



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGLETRAS)

ANGELICA MARIA DE ALMEIDA CARVALHO RAMOS

**DESFIANDO O BORDADO NARRATIVO DE AUTRAN DOURADO: UM
EXERCÍCIO DE LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO**

FORTALEZA, CE.

AGOSTO/ 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- R141d Ramos, Angelica Maria de Almeida Carvalho.
Desafiando o bordado narrativo de Autran Dourado : um exercício de leitura do texto literário /
Angelica Maria de Almeida Carvalho Ramos. – 2019.
178 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
1. O risco do Bordado. 2. Tempo. 3. Imaginação. 4. Memória. I. Título.

CDD 400

ANGELICA MARIA DE ALMEIDA CARVALHO RAMOS

DESFIANDO O BORDADO NARRATIVO DE AUTRAN DOURADO: UM
EXERCÍCIO DE LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceara (PPGLETRAS) como requisito parcial para a obtenção do título de mestre. Área de concentração: Literatura, História e Memória.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

FORTALEZA, CE.

Agosto/2019

ANGÉLICA MARIA DE ALMEIDA CARVALHO RAMOS

DESFIANDO O BORDADO NARRATIVO DE AUTRAN DOURADO: UM EXERCÍCIO
DE LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLETRAS) como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, História e Memória.

Aprovada em: 27/ 08/ 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Almeida Pellogio (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a Dr^a Daniele Barbosa Bezerra

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Ao meus pais....

Por estarem ao meu lado nas idas e vindas deste bordado.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, por financiar meus estudos.

A todos os professores do PPGLETRAS que, colaborando com proveitosas aulas, ajudaram-me a delinear o objeto desta pesquisa, e contribuíram de forma decisiva para minha formação.

Ao professor Marcelo Almeida Peloggio, pelo compromisso com a orientação, leveza e seriedade de trabalho.

A todos os professores que passaram por minha vida acadêmica e escolar, sem eles minha visão sobre mundo seria mais estreita certamente.

Aos professores, Orlando, Daniele e Yuri que, gentilmente, aceitaram colaborar com meu trabalho, participando da banca de qualificação e de defesa.

Aos funcionários do Acervo do Escritor Mineiro, pela colaboração e solicitude que me permitiram tomar contato com a vasta obra de Autran Dourado.

Aos meus colegas do PPGLETRAS por compartilharem os cafés, as aflições e as dúvidas do universo acadêmico.

Aos funcionários do PPGLETRAS, Victor e Diego, por toda ajuda prestada neste processo.

À Dona Regina, pela valiosa assistência oferecida.

Aos meus amigos Renata, Gabriel, Jorge, Rosângela, Ametista e Ismar, pelo imenso apoio, carinho, compreensão e pelas risadas compartilhadas também.

Ao Eldon, pelo imenso carinho e por acreditar em mim.

A minha família e ao pequeno Catatau, por oferecerem amor incondicional nesses tempos de cólera.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 1993, p.17)

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo primordial investigar como o tempo, atrelado às práticas mnemônicas e ao exercício da imaginação, é construído no romance *O risco do bordado* (1970), de Waldomiro Autran Dourado (1926-2012), a partir das estratégias narrativas mobilizadas para a sua composição. Autor de feição erudito Autran Dourado inicia sua carreira literária em 1944, com a publicação da novela *Teia*, pelas Edições Edifício, obra a qual se seguem *Sombra e Exílio* e *Tempo de Amar* (1952). O projeto estético do escritor mineiro caracteriza-se, sobretudo, por um intenso diálogo com a tradição, e com as expressões literárias e filosóficas que marcam a história da civilização ocidental. Bebendo da fonte dos clássicos, o autor constrói sua ficção utilizando-se de bricolagens, recortes, emulações de tragédias gregas, esboçando o perfil de suas personagens a partir de uma reconfiguração de mitos, símbolos e fábulas constitutivas do imaginário do homem moderno. O tempo aflora, nesse sentido, como o tempo espiralado dos mitos em que uma imagem remete à outra, ou melhor dizendo: vive dentro de outra, podendo ser ressuscitada a qualquer momento pela evocação ou recordação. A angústia, o desespero e o erotismo dilacerado pelo sentimento de culpa são alguns temas recorrentes na ficção autraniana. Em *O risco do bordado*, eles são catalisados pela imaginação do personagem João Nogueira da Fonseca, espécie de porta-voz da fictícia cidade de Duas Pontes. A infância sobressai-se como um pano de fundo frutífero para a criação literária, sendo a partir dela que se inaugura o universo lúdico da ficção. Desenha-se, ao longo das páginas da romance, a partir da figura de João, o perfil de um escritor em franco processo de amadurecimento que, desconcertado pela opacidade da memória, encontra no devaneio a matéria prima para a criação de seu mundo fabular. Destacam-se ainda, com recursos estéticos, o uso da técnica de narrativa em blocos, a presença do narrador personativo desorientador da leitura, o jogo barroco de sombra e luz. A pergunta motivacional desta pesquisa é, portanto, a seguinte: como o ato de narrar, atrelado aos recursos mnemônicos e ao uso criativo da imaginação, inaugura novas temporalidades no texto literário? A fim de tentar problematizar a questão levantada, este trabalho inicial divide-se em duas etapas. Primeiro, analisar-se-á o romance tecendo uma discussão sobre as características referentes à estruturação romanesca, observando as estratégias estéticas, já citadas neste texto, empreendidas pelo autor para criar a coordenada espaço-temporal de sua narrativa, e depois destruí-la dando vazão à imaginação que desorienta toda a cronologia proposta. Em seguida, traçar-se-á um caminho hermenêutico desdobrando a análise do tempo em dois eixos de significação: o do personagem, imerso em seu horizonte passional,

