavras que eram deles todos os pretos que não trabalhassem na lida doméstica, ficando na casa apenas os que fossem mansos, fortes e sorridentes. Isso nos é mostrado com ironia pelo narrador, pois Inácia, como foi dito, não se percebe como uma escrava:

Aquela chusma de pretos espingardeiros e cabras de guerra, de gente do eito e do peito, que enchiam as casas da senzala no arraial do Padre Faria, Malvina fez questão de mandar para as lavras do marido, para o Tejuco e para o sertão do couro, onde eles eram mais úteis. Foi a ponderada razão que ela apresentou ao marido. Ele concordou, mais uma vez louvando-lhe o siso e sabença, virtudes raras em mulher tão jovem. *Ela só queria os pretos do serviço caseiro, aquelas mansas, fortes e sorridentes peças da Angola, tão dóceis e obedientes – é verdade que depois de muita pancada. Inácia, por exemplo, era uma angola da Cabinda.* O marido que ficasse com aquelas minas tão louvados e arrelentos, mas fossem mandados para bem longe, ela não carecia de gente daquela laia. Foi o que ponderou e disse, no que mais uma vez se obedeceu. (SA 88; grifo nosso)

Assim era Inácia, tomada de vontades e autoridade: cumpria o que lhe ordenava sua dona, ao que acrescentava mais maldade ainda, já não tinha escrúpulos e era incapaz de qualquer reflexão, realizando-se na mentira, principalmente quando essa mentira era dirigida a um outro preto, como no caso de Isidoro, que, atrás de notícia de Malvina, a pedido de Januário, chegou mesmo a ser escorraçado por ela. Vemos, abaixo, após a

presença do narrador, a focalização em Isidoro, momento em que reflete sobre a atitude de Inácia, a falta de senso ao tratá-lo daquela maneira – para ele, agir daquela maneira era agir como branco, por não reconhecê-lo como pertencente à raça dela, não se reconhecer como a um igual:

Ela ainda o recebeu da primeira vez. Depois mandava dizer por meio de Inácia. Mesmo Inácia de repente fugia dele. *T'esconjuro, preto vai simhora. Que nem ela sendo branco.* Só faltava bater, jogar pedra. Cuspir, cuspiu. Será que soberba, malvadeza pega? Inácia também ficou cheia de ares. Ligava pra preto nada, pra ele. Disgramada de raça, merece. (SA 209; grifos nossos)

Inácia é fundamental para a dinâmica de Malvina, como dissemos antes, já que ela é a ponte entre o mundo de Malvina dentro da casa e seu mundo na rua. É ela quem leva as notícias, cumpre os mandos de sua senhora; está sempre atenta ao que se passa à sua volta, na casa. É uma espécie de arauto do pequeno reino de Malvina. Faz tudo o que quer, à sua maneira, sendo também uma urdideira, pois conhece sua senhora nos mínimos detalhes, os seus gostos, a sua motivação, o seu humor. Através dela o leitor fica sabendo das transformações pelas quais Malvina passa ao longo da narrativa, desde o princípio, quando é escolhida por ela para ser sua Mucama, até o momento final, quando Malvina passa por um processo de adoecimento, tomada pela loucura, doença que a levará ao suicídio:

De novo num salto Inácia estava diante dela. Os olhos da preta foram se arregalando, castanhos se vidraram espantados. Malvina não estava tão agitada quanto antes: era mesmo serena e leve, fria, pausada. Mas terrível, e Inácia, no espanto boquiaberto, estranhava a figura de siá *Malvina. Não era mais a Nhazinha de antes, a Nhazinha do coração. Uma outra nasceu enquanto ela cochilava? Porque os olhos de Malvina eram duros e gelados. Se tinham brilho, era o brilho sem fundo, o brilho seco e metálico das superfícies polidas que refletem e amedrontam; o brilho que afasta, íntima, repele, afugenta.* Não era mais a mulher alquebrada e vencida a quem aconselhou o choro como salvação. Longe estava a sua comparsa, a senhora que descera da sua casta para com ela compactuar e pecar. Era agora uma senhora dona altiva que enterrara no fundo do peito, numa cova dificultosa de descobrir ou advinhar, toda fraqueza, toda dor. *Uma rainha, pensou Inácia na sua mitologia primitiva, fabulosa e mágica. E diante de uma rainha a gente se prostra e se ajoelha, beija-se a mão estendida, o manto azul, arminho e púrpura, bordado de fios de ouro e prata. Diante de uma rainha, diante dos deuses, a única coisa que se pode é obedecer e sacrificar.* (SA 188; grifos nossos)

Mais uma vez, Autran Dourado valoriza o olhar das suas personagens. São os olhos de espanto de Inácia que denunciam os *olhos duros e gelados* de Malvina, de *um brilho*

sem fundo, brilho seco e metálico, que amedronta e afugenta.⁵⁷ Não a reconhece, não há mais intimidade agora, somente distância e altivez da antes rainha, intocável, alheia, na sua loucura. Percebera que sua rainha já não era desse mundo, a loucura se apossara dela. Dessa forma, Inácia vê-se perdida e assustada, pois sabia que sem a sua senhora ela perderia as regalias conquistadas. Ao mesmo tempo que Inácia revela o estado de espírito da sua senhora, e, por isso, é incapaz de contrariá-la, fazendo o que lhe é mandado, como levar as repetidas cartas a Gaspar, fica patente, por outro lado, que ele, Gaspar, não gostava de Inácia, sempre a tivera como enxerida e boçal:

[...] ele voltava a pensar. Pensando, se lembrava. Se lembrou de que ainda faz pouco a maldita Inácia partiu. A carta, ele rasgou a carta na frente da preta. Não devia ter feito aquilo, devia ter se contido. Se abrisse diante da maucama, ele que sempre se guardou. Ela agora conhecia o segredo do que houve entre ele e Malvina. Não, da parte dele não houve, ela não podia saber. Sabia, Malvina com certeza contava tudo para ela. Contava o quê, se a própria Malvina desconhecia? Da parte de Malvina devia saber, as duas sempre juntas cochichando. *Como é que uma senhora antes tão fina podia se misturar, se entregar daquele jeito a uma preta boçal que de repente ele viu tomando conta da casa do pai?* Inácia ia contar tudo para ela, ele fez muito mal. ((SA 193); grifo nosso)

Na passagem acima, Gaspar rememora a cena, há pouco vivida por ele, quando rasgou, na cara de Inácia, a carta que lhe fora enviada por Malvina, após ela perder o tino e explodir em ira e ódio, ao ser rejeitada por ele.⁵⁸ Nessa cena, vemos um Gaspar arrasado, arrependido pelo fato de se expor àquela preta que tanto rejeitava. Inácia, por sua vez, cumpria à risca os desejos de sua senhora, que estava fragilizada e perdera, de vez, o juízo. Por sua vez, Inácia também já não tinha muitas esperanças sobre a resolução desse drama entre Malvina e Gaspar, pois sabia muito bem de toda a trama, que ajudara a urdir, que era corresponsável por tudo o que acontecera a João Diogo e a Januário. Passara a temer o que pudesse acontecer com sua senhora, pois sabia que se a perdesse, perderia as suas regalias.

Mas as coisas caminham para a derrocada e a tragédia se cumpre: Malvina se suicida, e Inácia, ao receber a notícia da morte de Malvina, entra em desespero, atira-se

⁵⁷ Interessante atentarmos para a descrição dos olhos de Malvina agora, diferentemente de quando, anteriormente, eles são descritos por Gaspar, no Primeiro Capítulo deste estudo.

⁵⁸ Passagem em que Malvina, depois da morte do marido, João Diogo, arquitetada por ela, vê-se livre para amar o enteado, Gaspar, e se declara a ele, ao abraçá-lo e beijá-lo, mas não ser correspondida, o que a deixa irada e transtornada: “Vendo-o frio, se vendo recusada, empurrou-o para trás. Frio e frouxo! Disse ela num último assalto, a ver se, lhe ofendendo os brios, conseguia fazer com que ele ao menos se mexesse. Você não é homem! Disse ela finalmente. [...] Gaspar abaixou a cabeça, sem dizer palavra se afastou (SA 172).

no chão e, em transe, usa dos seus sons primitivos, num dialeto desconhecido, quando é levada embora, a mando de Gaspar.⁵⁹ Esta é a última cena em que Inácia participa na história.

Inácia constitui-se como figura importantíssima nessa trágica história de amor e ódio. Muito bem construída, como já dissemos, nela Inácia é uma espécie de simulacro da sua senhora. Tecedeira como ela, vive nas beiradas, nos cantos, nas margens, a postos, para a qualquer tempo entrar em cena, uma espécie motor da narrativa. Assim como principia, na companhia de Malvina, com esta vai-se embora. O centro e a margem, a protagonista e adjuvante, *a filha do sol*⁶⁰ e *o fogo ardente*, ambas dividindo o mesmo palco, entram e saem de cena juntas.

3.1.2 Quiquina – Ópera dos mortos

Desde criança, Quinquina sempre viveu na casa dos Honório Cota. Agora, vamos encontrá-la já velha, mas muito esperta e ativa, vivendo sozinha com Rosalina, depois que esta perdera os pais, como vimos no primeiro capítulo deste estudo. Espécie de criada e protetora de Rosalina, ela, além da devoção e do carinho à patroa, cuida da casa, da horta e dos afazeres domésticos; quando não, ajuda na venda das flores de papel e de pano fabricadas por Rosalina. Quiquina desempenha o papel de ponte entre o sobrado e o mundo de fora, as pessoas de Duas Pontes, que veem nela o único contato com o sobrado e Malvina, que não as tolera e as rejeita, seguindo o mesmo ritual do pai, após se sentir traído politicamente pelos amigos da cidade. Por ela, a cidade sabe o mínimo sobre o sobrado, sobre Rosalina, que, de forma reversa, através dela fica sabendo um tanto sobre a cidade.

Quiquina transita e se comunica muito bem entre os moradores de Duas Pontes, apesar de ser muda e analfabeta, usa de uma língua de sinais própria, com a qual amalha vendas e muitos fregueses no comércio de flores. Ela é uma observadora atenta, cão de guarda de Rosalina, está sempre atenta ao que se passa com sua patroa. Vamos encontrá-la na horta, na cozinha, na parte de cima do sobrado, na invisibilidade do escuro, quando é apenas um ponto de luz na brasa do cachimbo que fuma. Quiquina, portanto, está em toda

⁵⁹ Sobre esta cena, já falamos no Primeiro Capítulo deste estudo.