imiscuído no devaneio, a quem acompanhamos, com quem sofremos intimamente o fluxo dos acontecimentos reconstruindo o universo a partir do seu ponto de vista; e do narrador que, enxergando os acontecimentos por trás, tenta conferir uma significação a eles a partir do esforço de recordação. Como fundamentação teórica toma-se, como ponto de partida para as discussões, as contribuições de POUILLON (1974), MENDILOW(1972), BORNEUF(1971), STANZEL (1971), BAKHTIN (2008), ELIADE (1972), ISER (2002), AGOSTINHO (2008), BACHELARD (2009), MERLEAU-PONTY (1999), RICOEUR (2000), dentre outros.

Palavras-chave: O risco do bordado. Tempo. Imaginação. Memória.

ABSTRACT

The research has as its main objective to investigate how time, coupled with mnemonic practices and the exercise of the imagination, is built on the novel *O risco do bordado*, by Waldomiro Autran Dourado (1926-2012), based on narrative strategies mobilized for its composition. Autran Dourado began his literary career in 1944, with the publication of the novel *Teia*, by the Building Editions, a work which follows *Shadow and Exile* and *Time to Love* (1952). The aesthetic project of the Minas Gerais writer is characterized, above all, by an intense dialogue with tradition, and with the literary and philosophical expressions that mark the history of Western civilization. Drinking from the source of the classics, the author builds his fiction using do-it-yourself, clippings, emulations of Greek tragedies, sketching the profile of his characters from a reconfiguration of myths, symbols and fables constitutive of the imagery of modern man. The time, in this sense, emerges as the spiral time of the myths in which one image refers to another, or rather, it lives within another, and can be resurrected at any moment by evocation or remembrance. Anguish, despair, and eroticism torn by guilt are some of the recurring themes in autochronic fiction. In *O risco do Bordado*, they are catalysed by the imagination of the character João Fonseca Nogueira, a spokesman for the fictional town of Duas Pontes. The childhood emerged as a fruitful backdrop to literary creation, from which the playful universe of fiction was inaugurated. Throughout the pages of the novel, drawing from the figure of John, the profile of a writer in a frank process of maturing, who, disconcerted by the opacity of memory, finds in the daydream the raw material for the creation of his world of fables. The use of the technique of narrative in blocks, the presence of the disorientating person narrator of the reading, the baroque game of shadow and light stand out with aesthetic resources. The motivational question of this research is therefore: how does the act of narrating, linked to mnemonic resources and the creative use of imagination, inaugurate new temporalities in the literary text? In order to try to problematize the question raised, this work is divided into three stages. First, the novel will be analyzed by weaving a discussion about the characteristics related to the romanesque structure, observing the aesthetic strategies already mentioned in this text, undertaken by the author to create the temporal coordinate of his narrative, and then to destroy it by giving to the imagination that disorients the whole proposed chronology. In the next, a hermeneutic path will be traced, unfolding the analysis of time in two axes of signification: that of the character, immersed in his passionate horizon, immersed in reverie, whom we accompany, with whom we have

intimately suffered the flow of events by reconstructing the universe from their point of view; and the narrator who, seeing the events behind, tries to give a meaning to them from the memory effort. As a theoretical basis, the contributions of POUILLON (1974), MENDILOW(1972), BORNEUF(1971), STANZEL (1971), BAKHTIN (2008), ELIADE (1972), ISER (2002), AGOSTINHO (2008), BACHELARD (2009), MERLEAU-PONTY (1999), RICOEUR (2000), among others.