⁶⁰ Malvina aqui é referenciada como *a filha do sol* (Hélios), uma alusão a Fedra, enquanto que a palavra Inácia vem de *Egnatios*, do etrusco, associada ao latim *ignis* cujo significado é *fogo ardente*.

parte, funde-se ao sobrado e à história dos Honório Cota. Rosalina não existe sem ela; ela, muito menos, sem Rosalina. Ambas se completam, uma iluminando a outra, trazendo informações precisas ao leitor, que a tudo assiste, porquanto cena ali presentificada:

Quanto tempo faz que Quiquina saiu? Quando nada, mais de uma hora. Será que aconteceu algum coisa com Quiquina? Não, não aconteceu nada. Deve ter ficado parada boba assuntando conversa dos outros, na via-sacra. Ainda bem que ela não vinha contar depois. *Os gestos de Quiquina quando aflita, os olhos esbugalhados, os grunhidos.* Você vai, entrega as flores. Volta logo, temos ainda muitas dúzias pra fazer, disse devagar, claro, explicando direitinho. Tem horas que Quiquina é dura de entender.[...] *Quiquina não era nenhuma menina: velha, muito mais velha do que ela, podia ser sua mãe.* [...] Quiquina cuidava de venda das flores. Quem contratava, marcava os preços. Sabia fazer preço. Pra igreja era mais barato, nada de graça porém. *Quem é que ia deixar de pagar a pobre da Quiquina?* Quiquina plantada nas portas, parada, muda, esperando o dinheirinho. Quanto que é a dúzia de cravo, Quiquina? De pano. Ela fazia as contas nos dedos, mostrava o preço com as mãos. De pano era mais caro, dava mais trabalho, tudo custava tão caro. Ela não se envolvia, deixava tudo por conta de Quiquina. Onde é que Quiquina arranjava tanta freguesia? Também ninguém se lembrava de procurá-la, tinha medo de falar com ela. Batiam palmas no portão da horta, gritavam por Quiquina. Flores para dona Rosalina fazer. (OM 32-3; grifos nossos)

No trecho acima, que faz parte do terceiro capítulo de *Ópera dos mortos*, denominado “Flor de seda”, Rosalina está na janela do sobrado, situado no Largo do Carmo, impaciente e à espera de Quiquina, que não chega. São duas horas da tarde, marcadas pelas pancadas da pêndula na copa. Quiquina fora levar rosas de papel-crepom, encomendadas a Rosalina para enfeitar o andor de Nossa Senhora do Carmo, que sairia na procissão, no dia seguinte. Nessa espera, os pensamentos tomam conta de Rosalina, quando ela vai nos trazendo suas impressões sobre Quiquina: “boba, os gestos [...] quando aflita, os grunhidos, os olhos esbugalhados, velha, muito mais velha que ela, [...] a pobre da Quiquina, [...] ninguém se lembrava de procurá-la, tinha medo de falar com ela.” Imagens de uma preta que, por ser muda, às vezes, é confundida como boba; mas o que se vê é uma Quiquina muito esperta, vendendo e entregando flores, quando solicitada. Uma pessoa curiosa, que gostava de “assuntar a conversa dos outros”. Constatação muito interessante, para percebermos que ela era muda, mas não surda, ouvia sempre e ouvia muito bem. Embora sem estudo, sabia fazer contas nos dedos, usava de um gestual para se comunicar, através do qual era bem-sucedida. Quiquina nascera para servir e o fazia desde bem criança, como atesta a passagem abaixo:

E lá ia o preto Damião, seguido da menina Quiquina, levar para o cemitério, sem nenhum outro acompanhamento, a miuçalha perdida, os frutos pecos do ventre de

dona Genu. Que graça podia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? E o coronel Honório mais dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério. Os quartos do sobrado iam ficando cada vez mais vazios. (OM 18)

Na passagem acima, vemos Quiquina seguindo Damião, um criado dos Honório Cota, quando Rosalina não havia nascido ainda, levando para o cemitério os frutos pecos de dona Genu, mãe de Rosalina, que não conseguia ter um filho, todos natimortos. Só depois de inúmeras tentativas é que veio Rosalina, para ser cuidada por Quiquina, para sempre, como agora, na sua clausura, imersa nas flores de papel e pano, que confecciona, metáfora de uma vida insípida, sem viço, sem graça.

Quiquina, portanto, se estabeleceu ali no sobrado sem expectativas, sem questionamentos, apenas cumpria os seus dias, entre uma tarefa e outra, um mandado e outro, sempre alegre, no mundo daqueles que não têm voz, aqui compreendido como sendo aqueles invisíveis, às margens, que não são ouvidos.

Chama a atenção um fato muito interessante, esse de Quiquina sair à rua para vender flores confeccionadas por Rosalina, já que ela, Quiquina, repete uma cena muito comum do tempo da escravidão, quando os pretos não alforriados faziam trabalhos remunerados para terceiros, em troca de pagamento, que era dividido, ou dele retirada uma parte considerável, quem sabe sua totalidade, para pagar os *jornais* a seus donos, como podemos ler no artigo *Mulheres nas Minas Gerais*, de autoria de Luciano Figueiredo, e que faz parte do livro *História das mulheres no Brasil* (2017):

[...] formavam assim uma verdadeira multidão de negras, mulatas, forras ou escravas que circulavam pelo interior das povoações e arraiais com seus quitutes, pastéis, bolos, doces, mel, leite, pão, frutas, fumo e pinga, aproximando seus apetitosos tabuleiros dos locais de onde se extraíam ouro e diamantes. [...] As mulheres congregavam em torno de si segmentos variados da população pobre mineira, muitas vezes prestando solidariedade a práticas de desvio de ouro, contrabando, prostituição e articulação com os quilombos. [...] Na primeira década do século XVIII, foram tomadas medidas a fim de proibir a livre circulação de escravos à noite. A escravidão mineira apresentava forma tipicamente urbana. O cativo conhecia relativa autonomia para descortinar oportunidades de trabalho e conseguir ganhos mínimos ('jornais') a serem repassados ao seu proprietário (p. 146)

Fora isso, a realidade de Quiquina se assemelha muito à de Luzia, de *A Barca dos homens* (como veremos mais abaixo), história de crianças negras que nasceram numa determinada casa, que assim como os pais, anteriormente escravizados, passaram a servir a essa família por várias gerações, sem que tivesse qualquer perspectiva de crescimento,

de estudo, de autonomia, à maneira dos pretos libertos, que, mesmo pela força da lei, eram mantidos nas casas dos senhores coronéis por anos, tendo como justificativa a afetividade, ou a desculpa de prepará-los para viverem livres em sociedade, como podemos ler em Paulo Roberto Staud Moreira, no seu livro *Faces da liberdade, máscaras do cativo* (1996):

As crias da casa, noção intimamente ligada à de Criada, não resumiam-se ou limitavam-se aos trabalhos domésticos, mas pode melhor ser descrito como composto dos cativos com uma trajetória social ligada à casa dos senhores - onde haviam nascido ou ingressado em tenra idade ou mesmo onde suas mães e às vezes avós já trabalhavam há anos. Eles confundiam-se na família senhorial, simbolicamente demarcados pelo jugo autoritário e à dependência do patriarca, mas diferenciavam-se do restante pela condição cultural de propriedades estigmatizadas pelos limites do território da cozinha, do pátio, da dificuldade em termos de mobilidade e pela impossibilidade de projetarem planos de vida sem considerarem as reações (em termos de permissões, proibições e constrangimentos) de seus senhores e mesmo pelo papel desempenhado de serviçal. [...] As crias da casa eram cativos valorizados por seus senhores por terem sido criados na casa senhorial - mesmo que não estejamos nos referindo apenas aos sobrados das elites mercantis e agrárias - e tinham com seus proprietários relações não apenas mediadas pelo confronto escravo/senhor, mas contatos disfarçados pela familiaridade, que ensejavam laços sentimentais entre as partes. Assim é que percebemos nas Cartas de Alforria que tratavam da liberdade entre estes personagens, discursos montados sobre valores emotivos como carinho, amor filial etc., os quais, não negando que estivessem presentes, mascaravam as relações de propriedade existentes de fato. [...] (p. 29-30)

Quiquina é crítica, impõe-se na sua função de guardiã de Rosalina, considera-a como a uma filha, pois a acompanhara por toda uma vida. Sabe muito bem dos seus desejos, dos seus códigos. Tem opinião formada sobre as atitudes de Rosalina, principalmente em relação ao amor que ela sente por Emanuel, amigo de infância e sócio nos negócios da família:

Será que ela não se arrependia de ter recusado Emanuel? Às vezes achava que sim. Quando seu Emanuel vinha para as contas, os acertos, nas visitas ligeiras, que nem visitasse doente ruinzinho, ela se aprontava toda, escolhia o melhor vestido no guarda-roupa. Uma vez chegou faceirosa a botar uma rosa branca de pano na cabeça. Não quis que ela ficasse na sala. Vai lá pra dentro, Quiquina, preparar café. Emanuel aparecia. Ela disse Emanuel, não disse seu Emanuel. Disse Emanuel como quando meninos os dois brincavam e ela o chamava de Emanuel. Os dois viviam nas estrepolias lá no armazém de café. Depois é que veio a cerimônia e ele ficou sendo seu Emanuel, conhecidos. [...] Ele era apressado, ficava nem meia hora. Ele ainda tinha medo de olhar pra ela, quando ela o olhava ele não dava os olhos, parece até que ficava vermelhinho, guaguejava, igual aquela vez da rosa branca no cabelo. Ele ficou espantado olhando a rosa branca, sem entender, ou será que entendendo? (OM 88)

Quinquina prossegue nas suas observações, sempre muito atenta, trazendo aspectos das artimanhas que Rosalina usava para seduzir Emanuel. Vê-se no seu pensamento um quê de malícia, de observadora perspicaz, provavelmente até mais do que isso, uma pessoa crítica, como na passagem abaixo:

Ele agora não podia querer, era um homem casado, tinha escolhido até uma moça muito boa chamada dona Marta. Por que Rosalina fazia aquilo? Será que ainda pensava em cativá-lo, ter alguma coisa com ele? Seu Emanuel era arisco, respeitador. Não suportava nem ao menos os olhos de Rosalina. [...] Por que aquilo? Meninice, ela às vezes tem coisa de menina. Porque não acabou a sua meninice direito, quando virou moça – mocice é feito assim uma menina empenhada, foi ferida no ar que nem aqueles passarinhos que Juca derrubava com a espingarda. (OM 88)

Muito atenta, o fluxo de pensamento tomava um outro rumo, agora voltava-se para Juca Passarinho, sua impressão sobre ele, o seu ciúme por ele estar, agora, morando no sobrado, uma espécie de violador do ambiente sagrado em que vivia sua Rosalina:

Ele só prestava pr'aquilo. Espantar aqueles capetinhas na horta. Capinar horta, picar lenha, ajudar na limpeza, isso até que era bom. No mais era um estorvo, um enxerido, semetedor nas coisas que não eram da sua conta. [...] Ele não ia mais sair do sobrado, estava certa. Não adiantava ela contar tudo que fazia Juca Passarinho, inventar mentira mesmo. Rosalina carecia de voz humana, os seus grunhidos e gestos não lhe bastavam. Ele podia falar, podia entrar mais facilmente no coração trancado de Rosalina. Aquela chave ela não possuía. Quando a conversa andava mais animada e Rosalina sorria, ela sempre arranjava uma maneira de interromper aquele comércio que a lesava. Grunhia como um cachorro que ganisse para chamar a atenção do dono. No desespero, se confundia, se atropelava nos gestos. Queria se exprimir de qualquer jeito na sua semáfora patética. Produzia os gestos mais estranhos da sua fábrica. Achava que Rosalina entendia a sua aflição porque ela sempre a chamava, lhe pedia qualquer coisa. Quinquina, você prepara os panos, os boleadores. É você que vai escolher as flores que vamos fazer. Ela sorria feliz, naquele terreno Juca Passarinho não podia competir com ela. De novo Rosalina era só dela, a flor da amizade se abria como nenhuma outra flor. Rosalina, ela pensava carinhosamente. Menina endiabrada, esquecida da sua velha Quinquina. [...] Porque para Quinquina ela seria sempre uma menina. (OM 89)

Vê-se aí uma alternância entre o fluxo de pensamento⁶¹ de Quinquina e a voz do narrador, sempre a postos para nos trazer os passos de Quinquina, a sua inquietação

⁶¹ Quando falamos de fluxo de pensamento, não nos referimos ao termo *stream of consciousness*, mas à mudança de foco no pensamento da personagem, no caso Quinquina, que passa da sua reflexão sobre o que ela acha da atitude de Rosalina com referência a Emanuel, para externar o que ela pensa, sua repulsa a respeito de Juca Passarinho. Aqui o termo adequado seria “monólogo interior” ou, quem sabe, “discurso indireto livre”, pois é disso que se trata aqui, de um uso concomitante do discurso do narrador e, ao mesmo tempo, sem demarcações muito explícitas, do pensamento da personagem. Em todo caso, tais problemas não são parte deste estudo.

expressa nos grunhidos, nos gestos mais estranhos. Ela, nos principais momentos da vida de Rosalina, sempre ali, pronta para servi-la, protegê-la, como tentou, em vão, afastá-la de Juca Passarinho, sem lograr êxito, Rosalina sucumbira ao desejo, resultando na sua gravidez e posterior enlouquecimento. O episódio da gravidez marcou Quiquina profundamente, fazendo com que evocasse a memória da infância, para tentar explicar como aquilo acontecera e, mais do que isso, o trauma que trazia consigo pela violência sofrida quando ainda era menina:

Quando ela menina perguntava pra mãe o que era aquilo que as mulheres tinham na barriga inchada, ela dizia é antraz. E a mãe ria, achava que ela sabia de tudo e perguntava de pura perguntação. Ela sabia, a mãe tinha razão. *Desde que se entendeu por gente, sabia. Foi a primeira coisa que ficou sabendo. Só não sabia como é que um homem e uma mulher fazem. Imaginava, nos ares. Tinha nojo daquilo que eles faziam na cama, no mato. Ainda agora não sabia direito, era virgem. Sempre teve nojo de homem. Era muda, queria abusar dela antigamente. Teve um que quis fazer à força, que nem a mãe disse seu Lucas Procópio queria fazer com ela. Ela não podia gritar, muda, só dava guinchos, ninguém ouvia, ninguém vinha em seu socorro, ela teve de dar uma mordida de tirar sangue no pescoço dele. Aí então ele deu um soco na cara, ela ficou com a cara deste tamanho. Ela não conseguia dizer com as mãos o que tinha acontecido. Só sabia chorar, a mãe não entendeu. Toda vez que via uma mulher de barriga parava pra ver. Por onde é que saía? A primeira vez que ajudou dona Aristina foi quando ficou sabendo de tudo direitinho como era mesmo. (OM 182).*

Autran Dourado, mais uma vez, toca no ponto da opressão sofrida pelas mulheres, agora pela mulher negra, muda, que vive na casa alheia, sem credibilidade, tendo de usar os seus próprios métodos para defender-se. Quiquina justifica o seu ódio pelo sexo masculino, seu nojo pelo sexo masculino, porquanto sofrera uma tentativa de abuso sexual, mas que não a impedira de ajudar outras mulheres a dar à luz, e muitas vezes fizera isso, como auxiliar da parteira de dona Aristina. Agora, naquele momento, ela ajudava Rosalina na sua agonia, no seu sofrimento:

Ela não fez nenhum sapatinho, ela pensou com certeza que ele não ia nascer nunca. Ela pensou alguma vez que podia acontecer? Pensou nada. Sempre aquela doideira, Rosalina andava era meio doida. Toda noite bebida, toda noite os dois lá em cima no quarto. De primeiro, até ficar prenhe, até quando ela soube que estava prenhe. Depois ela não quis mais saber dele. [...] Depois ela arranjou aquele jeito de ser duas. Uma de noite, com ele no quarto, na bebedeira, na fazeção; outra de dia, com ela e ele. Como é que Rosalina conseguiu? Ele queria de dia a mesma coisa de de-noite. Rosalina botou ele no seu lugar. Foi bom pra ele aprender. Tomou, papudo? Ele aprendeu. Ele era um sem-vergonha-de-marca-maior, um aproveitador. (OM 183)

Ao falar de si, fala de Rosalina, dá-nos a conhecer mais detidamente quem era Juca Passarinho, a razão do seu ódio por ele, a sua visão preconceituosa sobre ele, sobre sua

deficiência. Para ela, Juca Pasarinho seria sempre culpado por ter violado o espaço sagrado de Rosalina; por ser um empregado, por ter abusado de Rosalina:

Quiquina, disse ele. Ela fez que não ouviu. De repente ela se voltou para ele, fuzilou-o com os olhos. Pra ele saber que ela tinha ódio de morte no peito. Depois tudo acabando eles iam ajustar as contas. As velhas e as novas. Ele ia ver. Como um pai aflito, ele, o cachorro-caolho. Não ia ser pai de ninguém. O filho não era dele, de ninguém, não deixava. Ele abusou da inocência dela. Não, foi ela mesma que quis, não era mais uma menina. Mas estava bêbada, não era dona do seu juízo. Ela bem que podia. Rosalina nem ia perceber. Era só ela deixar de sacudir, ele nascendo roxinho, de dar umas palmadas, ele nascendo sufocado. Às vezes um menino morre é porque a parteira não é esperta, não faz ele respirar. Quando berra a gente fica sabendo que o ar entrou, está vivo. Um bichinho miúdo, tão fácil. Depois até agradecia. (OM 189)

Autran Dourado, sabiamente construiu essa rica personagem, dotando-a de uma percepção bastante aguçada, um olhar crítico, como contraponto à sua mudez.

3.1.3 Luzia – A barca dos homens

Luzia é uma mulher preta e pobre, já no avançar da idade, moradora da Ilha de Boa Vista, cidade fictícia, no Sul do Brasil. Ela vive com o único filho, Fortunato, que sofre de transtorno mental. Todo verão, a família de Maria e Godofredo passa as férias na Praia das Castanheiras, área nobre da cidade de Ilha Boa, onde mantém uma casa.⁶² quando Luzia deixa seus afazeres, para dedicar-se ao cuidado dos filhos de Maria, como também fizera com ela, quando ainda era menina. Luzia, assim como Quiquina, do romance *Ópera dos mortos*, sob o jugo da afetividade, tornara-se presa a uma determinada família, como se dela fizesse parte, sem a ela pertencer, a quem servira por toda sua vida. Destituída de reflexão crítica sobre sua condição de trabalhadora, leva uma vida sem perspectiva, apenas cumpre seus dias:

O riso largo, gostoso, com sonoridades que acompanhavam Helena no sonho, como o mar que a fazia sonhar enquanto o corpo espichava, ui Jesus, cresci. *Uma mocinha, dizia Luzia com amor: as gengivas sem dentes, vermelhas e brilhantes.* Luzia, por que você não vai a um dentista fazer uma dentadura, perguntava Helena já mocinha, já sabida. À toa, não me ajeito com aquelas coisas. Dona Maria uma vez me deu uma, mas eu nunca me arranjei com ela. *Quando foi mesmo que ela começou a chamar Maria de Dona Maria? Como é que você mastiga? Voltava Helena enfiando perguntas. Ora, mastigando. E dava uma gargalhada comprida, como se estivesse deliciando as suas gengivas grossas e vermelhas. Antes de comer amassava a comida nos dedos, fazia um pequeno bolo, que engolia com gosto.* Os meninos olhavam-na

⁶² Mais informações sobre a personagem Luzia poderão ser obtidas na primeira parte deste estudo, na parte dedicada à Ontologia de Maria.

com inveja, eram obrigados a comer com talher. Os três costumavam se esconder no fundo do quintal só para comer como Luzia. Helena acanhada, já era quase uma mocinha. (BH 19); grifos nossos)

Vê-se, no fragmento acima, a alternância das vozes do narrador, assim como de Helena, Luzia, num diálogo que se mantém e se estende na narrativa do romance, e do qual emergem uma Luzia sem dentes, de gengivas vermelhas, de hábitos rudes, e uma Helena preocupada com o corpo que se desenvolvia, que não se permitia mais comer com a mão, como ainda faziam, escondidos, seus irmãos, Dirceu e Margarida⁶³, na companhia de Luzia. É-nos revelado, também, uma Luzia atenta, que, por um breve instante, dá-se conta de que o tempo passara e já não sabia ao certo quando, de fato, começou a tratar Maria por dona Maria. Helena já era uma mocinha, por certo, logo, logo, ela também seria tratada por dona, como era praxe na vida dessas mulheres nas casas de família. Cuidavam dos filhos, dos filhos do filho, dos netos do filho, até que não dessem mais conta, constituíam-se como memória.

Luzia vivia e levava uma vida simples e sofrida, totalmente devotada à criação do filho doente, Fortunato, que, de tempos em tempos, vagava pela ilha com o seu sofrimento. Dele, Fortunato, não se sabia o pai, cuja identidade Luzia mantivera em segredo:

Na ilha diziam muitas coisas de Luzia. Que ela não sabia quem era o pai de Fortunato. Sabia sim, mas não contava. Que é que tinham que ver com quem lhe fizera filho? Quando apareceu de barriga grande, o finado dr. Alberto, pai de Maria, quis levá-la à delegacia, a fim de fazê-la casar. Mas Luzia contou alguma coisa? Nada, nem piou. Para que casar, dr. Alberto, se o porqueira nem ao menos merece ser pai do menino? (BH 20)

Luzia sempre fora benquista na Ilha de Boa Vista, tirando a época em que a família de Maria estava na Ilha, quando levava uma vida insípida e triste, dedicando-se a lavar roupa para fora e a cuidar do filho doente, o que lhe absorvia muito de seu tempo, principalmente quando estava em crise, como foi da última vez que o internaram no hospício, contrariando os apelos de Luzia para que não o levassem para aquele lugar ruim.

As coisas não mudavam para ela, na verdade vivia só, porquanto o filho não respondia aos seus apelos, não interagira com ela, nem ninguém. Luzia sofria muito, principalmente quando soube da acusação que pairava sobre o filho, de que, tendo

⁶³ Como já tratamos no primeiro capítulo deste estudo, Maria é casada com Godofredo, de cujo casamento nasceram os três filhos: Helena, Dirceu e Margarida.

roubado a arma de Godofredo, estava armado e ameaçava a população da Ilha; foi isso que disseram os policiais. Luzia se desesperava, sabia que matariam seu filho, ficara desolada:

Vão matar meu filho, disse de repente, mas ninguém ouviu o que ela disse, só um grunhido rouco. Engasgou com o café, botou a caneca de lado. Encurvou-se, segurou a cabeça nas mãos – sentia a cabeça pesada demais, e começou a soluçar. O corpo pulsava, Luzia gorda era sacudida pelo choro primitivo.

No seu sofrimento, na sua insignificância, sabia que seria difícil reverter tal acusação, principalmente vindo ela de Godofredo, um homem de atitudes violentas, preconceituoso, que nunca aceitara o filho dela, sempre o perseguira, por sabê-lo louco, preto, sem pai. Ela não tinha voz, sofria calada a sua dor, a sua desilusão com os homens, mesmo tendo o amparo de Maria e das crianças, que também sofriam violência simbólica⁶⁴, por parte do marido, e não podiam fazer muito, apenas se lamentarem, chorarem, como fizeram.