Keywords: O risco do bordado. Time. Imagination. Memory.

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS LINHAS.....	10
2 O TRAÇO DO PONTO DE VISTA DO NARRADOR	
2.1 O bordador Autran Dourado e sua matéria de carpintaria.....	15
2.2 A costura de memórias nos romances autranianos.....	24
2.3 O bordado do romance	
2.3.1 A técnica da escrita em blocos e o dominó narrativo.....	32
2.3.2 Grupo lírico: o pontilhado da infância e o narrador ensimesmado.....	36
2.3.3 Grupo bíblico: as narrativas bíblicas e os assuntos de família.....	50
2.3.4 Grupo mítico: o desnudamento do narrador em As roupas do homem.....	58
3 O TRAÇO DO PONTO DE VISTA DO MENINO-FABULADOR	
Antes de dar o ponto.....	66
3.1 Viagem à Casa da Ponte: uma iniciação na terra dos sentidos.....	67
3.2 Nas Vascas da Morte: as (contra)invenções do menino-fabulador.....	78
3.3 O reverso de um palimpsesto: a personagem como metáfora no romance.....	95
4 O TRAÇO E A CONSTRUÇÃO DO HOMEM	
4.1 Entre retratos, palimpsestos e estátuas: o desenho da memória e da família no bordado autraniano.....	105
4.2 Primeiro retrato: os ruídos da loucura e as voltas do filho pródigo.....	115
4.3 Segundo retrato: o velho e o contador de histórias.....	136
4.4 Terceiro retrato: o salto do touro e o palimpsesto de um labirinto.....	148
4.5 A derrocada das estátuas.....	157
5 O ARREMATE.....	165
ANEXO.....	173
REFERÊNCIAS.....	174

1 PRIMEIRAS LINHAS

“Tempo é criança brincando”. Com esta frase atribuída a Heráclito, inicia-se este trabalho de pesquisa cujo objetivo consiste em tecer uma discussão sobre o ato de narrar e de sua potencialidade de criar simulacros de memórias e de temporalidades dentro da obra *O risco do bordado*, do escritor mineiro Autran Dourado. Escrito em 1970, o romance versa sobre a existência da personagem João Fonseca da Nogueira, que cresce e amadurece aos olhos do leitor, em sete episódios a versarem sobre os acontecimentos mais impactantes de sua trajetória. Aqui, o narrador vai construindo paulatinamente o objeto de sua narração e relacionando-se passionalmente com ele. Entre idas e vindas, entre alguns fios soltos, o semblante deste escritor em formação vai sendo bordado pelas mãos hábeis do carpinteiro de palavras até este artesão se cansar de seu empreendimento, revelando a artificialidade de seu ofício e desnudando o caráter de palimpsesto da história.

Desta forma, o narrador autraniano visa emular o ponto de vista de um ser que, durante a infância, concentra-se somente em sua visão lírica, no egocentrismo de seus desejos, para depois deparar-se com as contradições impostas pelo mundo, esbarrando com as imagens da loucura, da velhice, da descoberta do sexo, dentre outros mistérios. A estruturação do romance segue o traço do desenvolvimento de uma alteridade sempre posta em conflito pela perspectiva do outro. Nos primeiros blocos, o foco narrativo reflete a consciência ensimesmada da criança que percebe o universo como uma grande bordel de portas cerradas a esconder o interdito. O menino fabula sobre o que não pode ver e, nesse exercício de fabulação, nasce também a escritura do romance a figurar a estrutura mental de uma criança tomada por emoções irrisórias. Os mitos pessoais despontam com força forjando, aos olhos do leitor, as nuances de um tempo perdido em que gravitam, por exemplo, as cenas do primeiro beijo, do primeiro contato com a morte, da primeira entrada em um espaço até então restrito aos adultos. Todas as emoções despontam com força nessa tapeçaria de memórias, pois o narrador inventa o que não aconteceu, inventa o corpo e a voz vivaz de uma criança e subverte a ordem das coisas ao colocar, no plano de sua narração, aquilo que poderia ter sido e não foi. O narrador, portanto, nesses primeiros blocos do romance, abre uma brecha em direção ao infinito, ou melhor dizendo: abre um passado transfigurado na forma de um presente tenso e revigorado.