Depois de muito chorar, debater-se, chegara à conclusão de não adiantava gritar, chorar, espernear, ninguém a ouviria:

O choro primitivo de Luzia cedera lugar a um sentimento igualmente primitivo. Não soluçava mais se sacudia em violentos repuxos, apenas lágrimas mansas. Agora era fácil chorar. Pasmada e tonta, pelejava para juntar o amontoado de trastes soltos na sua cabeça. Queria entender, entrar no imo de uma natureza que a invadia, entender as leis que governam o mundo, a máquina de que agora era uma peça insignificante, a máquina que nenhuma força humana podia parar, desde que acionada. A vida humana não vale nada, qualquer um pode matar, qualquer um pode morrer. Um dia da caça, outro do caçador. A máquina do mundo era complicada demais para ela, o entendimento se tornava difícil. Não voltava os olhos para o céu, mergulhava-os na terra, nas coisas inanimadas que de repente adquiriam vida e feriam ou salvavam, por um processo estranho de simpatia e proximidade. As coisas viviam e feriam. Toda alma negra, todo o continente africano que repousava fundo no seu peito sofrido, como sepultado, ganhava força, surgia das trevas, para viver em gritos, terrível. (BH 104-105)

A ela só restava apelar para os santos, que talvez não a ouvissem. Em sua percepção, por serem santos brancos, não pertenciam à sua raça, inventados pelos brancos, então seria preciso, naquele momento, recorrer aos orixás:

⁶⁴ A violência simbólica, conceito social elaborado por Pierre Bourdieu (2012), é o meio de exercício do poder simbólico. Aquela violência velada, sem coação física, que reiteradamente provoca danos morais e psicológicos terríveis à vítima.

Luzia ruminava as gengivas vermelhas, engolia o cuspe grosso de lágrimas. Tentava fugir das tenazes que lhe esmagavam o coração, *tentava uma reza, tudo muito confuso, tentava o Sagrado Coração de Jesus e a Imaculada Conceição, ora por nobis. Não lhe valiam muito.* Com certeza alguém fizera mal a Fortunato, fizera coisas com as suas roupas. Voltava-se para as ervas, os seus orixás. Ao mesmo tempo prometia rezas e missas para Nossa Senhora do Rosário, tão bonita na estampa que vira há muitos anos. O manto roxo e preto, com brocados de ouro, as dobras do manto, as mãos compridas, os olhos de conta. Me salve Fortunato, minha santa, que eu não sei. *Preciso queimar uns fumos. A santa não lhe dizia nada, a Nossa Senhora do Rosário não lhe dizia mais aquelas coisas bonitas do sonho. Ogum às vezes ajudava. Quando pensava nos seus orixás, nas ervas que ela entendia como ninguém, temia ofender a santa, aquela Nossa Senhora da estampa, com seus brocados, a sua realeza pura. Mas Nossa Senhora não lhe valia muito, era santa de branco. Meu Deus que é que eu estou dizendo!.* ((BH 105); grifos nossos)

Embora nossa análise se restrinja ao objeto estético literário, que é a obra em si, não podemos perder de vista o contexto político e social em que a obra foi escrita, no qual o autor está inserto, daí uma auscultação mais profunda, quando emergem questões sociais, como uma perscrutação das subjetividades das personagens marginais, ex-cêntricas, como Luzia, Fortunato, Quiquina, e tantas outras. Como leitores críticos, podemos deduzir daí uma crítica ao domínio branco sobre o negro, a imposição eurocêntrica da religião, da supremacia de um Deus branco, que sobrepuja a religião de matriz africana trazida da África, com os seus orixás, seus santos pretos, suas ervas, há muito usadas na cura dos males no continente africano e que, praticadas no Brasil, aqui encontrou terreno fértil.

Luzia representa essa força que resiste, mesmo com toda introjeção, toda aculturação, ela permanece fiel às suas origens, e o faz como também o faz Biela⁶⁵, em busca da preservação da sua história. São personagens que se destacam pela simplicidade, pela vida que levam, com as amizades que nutrem pelos seus iguais, como é o caso de Tonho, o melhor amigo de Fortunato, um ex-pescador alcóolatra, totalmente desacreditado pelos seus pares pescadores, alimentado pelas lembranças dos seus embates com peixes grandiosos, em alto mar, no comando da barca Madalena, que agora se desfazia tombada na areia da praia:

⁶⁵ Personagem de *Uma vida em segredo* (1964). Biela, que já era órfã de mãe, e que, com a morte do pai, vai morar na cidade com os primos, onde encontra grandes dificuldades de adaptação, devido ao seu jeito simples e franciscano de ser. Diferentemente das personagens negras por nós estudadas, Biela tem posses, uma grande fazenda, que é cuidada pelo primo. Através de sua história acompanhamos sua trajetória, desde a chegada na cidade, juvenzinha, até sua morte já em avançada idade.

Tonho xingou de novo o mar. Via-se pequenino e ridículo, mas xingou de novo. Sou um homem, besta. Ajeitou o gorro de meia na cabeça e foi caminhando pela praia. O sol faiscava na areia quente. Ele andava, precisava andar, o peito lhe dizia, fazer alguma coisa, não ficar aí naquela luta ridícula cretina com o mar, com as suas fraquezas. Mar, eu te conheço, as tuas manhas, as coisas que tu guardas, besta. As pobres coisas do mar, as coisas que o sal corrói, como vai cariando as pernas. Mar como uma mulher de sexo aberto, também com seus ácidos e cheiros, os seus saís, em que os homens mergulham e não encontram fim. Sexo, caminho sem fim. Mar sem fim, mar de morte, corredor de pregas. Útero. Mulher com seu cheiro próprio, a sua maresia. Narinas dilatadas cheirando o ar, Tonho caminhava pela praia. Uma grande ternura o invadia. O cheiro da mulher e o cheiro do mar. Os olhos líquidos, e uma lágrima escorregou pela asa do nariz. Lambeu os lábios: o mesmo sal. Assim sozinho na praia deserta, não se envergonhava de chorar. Mar cão, mar puto. (BH 108)

Tonho tinha o mar como sua pátria, seu habitat, seu drama e sua tragédia: mar salgado, de memória e sexo. Tonho, assim como Luzia, refletia o mar, aquele mar devorador, que leva e traz. Tonho, apesar de tudo, tinha o maior respeito por Luzia e devotava muito amor e cuidado a Fortunato, como se dele fosse o pai, como foi quando soubera que o filho de Luzia havia fugido e que o estavam caçando: vivo ou morto, sob a acusação de levar consigo uma arma roubada de Godofredo. Naquela ocasião, Tonho fora ao encontro dela, vira seu sofrimento, e, pela memória, tentara recompor a própria dor, uma dor de abandono, de ausência dos carinhos da mãe, do amor que não lhe fora devotado. Tudo estava ali, na sua vista, na figura de Luzia, que inutilmente corria contra o tempo para salvar o filho:

Voltou-se de novo para Luzia, que respirava ofegante e cansada. Uma ternura imensa o invadia. Procurou se lembrar de como era a própria mãe. Ela lavando roupa no riacho. Não podia esquecer. Os olhos da mãe como eram doces e bonitos. Ele era pequeno, a primeira lembrança. Ela era moça, tinha uns cabelos negros e compridos, um andar macio. Por onde ela andava parecia deixar um cheiro gostoso, que ele nunca conseguiria esquecer. A mãe não ligava muito para ele, deixava-o, muitas vezes abandonado e saía a andar pela ilha. Mesmo assim se lembrava com emoção daqueles últimos momentos, daqueles olhos imensos, dos cabelos compridos e pretos, do andar como música. [...] Tonho olhava Luzia. De leve, com medo de que acordasse, como se estivesse dormindo, alisou a mão de Luzia. No escuro não podia ver os olhos agradecidos de Luzia, os olhos machucados de lágrima. Como resposta, Luzia lhe segurou a mão, levou-a aos lábios. Tonho sentiu todo o corpo tremer. Ela era moça, lavava roupa no riacho, ele brincando num cesto de vime, ela de andar macio, ela de cabelos pretos compridos. Não aguentava aquelas coisas. [...] Vamos, disse, está ficando tarde. Luzia se levantou com dificuldade. É só mais aquela curva e chegamos. Luzia começou a chorar de novo baixinho. Não chora, disse Tonho. (BH 150-151; grifo nosso)

Ao sentir o carinho de Luzia, Tonho evocara a figura da Mãe, de quem não tivera cuidado, amor e devoção. Luzia, com todo sofrimento, vê-se reconfortada pelo carinho de Tonho. Em sua dor e sofrimento, Luzia congrega em si a imensidão do mar e o

ancoradouro de muito sofrimento: a pobreza, o filho doente, a impotência diante das vicissitudes, diante da insensatez e da mentira dos poderosos, e diante da morte, de que Fortunato fora vítima.

Luzia era assim, no seu espaço de vida, o mar e a casa, a sua casa; o mar e a casa de Maria. Não maldava dos outros, não tinha o ciúme exacerbado de Quiquina; não tinha a desfaçatez de Inácia. Apesar da falta de instrução, sabia da sua importância na criação de Maria e dos filhos dela, quando passavam férias na Praia das Castanheiras. Embora não se desse conta da sua subserviência, ou pelo menos não a externasse, havia nela uma percepção muito aguçada a respeito do mar e dos homens, mais precisamente sobre a existência, claro que na sua imagética primitiva. Nunca se descuidara das orações, tal como aparece no fragmento abaixo:

Noutros tempos ela cuidara de Maria, que adormecia quando pequena ouvindo as mesmas histórias que não envelheciam, toda vez que vinha com os pais passar o verão em Boa Vista, como agora tomava conta dos filhos dela, com o mesmo carinho e amor severo: eram quase seus netos. Negro quando pinta, quando nada duas vezes trinta. [...] *Luzia misturava sempre reza com o pensamento que ia tecendo com as palavras. Aquele mar já levou muita gente, pensou vendo os túmulos. Quando não era o mar era a doença. Mais para o fundo o território dos anjinhos. Estes são mais felizes. Ou as mães dos anjinhos é que são mais infelizes? Elas vivem do mar, vivem a parir filhos pro mar e o mar a parir peixes pros homens, os homens... Era difícil toda vez aquele pensamento, como era difícil o pensamento dos homens que matam os peixes e os peixes matam os homens pelo mar e os homens...* (BH 17-28)

Em toda sua trajetória, Luzia, por ser mãe, por sofrer todo tipo de privação, das personagens neste capítulo estudadas é a mais sensata, mais bem construída, por isso é interessante notar que as três personagens, Inácia, Quiquina e Luzia, a despeito de qualquer sofrimento, ausência, morte ou loucura de suas senhoras e patroas (Malvina, Rosalina, Maria) permanecem como são, desde suas apresentações nas narrativas, até seus finais. Não é dado a elas um final como o que é dado às personagens principais: Malvina acaba por se matar; Rosalina acaba por enlouquecer, e Maria acaba por emancipar-se, deixando para trás a relação conturbada com o marido, resolvendo pôr fim ao casamento deles. As criadas ou escravas ou empregadas (havendo quase que diferença alguma em relação a essa divisão de trabalho), simplesmente são diluídas nas narrativas dos romances a que pertencem, como é o caso de Luzia que, após a noite de caça ao seu filho Fortunato, em que fora finalmente abatido pelo tiro de fuzil do soldado novo, aparece na praia à procura do corpo do filho:

O dia custou muito a nascer. Aos poucos já se distinguia melhor onde começava o céu, onde terminava o mar. O céu clareava, a luz esfriava o céu. Uma linha pura separava agora o céu do mar. O céu levemente rosa, o sol começava a nascer, em breve despontaria detrás do mar. O mar ganhava sua cor verde escuro, cinza, azul escuro. As ondas brancas, como rolos de fumaça. Com a claridade, a última estrela sumiu. [...] O dia agora nasceu. O mar agora calmo e liso, as praias sujas dos restos da ressaca. O sol apagava, com sua claridade, as derradeiras sombras que ainda restavam da noite passada. [...] Nas areias da Praia das Castanheiras surgiu o primeiro vulto. Agora é achar o corpo, disse Luzia enquanto procurava na areia as conchas necessária para compor uma coroa. (BH 259)

Ela simplesmente se dissipa nessa claridade do dia ensolarado, e o leitor do romance não saberá mais dela, pois já é o fim da história, da sua triste e sofrida história, tão essencial quanto a história das personagens protagonistas, por nós estudadas.

Assim como ela, também temos Inácia, cena que já descrevemos acima, quando da notícia do suicídio de Malvina, estando ela na casa de Gaspar, atirada em desespero no chão, em seu transe.

3.2 Sobre pontos comuns

A abordagem desses três personagens ex-cêntricas nos leva a observar o quanto esses seres marginais têm importância na narrativa autraniana, e como, sendo personagens adjuvantes, têm pontos em comum na sua composição e na sua ação. **Quiquina, Luzia e Inácia** são analfabetas e negras. **Quiquina e Inácia** vivem na casa dos outros. Embora Quiquina seja livre, Inácia é escrava, mas se regala na confiança nela depositada por Malvina, fato que ela acredita ser espontâneo por parte de sua senhora. Luzia mora em casa, com o filho Fortunato, mas depende dos outros, de Maria, de quem cuidou na infância e, agora que é mãe, cuida dos filhos dela, quando em temporada de férias, em Ilha Bela. Das três, só Luzia tem um filho, que é doente, discriminado, e perseguido. Quiquina não tem filho, mas cuida de Rosalina, a quem considera como a uma filha. Inácia não tem filho, o cuidado que tem por alguém, como no caso de Malvina, não é espontâneo, mas forjado em troca de agrados e subornos.

Com relação à sexualidade das três, pouco se sabe, pois isso não fica claro, nem é desenvolvido nas narrativas dos romances de que participam. Inácia alcovita, mas não se envolve com ninguém; Quiquina não tem lembranças muito positivas a respeito da sexualidade, pois quando criança quase foi estuprada, escapando após morder o seu algoz,

que lhe revidou com um murro na cara.⁶⁶ Luzia, sim, esteve envolvida com alguém que não é mencionado e com quem teve um filho, mas em nenhum momento uma lembrança emerge sobre esse fato. O que ficamos sabendo a respeito dele é somente o que ela menciona, quando o pai de Maria queria fazer com que ela confessasse quem era o pai de Fortunato para fazê-la casar-se com ele, o que é rechaçado pela própria Luzia, como mencionado anteriormente.

Autran Dourado, sempre atento aos fatos sociais, faz uma representação da realidade vivida por essas mulheres, cada uma a seu tempo, e o faz numa perspectiva crítica, trazendo para cena a história de Luzia, que apesar da sociedade com seus códigos sociais vigentes, demonstra autonomia ao recusar-se a casar com o pai de Fortunato, que ela não revela o nome, e, mais ainda, demonstra-se capaz de criar, sozinha, o próprio filho, com todas as agruras que a pobreza e a doença do filho lhe trouxeram. O que queremos afirmar é a percepção histórica do escritor ao compor suas histórias, porquanto, por mais que elas sejam ficcionais, foram geradas em um determinado tempo e espaço, a partir de determinados contextos sociais, fato que não se pode perder de vista. Outro ponto importante a ser reforçado é que as personagens são frutos de uma visão masculina, da sua preocupação em trazer à cena e fazer aflorar as mazelas sociais por que passam essas mulheres ali representadas, mesmo quando elas são dotadas desse protagonismo sobre o qual já falamos em momentos distintos neste estudo, ou quando emergem da sua insignificância para se revelarem em importância e como essenciais ao desenvolvimento das narrativas de que fazem parte, como o são Inácia, Quiquina e Luzia.

São três personagens interessantes, por isso, a nossa opção em falar sobre elas, deixando de fora os dois outros romances estudados neste trabalho: *Uma vida em segredo* e *Novelário de Donga Novais*, por não vermos neles nenhuma personagem periférica mais significativas, pertencente à classe pobre. É evidente o papel de Biela, que, apesar de ser rica, dotada de muitas posses, sempre viveu à margem, não porque precisasse, mas porque optara por aquela vida, como forma de autopreservação, de manter-se fiel ao lugar de onde viera e ao que definira que deveria ser.

Em relação às criadas, das três personagens negras, Inácia é a que mais se destaca na superficialidade com que decide se relacionar com as pessoas, seu desapego ao semelhante, pois tudo nela é só artificialidade, já que ela joga o jogo da vida para conseguir o que quer. Repulsa-lhe seus iguais e, tentando emular o comportamento de sua senhora,

⁶⁶ Conferir, neste capítulo, a página 182.

prefere se estabelecer no que acredita ser o mundo dos brancos, copiando-lhes as atitudes. Inácia é aquela que espreita atrás da porta, mas não reflete sobre o que ouve e, às vezes e eventualmente, também vê, daí não sabemos o que se passa na sua mente ou no seu íntimo; se sabe de tudo que se passa na vida da casa e na vida de Malvina, vale-se dessas informações para fortalecer-se e negociar, sendo sempre muito sutil, como se tudo fosse espontâneo e altruísta.

Esses adjetivos casam melhor com Quiquina e Luzia. A primeira também tem informações privilegiadas sobre o sobrado e sobre a vida de Rosalina, já que estava ali desde muito cedo, participando da vida de todos eles da família, desde a infância de Malvina até a morte dos pais dela, quando passou a tê-la como única companhia. Mas não usava das informações de observadora privilegiada para chantagear a patroa Rosalina, muito pelo contrário, ao saber demais, via nisso uma forma de poder proteger a sua patroa, a *sua* Rosalina. Apesar da mudez, da falta de estudos, Quiquina dá-nos mostra do seu pensamento, de como ela estava atenta a tudo que se passava, desde as pequenas coisas da horta, passando pela cozinha, até a vida íntima de Rosalina. Quiquina é muito esperta, consegue posicionar-se ante os acontecimentos na vida de sua patroa, o enamoramento por Emanuel, o envolvimento com Juca Passarinho, a gravidez, o natimorto e a loucura. Quiquina tem o poder de reflexão, ao seu modo, tem certa profundidade de pensamento e raciocínio, no que também diverge de Inácia, que tudo sabe, age, mas não reflete. As suas percepções, no entanto, são superficiais, pois não há vínculo emocional entre Inácia e Malvina, ao contrário do que se passa com Quiquina e Luzia. A primeira ama Rosalina, tem-na como a uma filha, está com ela desde o princípio, desde o nascimento, e, antes disso, esteve com os pais dela, pois nasceu na família. Luzia é pura afetividade, mais intensa, posto que ela, além do apego à família de Maria, também é mãe, portanto muito sensível ao sofrimento do outro, ao bem-estar do outro.

Portanto, essas personagens negras fazem toda a diferença no texto autraniano, já que não são simples personagens secundárias a preencher a cena textual; longe disso, vão além, fixam-se como representações apuradas de uma realidade que emerge, que se mostra e, com isso, possibilita ao leitor uma percepção de desvelamento das margens, da periferia, fundamental para constituição da narrativa. São mulheres diversas, vivem em espaços diversos, em épocas diversas, mas através de todas elas, Autran Dourado faz emergir a percepção histórica do leitor para a compreensão da crítica social presente em suas narrativas. Através dela ele é capaz de contrapor blocos sociais distintos às vezes

interagindo com cumplicidade, às vezes em jogo oposicional, mas sempre para destacar o papel que tais personagens têm ou representam. Daí sua importância, pois essas personagens, talhadas com rigor narrativo, não exercem simplesmente uma função estética ou estruturante nos romances em que aparecem. Elas também servem ao propósito de dar significação histórica e social às narrativas de que fazem parte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, a nossa proposta era analisar criticamente toda a obra de Autran Dourado, tendo como foco a construção das personagens femininas. Projeto ousado, se considerarmos a extensão dessa produção: contos, novelas, romances, ensaios. Verdadeira empresa e um trabalho hercúleo, para sete vidas, de que não dispúnhamos. Resolvemos, então, eleger um número menor de obras, umas dez apenas, mas também foi impossível, dada a exiguidade de tempo disponível, pois tal empreendimento demandaria muito tempo e muitas léguas de estudo. Viajando de avião de Palmas, no estado do Tocantins, para Goiânia uma vez por semana, fara fazer as disciplinas requeridas pelo curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Estudos Literários na UFG, tivemos de chegar à conclusão de que jamais conseguiríamos fazer justiça ao autor. Repensamos o projeto e a sua viabilidade; pesquisamos o que já fora escrito em termos de tese e dissertações sobre a obra do autor mineiro; certificamo-nos de que as abordagens dos estudos por nós encontrados e lidos não inviabilizariam a nossa proposta, porquanto, se neles havia análise sobre as personagens femininas, nenhuma ainda analisara sistematicamente as obras por nós escolhidas, ou seja, quando havia algum estudo, ele se dava de forma a contemplar até quatro obras, mas não as cinco por nós escolhidas, como acabamos por definir, finalmente, a nossa proposta de estudo.

Elegemos, então, as seguintes obras: *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *Os sinos da agonia* (1974), e *Novelário de Donga Novais* (1976). Seguimos, assim, uma cronologia, o que nos permitiu vislumbrar a evolução da escrita do autor e suas ideias sobre o tema que iríamos estudar: *A construção das personagens femininas na obra de Autran Dourado*, mais precisamente, a maneira pela qual a mulher é representada na sua obra e os desdobramentos dessa representação, assim como as estratégias narrativas decorrente disso. Acreditamos que Autran Dourado, ao selecionar a forma de apresentação de suas personagens femininas, também escolhe ou determina uma forma específica de estratégia narrativa para fazer tais personagens aflorarem e narrativamente existirem.

Tal escolha teve sua origem nos anos oitenta, quando, ainda na graduação em Letras, na Universidade Católica de Goiás (UCG), hoje PUC-GO, lemos o romance *Ópera dos mortos* e a novela *Uma vida em segredo*. Foi um momento de total encantamento com as personagens femininas das obras, **Rosalina** e **Biela** (Gabriela), respectivamente. Mais de

três décadas se passaram para que a elas se juntassem **Maria**, de *A barca dos homens*, **Malvina**, de *Os sinos da agonia*, e **Lelena**, de *Novelário de Donga Novais*, todas elas num único estudo e em pleno diálogo quanto a suas caracterizações e formas de apresentação, conduzindo-nos aos seus mundos, espaços, dramas, pessoais e coletivos, a épocas e aprendizado de vida. Estava assim eleito o nosso *corpus*, o material com o qual trabalharíamos dali para frente, sem desconsiderarmos a utilização de outras obras do autor, sempre que se fizesse necessário, principalmente em relação às suas obras teóricas sobre narratologia, especificamente a construção do romance.