Se nos primeiros três blocos, o narrador se concentra no universo mítico do menino-fabulador, os outros três blocos entrarão no encaixe de uma memória de contrastes que procurará refazer os retratos de uma família tomada por dores e acontecimentos funestos. João passa a identificar-se no seio de uma comunidade, de sua família, escavando suas raízes para encontrar nelas algum traço de seu próprio rosto. Por isso, sua voz se silencia para ouvir, seus olhos passam a testemunhar uma realidade crua, e o narrador começa a ficar mais sombrio com o menino que descobre e enfrenta as primeiras tristezas, agora não se esquivando delas, mas contrastando o ponto de vista dos outros com o seu próprio olhar sobre a vida. Há um progressivo amadurecimento de consciência neste grupo de histórias, amadurecimento não somente do personagem, mas do narrador que camaleonicamente muda a tonalidade de sua narração, abrindo suas arestas para abraçar o contraditório. Por isso, as imagens são tão cruas. João testemunha a loucura e o suicídio do tio, ouve o relato do avô sobre a morte de Zé Mariano, enfrenta o demônio do incesto ao desejar Tia Margarida. Parece que, conforme muda a matéria de rememoração do escritor, também muda o tom volitivo-emocional da narração. E não há a mistificação das primeiras histórias aqui, pois edifica-se uma perspectiva mais desoladora sobre os fatos encarados por este olhar mais duro e desconfiado.

Contudo, não se pode cair na inocência de acreditar que tal rememoração puxe o fio de uma realidade dada em sua concretude autobiográfica, em algum acontecimento real da vida do escritor, pois ela, na obra de arte autraniana, revela-se como artifício, efeito de sentido e simulacro gestado por uma inteligência criadora. O foco deste trabalho não é analisar uma autobiografia, embora o romance flerte com alguns elementos estéticos do gênero, mas de reconstituir o traçado de uma narrativa ficcional. Tal caráter de ficção escancara-se, por exemplo, no último bloco do romance em que o mito principal da infância de João, Xambá, desvanece-se completamente quando o escritor já adulto retorna à cidade natal, procurando reconstituir a face do pistoleiro que tanto encantara o garoto e seus amigos. No entanto, ao recolher relatos muitas vezes dissonantes entre os moradores de Duas Pontes, a personagem descobre o óbvio: Xambá, assim como as musas do prostíbulo da Casa da Ponte, não passa de um homem comum, vulgar e passível de esquecimento, o que o menino vira, e o adulto nutria em sonhos, fora apenas a projeção de um olhar unívoco sobre um objeto a escapular das mãos do garoto como uma bola a escapar das mãos de um jogador em campo de partida. O contraste entre o olhar da criança e o olhar adoecido do adulto torna-se evidente neste desmoronamento de ilusões, as coisas voltam a ter somente o *status* de coisa, na sua nudez

vertiginosa, à sua funcionalidade fria que destoa da funcionalidade dada pela criança e que magistralmente é colocada por Manoel de Barros:

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá
 onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
 passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não
 funciona para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um
 verbo, ele delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
 de fazer nascimentos —

O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1993, p.17)

Este trabalho ensaístico tem como objetivo reconstituir as coordenadas de um universo narrativo em que o verbo se faz delírio e a ficção edifica-se a partir da ótica de uma criança que questiona a natureza das palavras e segue o traçado de um bordado a construir-se paulatinamente. Ousa-se dizer que o objeto desta pesquisa, e ao mesmo tempo sua metodologia, é o traço a coser a narração que instaura a autoficção a partir da metáfora de um processo de escrita o qual colide com o próprio processo de amadurecimento do ser e de sua visão de mundo. Por esta razão, para contemplar de forma qualitativa este singular objeto, este trabalho divide-se metodologicamente em três grandes partes que, unidas, também visam construir uma metáfora dos pontos de vista.