Constituído o nosso *corpus*, elegemos, inicialmente, as personagens protagonistas, citadas acima, a quem dedicamos todo o primeiro capítulo deste estudo e a primeira parte do segundo. Vimos então que o nosso trabalho se enriqueceria muito se voltássemos nosso olhar para as personagens periféricas, marginais, fundamentais para constituição de Maria, Biela, Rosalina, Malvina e Lelena para o estabelecimento delas como protagonistas. Foi isso o que fizemos no segundo capítulo, quando dedicamos um subcapítulo ao estudo das prostitutas. Aqui ampliamos a nossa leitura, quando acrescentamos ao nosso *corpus* o romance *O risco do bordado* (1970). A inserção desta obra deu-se, única e exclusivamente, para a ampliação das diferenças entre as personagens e seus estratos sociais, o que representavam na construção desses estratos ou o que poderíamos perceber deles a partir da observação e análise dessas personagens. Outrossim, como consequência, a possibilidade do estudo das personagens prostitutas e o que elas significam. No terceiro capítulo, focamos nas personagens adjuvantes Luzia, Quinquina e Inácia. O fato de elegermos apenas Luzia, Quinquina e Inácia como personagens periféricas, além das prostitutas, é que essas personagens são fundamentais como contraponto às personagens principais, oriundas de determinada casta social. Biela, no entanto, embora ex-cêntrica, vivendo às margens, pertencia a uma família rica, era dotada de posses, e é protagonista, e não há ninguém, nenhuma personagem, no romance *Uma vida em segredo*, que se equipare, em função narrativa e possibilidade de contraponto a Biela, a Luzia, Quinquina e Inácia nos romances dos quais participam. O mesmo acontece no romance *Novelário de Donga Novais*, mesmo se levarmos em conta que Lelena, ao contrário de Maria, Rosalina e Luzia, pertence à classe média.

Consolidada a escolha das obras, partimos para a constituição do *corpus* teórico, quando levantamos uma vasta bibliografia sobre o papel da mulher na sociedade brasi-

leira, ao longo dos séculos, sua importância e representação⁶⁷, obras de: Leila Mezan Algranti (1992), Celi Pinto (2003), Elódia Xavier (2007), Cíntia Schwantes (2006), Ruth Silviano Brandão (2006); Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão (2004), Mary Del Priore (2017). Hirata, Laborie, Doaré e Senotier (2009), R. Howard Bloch (1995). Além das questões de gênero, fazem parte desse *corpus* obras que tratam do Erotismo, Metalinguagem e a Memória, categorias por nós analisadas. Sobre o Erotismo, temos Antônio Jesus Durigan (1998), Georges Bataille (2004), Herbert Marcuse (1981), Sigmund Freud (1996), Dino Preti (2004), Robert Muchembled (2007), Mary Del Priore (2011). A respeito da Metalinguagem, temos: Aristóteles, Roland Barthes (2007), Lourival Holanda (1992), e Autran Dourado (2008)⁶⁸. Fechando essas categorias, são as seguintes as obras que tratam da memória: Ecléa Bosi (2003), Lúcia Castello Branco (1991), Márcio Seligmann-Silva (2002) e Jacques Le Goff (2003). Compuseram, ainda, este *corpus* Antonio Candido (1972), Pierre Bourdieu (2012), Mikhail Bakhtin (2010); Roland Barthes (2002 e 2007); Linda Hutcheon (1985 e 1991) e Eric Hobsbawm (1995).

Após a revisão bibliográfica, era a hora de apresentar o autor, Waldomiro Autran Dourado, sua biografia, obras e prêmios. Daí seguimos para o Primeiro Capítulo, que denominamos de “Arquitetura narrativa: o cosmos ficcional de Autran Dourado”, quando partirmos para a análise das obras. O mesmo princípio de análise foi seguido em todas as partes e em relação a todas as personagens. No primeiro momento, fizemos uma apresentação da obra, o contexto no qual foi escrita, personagens, espaço, e uma síntese da história. No segundo momento, passamos para a análise da narrativa visando a personagem em foco. Portanto, o estudo de cada obra foi assim dividido: a primeira parte traz o nome da obra, seguido do nome da personagem, e, na segunda parte, vêm os elementos caracterizadores da personagem e uma referência à cada uma delas. Como se segue: 1. *A barca dos homens* (1961): a) *A barca dos homens – Maria*, b) *Memória e emancipação: as percepções de Maria*; 2. *Uma vida em segredo* (1964): a) *Uma vida em segredo – Biela*, b) *Identidade e alteridade: o silencioso caminho de Biela*; 3. *Ópera dos mortos* (1967): a) *Ópera dos mortos – Rosalina*, b) *Tempo e memória: as várias faces de Rosalina*; 4. *Os sinos da agonia* (1974): a) *Os sinos da agonia – Malvina*, b) *Tragédia e memória: os incertos caminhos de Malvina*; 5. *Novelário de Donga Novais* (1978): a) *Novelário de Donga Novais – Lelena*, b) *O fio metatextual e os tortuosos caminhos de Lelena*.

⁶⁷ Para conferência das obras dos autores aqui citados, recorrer à Introdução deste estudo.

⁶⁸ *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Nesta obra o autor traça um estudo metatextual sobre sua própria obra.

Começando pela primeira obra, *O barca dos homens*, no primeiro momento apresentamos a obra, a sua genealogia, o contexto no qual foi gerada, e o seu reconhecimento pela crítica, que a considerou um divisor de águas na obra do autor mineiro. Passamos para os aspectos estruturais da obra, sua divisão, suas personagens, as inovações com relação à estrutura, que foge à linearidade, constituindo-se como uma estrutura aberta, a qual Autran Dourado denominou de “Estrutura aberta do Barroco”. Além disso, falamos do *locus* da narrativa, que, ao contrário dos outros romances analisados, cuja ambientação dá-se na cidade fictícia de Duas Pontes, criação do autor, e excetuando *Os sinos da agonia* (1974), que é ambientado em Vila Rica, no século XVIII, *A barca dos homens* é ambientada numa ilha do Sul, denominada Boa Vista. Ali vamos encontrar Maria e Godofredo, com seus filhos e sua vida. Agregados a eles estão Luzia e o seu filho Fortunato, e a história de muitas outras personagens, tão ricas em composição e histórias. Percebemos ali a nítida divisão entre ricos e pobres, entre abastados e miseráveis, entre o alto e o baixo, o interior e o exterior. Destacamos a figura de Luzia, para compreensão da personagem Maria, cuja história será ampliada, na parte denominada “Memória e emancipação: as percepções de Maria”, quando nos foram revelados os traços de uma mulher sofrida na sua relação com Godofredo, que caminha para a derrocada, seu amor aos filhos, à Maria e a Fortunato, bem como a sua determinação em romper com a normatização de uma sociedade patriarcal, para salvar-se como mulher do jugo da violência simbólica perpetrada pelo marido e da estrutura de uma cidade machista, que tem na mulher a figura do ser submisso, obediente e destituída de criticidade. Maria representa essa nova mulher, atenta, observadora, que transgrede na forma de amar e de se relacionar com o mundo. Essa transgressão e a sua percepção a respeito de si mesmo e da sua forma de amar foram contempladas na primeira parte do segundo capítulo deste estudo “Sexualidade e Erotismo”.

Seguindo a mesma linha de análise, partimos para segunda obra do nosso estudo, dessa vez “*Uma vida em segredo*” (1964), cujo foco é Biela, sua personagem principal. Situamos a obra, como fizemos anteriormente, para, daí, traçar a sua ontologia, na parte denominada “Identidade e Alteridade”. Nesta parte da análise buscamos situar Biela no seu novo habitat, depois que perdeu o pai e foi para cidade morar com os primos Conrado e Constança, e os filhos deles. Enfatizamos o papel de Biela, à qual denominamos de anti-heroína, na luta pela manutenção da sua identidade, ante o progresso que se lhe afigurava e os novos hábitos que tentaram lhe impor, melhor dizendo, a sua resistência a eles, a não

mudar seu jeito de ser e agir. Autran Dourado com todo seu poder de artesão da palavra, constrói uma personagem rica e profunda, cujo foco aproveita para dissecar realidades tão diversas e sofridas. Biela no seu jeito franciscano de levar a vida, a despeito de toda fortuna que tem, constitui-se como fundamental no rol das personagens autranianas, ao revelar seus mundos exterior e interior, via, algumas vezes no desenvolvimento da narrativa, do fluxo de consciência.

O terceiro romance analisado foi *Ópera dos mortos* (1967), obra de grande importância na bibliografia do autor mineiro, que tem como personagem principal Rosalina, uma das mais trágicas e intensas personagens da narrativa autraniana.

Logo na primeira parte, situamos a obra no seu contexto social, apresentamos os aspectos estruturantes da obra, para, em seguida, passar para vida da personagem Rosalina, ela desde a infância, na convivência com os pais, depois, já moça, órfã de mãe, na convivência com o pai, e, com a morte dele, na solidão do sobrado, tendo apenas Quiquina como escudeira e guardiã, até a chegada de Juca Passarinho, com quem se envolverá mais tarde e com quem terá um filho, natimorto, fato que a leva à loucura.

Ao fazer a leitura dessa obra, explicitamos as contradições vividas pela personagem, sua personalidade vária, as dificuldades de ela se desvencilhar do seu passado, dos seus mortos e a sua genealogia fincada no centenário sobrado da família Honório Cota. Essa história (a dela mesma e as de suas relações familiares e sociais) é resgatada pela memória coletiva do lugar, pois na narrativa do romance a memória constitui-se como elemento primordial e estruturante.

Seguindo-se à análise de *Ópera dos mortos*, analisamos o romance *Os sinos da agonia* (1974), considerado pela crítica como um dos melhores e mais ousados livros de Autran Dourado, inclusive com destaque internacional, chegando mesmo a ser adotado temporariamente, na França, para exames de *agrégation* de suas universidades⁶⁹. Am-

⁶⁹ Sem dúvida alguma, pesou na boa recepção do romance na França as relações intertextuais que ele estabelece com a tragédia *Phèdre*, de 1677, de Jean Racine (1639-99), mesmo se também estabeleça relações semelhantes com o *Hipólito*, de 428 a.C., de Eurípides (ca. 480 a.C.-406 a.C.), mas, principalmente, com a *Phaedra*, de 54, de Sêneca (4 a.C.-65), tragédia sem cuja existência prévia Racine não teria escrito a sua. Não se pode esquecer que também na França apareceu, em 1573, uma tragédia, *Hippolyte*, de Robert Garnier (1545-1590), mais claramente influenciada por Sêneca e, evidentemente, antecessora e também influenciadora da tragédia de Racine, de quase um século depois. Contemporânea da *Phèdre*, de Racine, e no mesmo ano de 1677, também apareceu na França a tragédia *Phèdre et Hippolyte*, de Nicolas Pradon (1644-98), cuja fama foi eclipsada pela peça de Racine, não sem antes provocar um querela que envolveu os dois escritores e Nicolas Boileau (1636-1711), que tomou o lado de Racine, de quem era amigo. O mito de Fedra parece ser caro aos franceses, por alguma razão que não nos diz respeito aqui. Podemos nos lembrar até do filme *Phaedra*, de 1962, do diretor norte-americano Jules Dassin (1911-2008), com a grande atriz grega Melina Mercouri (1920-1994) no papel de Fedra, o ator italiano Ralf Vallone (1916-2002) como Thanos (Teseu) e o ator norte-americano Anthony Perkins (1932-1992) como Alexis (Hipólito). O roteiro,

bientado em Vila Rica do Século XVIII, destacamos no romance a sua estrutura, também inovadora, dividida em quatro partes ou jornadas: A Primeira Jornada – A Farsa (em que a focalização é centrada em Januário); A Segunda Jornada – Filha do Sol, da Luz (em que a focalização é centrada em Malvina); A Terceira Jornada – O Destino do Passado (em que a focalização centrada é em Gaspar); e A Quarta Jornada – A Roda do Tempo, na qual temos o fecho da narrativa, com focalização distribuída entre as diversas personagens. Traçamos a genealogia dessas personagens também em seu diálogo intertextual com grandes obras da literatura universal, mais particularmente tragédias como a *Medeia* de Eurípides, o *Édipo Rei* de Sófocles e *Macbeth*, de Shakespeare. A partir daí, situamos as personagens na história, apresentamos os espaços nos quais elas se desenrolam, para, depois, partirmos para a análise da personagem Malvina, foco do nosso estudo.

Em “Tragédia e memória: os incertos caminhos de Malvina”, ficamos sabendo que ela é originária de uma nobreza empobrecida, que vivia com o pai, a mãe, a irmã, e o irmão bastardo, na vila em Taubaté, até conhecer João Diogo, rico senhor das Minas Gerais, com quem se casa (ele se tornando, assim, a salvação da casta arruinada, da qual ela faz parte), após trair a irmã, indo morar com ele em Vila Rica. Traçamos a etimologia dos nomes das personagens e a sua relação com a tragédia *Fedra*, de Racine, fundamental para o que viria a se desenrolar na narrativa. Após situarmos o *locus* da narrativa, estudamos Malvina em relação ao seu tempo e espaço, analisamos a sua constituição nas ações que pratica, sua amizade e cumplicidade com a escrava Inácia; sua paixão pelo enteado, o seu envolvimento com Isidoro, e o assassinato do marido, João Diogo, destacando sempre o papel da memória como elemento estruturante dessa narrativa. Abordamos também o que no romance aparece de forma bastante explícita, o jogo metatextual empreendido por Autran Dourado, para explicar a concepção de Malvina e de Gaspar, enredados no fio do destino, inexoravelmente caminhando para destruição. As relações triangularizadas, seja a de Gaspar, Malvina, Januário ou a de Malvina, Januário, Gaspar ou ainda a de Januário, Malvina e Gaspar (pois o vértice dessas triangulações muda a perspectiva através das quais elas podem ser estudadas), ou ainda, resumidamente, a relação que se estabelece entre Gaspar e Januário, foram vistas como partes de uma mesma moeda, seguindo o que quer o próprio Autran Dourado, tal como deixou claro em seu livro *Uma poética do romance: matéria de carpintaria* (2000), numa equação que

escrito por Jules Dassin e Margarita Lymberaki, moderniza as ações, embora siga as disposições da tragédia *Hipólito*, de Eurípides. No Brasil, o filme foi lançado sob o título *Profanação*.

estabelece Malvina como o vértice principal do triângulo formado com os dois outros personagens, Januário e Gaspar.

Destacamos, ainda, as contradições sociais daquela Vila Rica do Século XVIII, como apresentada ou recriada no romance, principalmente no que tange às oposições e contradições entre pobres e ricos, pretos e brancos, mulheres casadas e mulheres manteúdas, focalizando as relações de poder ali estabelecidas, fruto de uma sociedade patriarcal, marcada por preceitos estreitos e preconceitos evidentes, sempre a serem tomados como norma de comportamento social, familiar e pessoal, mesmo se sempre a ser desrespeitada através das traições, das tramas, das paixões e de artimanhas. Focamos, em nossa abordagem do romance, as relações extraconjugais como uma norma de comportamento condenado mas aceito e o papel da memória como elemento estruturante dessa narrativa. Mais que isso, abordamos a representação da mulher ousada e destemida, que rompe com a “normatização” dessa sociedade patriarcal e dominada pelo homem, mesmo se venha a pagar sua ousadia e determinação com a loucura e o suicídio. Levamos em conta também a existência, no romance, daquelas mulheres que, como a mãe de Malvina, contrariando a lógica machista, tem um filho fora do casamento e é aceita pelo marido, mas não sem pagar um alto preço: a própria tragédia pessoal de ter gerado um ser deformado e louco.

O romance analisado em seguida, *Novelário de Donga Novais* foi lançado por Autran Dourado no mesmo ano (1976) em que o escritor também apresentou ao público seu livro de ensaio *Uma poética do romance: Matéria de carpintaria*, no qual ele teoriza sobre sua própria criação literária. O romance constitui-se como uma narrativa metatextual, por meio da qual o autor mineiro discute, mesmo de forma indireta, as várias possibilidades narrativas e ficcionais, com sabor e beleza, referenciando a memória coletiva e os tempos passado, presente e futuro, que no livro caminham de mãos dadas, lado a lado, numa narrativa que se quer, conforme as palavras do autor, *pantemporal*, circunscrita à cidade fictícia de Duas Pontes, no interior de Minas Gerais, e que conta a história de Donga Novais, um espécie de vidente e depositário da vida e da tradição dessa cidade, que, do alto da sua janela, assiste ao desenrolar de várias histórias com as quais e também através das quais tece o seu novelário, do qual faz parte Lelena, personagem principal. Nesse romance, Autran Dourado parece estender e exemplificar o que teorizara em *Uma poética do romance: Matéria de carpintaria*, usar sua verve crítica e irônica para traçar um acerto de contas com seus pares, momento em que, metatextualmente, consegue estabelecer um diálogo crítico-literário com seus leitores – o romance e o livro teórico se

entrelaçam, de forma que o primeiro justifica o segundo e este, de certa forma, explica o primeiro.

No romance o papel da memória coletiva é de fundamental importância, pois é através dela que ficamos sabendo das várias histórias de seu Donga, inclusive a de Lelena, quando, no começo da história, uma voz narrativa coletiva apela para a memória para tentar situar a história dela Lelena, a dela e a dos seus amantes, que, segundo o narrador, foram tantos, que é impossível dizer quantos e quem foi o primeiro, nem quem foi o último.

Dessa forma, enfatizamos a visão crítica do autor, ao compor uma personagem transgressora, fazendo emergir, pelas suas ações, uma crítica bastante aguçada a respeito da hipocrisia de uma sociedade patriarcal e machista. Lelena não é uma personagem qualquer, não se submete aos padrões de comportamento impostos pela sociedade a que pertence e em que vive, nada tem de casta ou de santa, como exigiriam os padrões de uma cidade do interior de Minas Gerais, como o romance parece indiciar. Com seu belo corpo, esperteza e humanidade (por nada ter de criticidade), consegue seduzir, sem distinção, todos os homens de Duas Pontes, chegando mesmo a provocar diatribes, senão coisa pior, entre eles.

No Segundo Capítulo deste trabalho, denominado “As mulheres e o amor – Sexualidade e erotismo”, abordamos as várias formas de amar dessas personagens, dando destaque para sexualidade (a prática do amor erótico) como possibilidade de poder social. Cumpre-nos dizer que, neste capítulo, dedicamos algumas páginas à discussão da representação das prostitutas na obra do autor, pela riqueza e importância que elas exercem nas suas narrativas. Com isso, buscamos fazer um contraponto às personagens principais, enriquecendo, acreditamos, a nossa abordagem de todas as personagens estudadas, ao destacar a representação da mulher como ser ambivalente, ou seja, ora as personagens são castas, ora elas são, se objeto do desejo, consequentemente agentes do prazer.

No Terceiro Capítulo, denominado “Desvãos: ex-cêntricas e marginais”, nossa abordagem voltou-se para as personagens ex-cêntricas, como forma de compreender-lhes a trajetória, a importância e o seu estabelecimento no mundo ficcional. São muitas e de variada composição, estando presentes de forma a marcar a sua importância na narrativa.

Como vimos, ao longo do desenvolvimento que demos ao nosso trabalho, procuramos enfatizar o olhar sempre apurado de Autran Dourado para os aspectos sócias da sociedade retratada nas suas obras, pois foi isso, em primeiro lugar, o que nos chamou a

atenção em sua obra, antes mesmo de tentarmos empreender este estudo, de configurá-lo enquanto construção de suas personagens femininas, buscando apreender e compreender sua importância e significações. Além disso, a nossa pretensão era a de investigar, ainda, a importância atribuída a essas personagens na narrativa, na tentativa de responder à indagação que originou este estudo: se as personagens femininas, na obra de Autran Dourado, constituem mais do que apenas funções narrativas e se tornam também simbólicas.

Passados quatro anos de estudos e de pesquisas, de vários cursos feitos, muitos trabalhos e seminários, publicações, lemos e relemos, detidamente, cada obra do autor, principalmente e de forma bastante aprofundada, aqueles romances aqui consignados como objeto do nosso estudo, e uma coisa ficou-nos patente, a crítica social que permeia o texto autraniano. Todas as obras abordadas tratam, de algum modo, da decadência individual ou coletiva de um núcleo familiar e/ou de uma personagem ou de várias personagens em confronto com as forças sociais que regem os comportamentos ou a forma reguladora de vida que tais sociedades impõem a seus integrantes. Em *A barca dos homens*, encontramos **Maria**, no seu drama pessoal, que culminou com o fim do relacionamento com Godofredo e a ruína do casamento deles, uma espécie de travessia em busca de outras possibilidades de realização pessoal. Além de Maria, temos no romance Luzia, a sua adjuvante, que também enfrenta a sua vida de dificuldades, caminhando com a morte de seu filho Fortunato, caçado e morto por policiais. Há aí, também, uma forma de libertação do sofrimento, tanto dela quanto do filho. Casam-se assim, pelo sofrimento, essas duas vidas, a de Maria e a de Luzia.

Depois temos Gabriela da Conceição Fernandes, ou simplesmente **Biela**, de *Uma vida em segredo*, com a sua vinda para a cidade, deixando para trás a Fazenda do Fundão, lugar de seu nascimento e onde passara toda a sua vida – essa vinda para a cidade transforma-se uma nova realidade, que a oprime, tornando-se infeliz, pois passa a ser uma espécie de ofuscamento de sua identidade. Suas perdas foram muitas, primeiro da mãe, depois do pai e, logo em seguida, de sua amada Fazenda Fundão, que teve de deixar, para viver com o primo Conrado e a esposa dele, Constança, na cidade, onde não se adapta. Depois disso, em mais uma tentativa de abafar, senão destruir sua identidade, conformando-a às regras e formas socialmente aceitas, fizeram-na noiva. A ironia é que esse noivo arranjado também não se conforma às regras e à vontade de seu pai, preferindo fugir e abandonar a vida que seu pai lhe planeja, fazendo com que Biela perca um noivo

que, afinal, nunca tivera, pois tudo fora arranjado por aqueles que não iriam mesmo viver a vida que planejam. Bastante crítica e ao seu modo lúcida, na luta constante para não perder suas raízes e sua identidade, Biela passa a viver da memória, introspectiva que é, cheia de saudades do seu tempo de antes de vir para a cidade, caminhando para a debilitação do corpo com a velhice, o que culmina com sua morte.

Rosalina, de *Ópera dos mortos*, vive presa no casarão de sua família, isolada do mundo fora dele, visgada, pelo passado, ao potentado Honório Cota e aos seus mortos, que transitam, diuturnamente, pelo sobrado. É uma vida de silêncio e muitas perdas, primeiramente dos pais, o que a obriga a viver em companhia de Quiquina, depois, por orgulho, perde o amor de infância, a que procura recuperar, como compensação, no corpo estrangeiro de Juca Passarinho, nas atormentadas noites etílicas, quando ela é outra, tornando-se várias e variada, o que a leva à perdição: fica grávida, perde seu bebê natimorto, acabando por enlouquecer. A narrativa deste romance é bem simbólica, destacando-se neles as formas de narrar, a memória, erotismo e o emprego que nele o narrador faz do tempo.

Malvina, de *Os sinos da agonia*, é uma mente atormentada pela vaidade, pela lascívia e pelo poder, e vive seu drama interior, com todas as suas artimanhas e atavios da sedução, sem perceber que ao mesmo tempo avança, na ilusão de muitas conquistas, para a sua própria derrocada, vindo a enlouquecer e a cometer suicídio.

Lelena, de *Novelário de Donga Novais*, traz em si a vitalidade, o erotismo e o poder da sedução, embora sejam muitos os atributos que possui, ela, além da relação corrompida pela traição a Lalau, mesmo que de forma ironicamente cômica, desestabiliza as relações sociais entre amigos, entre marido e mulher, chegando ao ponto de levar algumas personagens do romance a arquitetarem planos de morte para seus pretendentes e supostos rivais, e até mesmo para o suposto objeto do desejo deles, ela mesma, Lelena. Um deles chega a cometer suicídio, Maldonado, professor de português e de música, latinista conceituado.

Nos cinco livros neste trabalho abordados, com exceção de Lelena e de Maria, as personagens protagonistas adoecem para morrer, morrem ou enlouquecem: Malvina enlouquece e se mata; Biela definha com a idade, adoece e morre; Rosalina enlouquece, depois de perder o filho. No romance *Os sinos da agonia*, o desenvolvimento trágico dos acontecimentos faz com que todas as personagens principais morram: João Diogo é assassinado; Gaspar tira a própria vida; Malvina se suicida; Januário entrega-se à

imolação.

Por tudo o que buscamos estudar, podemos concluir este nosso estudo com a certeza daquilo que era apenas uma hipótese no começo deste estudo de que *as personagens femininas*, na obra de Autran Dourado (ao menos nos romances aqui abordados), *vão além de simples funções narrativas, caracterizando-se como simbólicas*: em um primeiro momento por serem seres de linguagem, criadas com e através da linguagem, o que pode parecer óbvio de se dizer, mas não quando se leva em conta que não são seres de carne e osso, nem representam “seres que poderíamos encontrar na vida, na rua, em qualquer lugar. Estaríamos apenas no campo da mera sociologia literária se assim o afirmássemos e essa nem é ou foi nossa intenção, mas a de marcar a existência dessas personagens femininas como caracterizadora de um modo de criação literária, não apenas enquanto afirmação político-ideológica sobre a situação da mulher em meio a uma sociedade marcada pelo patriarcalismo e pela dominação masculina. Em segundo lugar, por essas personagens refletirem o mundo do autor, mas não enquanto apenas sua visão de mundo, as suas angústias, os conflitos, as mazelas sociais, a degradação e inadaptação do ser humano e as questões de gêneros. Acreditamos em mais que isso, pois acreditamos que Autran Dourado, ao criar suas personagens femininas, assim o faz também com um objetivo a mais: embora repita, em algumas de suas obras, o paradigma da literatura universal de que mulheres transgressoras sempre pagam com a vida ou com o enlouquecimento, consegue ir além, dando autonomia a essas mulheres, investindo-as de certo poder perante o mundo masculino, alimentando-as de possibilidades para escaparem das armadilhas por esse mundo apresentadas.

REFERÊNCIAS

1. Obras do Autor:

- DOURADO, Autran. *Teia*. Belo Horizonte: Edições Edifício, 1947.
- . *Sombra e exílio*. Belo Horizonte: Edições João Calazans, 1950.
- . *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- . *Nove histórias em grupos de três*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- . *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- . *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- . *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- . *O risco do bordado*. Rio de Janeiro, 1970.
- . *Solidão solicitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- . *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- . *Os sinos da agonia*. São Paulo: DIFEL, 1981.
- . *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.
- . *Armas & corações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.
- . *Novela de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- . *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- . *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- . *A serviço del-rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- . *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record: 1985.
- . *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- . *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1992.
- . *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- . *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- . *Gaiola aberta – tempos de JK e Schmidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- . *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

2. Obras de Apoio

- AINSA, Fernando. *O prostíbulo como templo das 'condenadas' sobre a terra*. Trad.: Nair Nodoca Takeuchi. Curitiba: Revista Letras (25), 1976.
- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: Mulheres da colônia (Estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do sudeste -1750-1822)* - Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1992
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2013.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. Sem indicação de tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. 6ed.. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BATAILLE, Jorge. *O erotismo*. 2.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- . *O erotismo*. Trad., apr. e org. Fernando Scheibe. Pref. Raúl Antelo. Posf. Eliane Robert Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Inclui textos inéditos do autor e um Dossiê “O erotismo”.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. Rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11ª. Ed. Trad. Maria Hela Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BRASIL, Assis. *Autran Dourado. A nova literatura: história crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americana, 1973.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (vol. 1 e 2). 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- . *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- . *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática (Princípios), 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COSTA, Cynara Amaral da. *A prevalência do agônico* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília – UnB, 1980.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. 3.ed. Rev. e atual. Vol. 5, 1986.

- COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. São Paulo: Anablume, 2013.
- DEL PRIORE, Mary. *História íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.
- DEL PRIORE, Mary et al. *História da Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1998.
- FERNANDES, Liduína Maria Vieira. *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2006.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso de gênero no Descobrimento da América e na Colonização do Brasil*. Bauru: Edusc/Goiânia: UFG, 2011.
- FORSTER, E. M.. *Aspectos do romance*. Trad.: Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. (Vol. XVIII) Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. Editora Cosac Naify, 2014.
- FUKS, Julián. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. *Folha de São Paulo: Ilustrada*, 30 out. 2005; versão On-line. Acesso 15 maio 2017.
- GUIMARÃES, José Ubireval A. *Ópera dos mortos: marcas edípicas na construção da personagem*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Alagoas- UFAL, 1994.
- GUIMARÃES NETO, Edson Moreira. Educação feminina, prazer e poder em Atenas (Séculos VI e IV a.C). *Phoênix*, Rio de Janeiro, 17-2: 51-81, 2011.
- HIRATA, Helena et al. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cnz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992. São Paulo: UNESP, 2009.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve Século XX – 1914 – 1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- LE GOFF, *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LOURENÇO, Maria Manuela da Silva. *Os sinos da agonia: uma poética da memória*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa, 2008.
- MAIA, Cláudia Cristina. *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTE, Alfredo Rodrigues. *Carpintaria e tecelagem: a obra de Autran Dourado* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo-USP, 2002.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- MOREIRA, Paulo Roberto Staud. *Faces da Liberdade, máscaras do cativo*. Porto Alegre: Arquivo Público do Estado: EDIPUCRS 1996.
- MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Trad. Monica Sthael. São Paulo: Martins Fonte, 2007
- PAGLIARINE, Maria Lúcia. *Ópera dos mortos: a metáfora do drama existencial feminino* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais–UFMG, 1990.
- PEREIRA, Marlene Guedes da Fonseca. *O Cantar de Rosalina no solo da terra* (análise contrastiva entre a personagem Rosalina, de Autran Dourado, e algumas heroínas trágicas gregas – Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro–UFRJ, 1993.
- PÉREZ Y RODRIGUEZ, Marta. *Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo – USP, 2013.
- PERNA FILHO, Francisco. *Criação e vanguarda*. Goiânia: UCG, 2007.
- PINTO, Celi. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no romance*. Trad.: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: LPB, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Leonor da Costa. *Romance puxa ou a ficção recorrente* (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- SCRUTON, Roger. *Desejo sexual: uma investigação filosófica*. Trad. Marcelo Gonzaga de Oliveira. Campinas: Vide Editorial, 2016.
- SENRA, Angela Maria de Freitas. *Literatura comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril Educação, 1983.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium Germanicum*, n. 6, p. 67-83, 2002.
- SILVERMAN, Malcolm. *Autran Dourado e o romance introspectivo-regionalista*. Moderna ficção brasileira. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- SOUZA, Necilda de. *O rito funerário em Autran Dourado* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Londrina, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et ali. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

APÊNDICE I

Colocar aqui a tabela. Explique ao Marcelo que eu quero que a tabela comece na página par e conclua na página ímpar – é o único jeito de se visualiza-la inteira, sem precisar virar página.

Nome	Sobrenome	Condição Social	Estado civil	Filhos	Empregada	Religiosidade	Origem	Animais de estimação	Sexualidade/erotismo	Memória
Maria	X	Classe Média	Casada	Tem três: Helena, Margarida e Dirceu	Luzia	Eclética	Cidade		Erotização presente, desde a infância. Crítica, tem consciência da sua sexualidade, do seu corpo. Trai o marido com o tenente Fonseca	A memória individual, o fluxo de consciência, o discurso indireto livre, são determinantes nessa obra, na atuação de Maria.
Rosalina	Honório Cota	Rica – Classe Alta	Amante	Natimorto (?), fruto da sua relação com Juca Passarinho	Quinquina	Família católica Não frequenta igreja, não vai à missa, desde que os pais morreram	Cidade Duas Pontes, fundada pelos Honório Cota, pai e avô.		Por ser múltipla, revelava-se, a cada tempo, uma personalidade. À noite, quando bebia, se transformava, entregando-se para o empregado Juca Passarinho.	Idem. A história é contada na alternância da memória individual e a coletiva
Biela (Gabriela)	Da Conceição Fernandes	Rica (embora viva como pobre e humilde) – Classe Alta	Namorado, fora abandonada pelo noivo	Não Tem		Católica	Fazenda Fundão, de propriedade dos pais dela	Cachorro Vismundo	Totalmente apática à sexualidade, ao corpo e ao erotismo, inicialmente. Quando motivada pelo pisão no pé e joelho na coxa, reage de forma espontânea ao desejo, sem que tivesse qualquer consciência	

									erótica, conhecia apenas a respeito da sexualidade dos animais	
Malvina		Rica – Classe Alta e Pobre – Classe Baixa	Casada	Não tem	Escrava Inácia	Não manifesta	Cidade de Taubaté			Tecedeira, arteira, felina, extremamente erotizada, conhecedora do corpo, desde a infância, tendo como exemplo a mãe, adúltera, de cuja traição nasceu o filho bastardo, Donguinha. Malvina é adúltera, dissimulada, se envolvendo com vários amantes.
Lelena		Classe Média	Casou-se	Não tem	Não é – existe como agregada	Não manifesta	Cidade de Duas Pontes, anos depois de Rosalina			Desde cedo, precocemente, já se engalfinhava nas veredas da sensualidade, erotizada em plenitude, viveu dos prazeres que o seu belo corpo lhe proporcionara. Foram muitos e vários os homens para quem se deu, até quedar-se, por um tempo, após o casamento com Lalau, para depois voltar à ativa.