No primeiro momento, intitulado *O traço do ponto de vista do narrador*, discorrer-se-á sobre este objeto de estudo a partir de uma visão panorâmica da obra autraniana. É de suma importância, por exemplo, resgatar os textos ensaísticos de Autran Dourado para entender que seu projeto literário possui uma perspectiva bastante singular de escrita narrativa a qual procura, a partir da carpintaria de palavras, criar efeitos de memória e simulacros estéticos de processos mentais. Cumpre discutir a estrutura deste romance que, dividido em sete blocos, em sete episódios aparentemente desconectados, mantém uma organicidade na qual o leitor pode visualizar, caso se distancie um pouco dele, os desenhos de uma existência recontada. Aqui, será necessário polemizar a especificidade deste narrador, dialogando com a teoria de alguns estudiosos como POUILLON (1974), MENDILOW (1972), STANZEL (1971), GENETTE (1972), dentre outros teóricos que se dedicaram a entender o funcionamento das categorias narrativas. Paralelo a esse diálogo, resgatar-se-á o testemunho de outros escritores, como Mário de Andrade, Poe e Joyce sobre a sua própria escritura, abraçando também o ponto de vista do escritor.

No segundo capítulo, cujo título é *O traço do ponto de vista do menino-fabulador*, o eixo de análise recairá sobre a personagem João Fonseca da Nogueira, procurando entender como a atividade fabuladora da criança contribui para a edificação do universo diegético da obra. Aqui, o foco de pesquisa serão os três primeiros blocos do romance nos quais a visão lírica da personagem prevalece e não há abertura para os demais pontos de vista. Importa restituir os primeiros passos desde escritor em formação que, na pele de um menino-fabulador, manipula a faculdade da imaginação para criar versões mais belas dos acontecimentos e forjar, como todo grande poeta, seu próprio mundo de imagens. Neste ponto da pesquisa, alicerça-se um diálogo com a filosofia de BACHELARD (2009), de MERLEAU-PONTY (1999), dentre outros filósofos, a fim de entender a natureza fenomênica da visão como sentido a aflorar percepções diversas sobre as coisas. Também, neste capítulo, haverá um aprofundamento da noção de palimpsesto narrativo a partir do estudo de Genette sobre a obra de Proust. Tal noção será decisiva para a compreensão de como opera a dinâmica das temporalidades no romance autraniano.

Por fim, no terceiro e último capítulo, intitulado *O traço e a construção do homem*, analisar-se-á os dois últimos grupos de histórias da obra em que ocorre uma paulatina abertura do olhar da personagem para o outro. O objetivo aqui é investigar o amadurecimento deste olhar do narrador que se depara com os fatos mais cruéis da vida e passa a ouvir e testemunhar os acontecimentos situando-se dentro dos problemas de sua comunidade, encontrando suas raízes e polemizando com um mundo desconcertante de seus ancestrais. Desta forma, recapitulando os retratos, mergulhando no seio da família da personagem, pretende-se tecer uma noção de memória que não é somente individual, mas coletiva. Assim como objetiva-se entender a natureza deste narrador a partir da lógica de uma coletividade, de uma história, de uma oralidade que apresenta, na figura de seus representantes, os grandes contadores de histórias. João amadurece ao ouvir e rememorar as narrativas de seus ancestrais e tal processo de tomada de consciência merece atenção. Para abarcar a complexidade do assunto, serão discutidas as reflexões de BENJAMIN (1994), BOSI (2004) e HALBWACHS (1990). Na análise do último bloco, que destoa dos demais, haverá uma problematização desta narrativa que, apontando para si mesma, faz questão de rever seus mitos e suas imagens colocando-os à luz de relatos que se contradizem e tocam na ferida de uma linguagem que fracassa na tentativa de tocar algo real, se é que esse real exista, a não ser pela multiplicidade de perspectivas que formam os objetos. Ratificando, este trabalho segue o traçado de um bordado e procura também configurar a metáfora de um processo em que sujeito se constrói e se lança no mundo pelo dizer. O que importa não são dos desenhos propriamente ditos, mas o seu reverso, os pontos escondidos por

detrás desta tapeçaria que revelam onde pousou a mão do artesão. Artesão este que, à medida que tece seu mosaico, tece a si mesmo, deixando vestígios de seu empreendimento. Assim, dá-se o primeiro ponto deste outro empreendimento em direção à sua metáfora.

2 O TRAÇO DO PONTO DE VISTA DO NARRADOR

*A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não comoilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.*

2.

*Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até fechar o homem: na capela útero, com confortos de matriz, outra vez feto.*

João Cabral de Melo Neto¹.

2.1 O bordador Autran Dourado e sua matéria de carpintaria

Nascido em Patos de Minas, Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012) foi um escritor de grande fôlego, tendo publicado, ao longo de suas cinco décadas de labuta com a escrita, mais de 32 livros, constando em sua produção diversos espécimes textuais tais como romances, contos e ensaios em que teoriza sobre o fazer literário. A carreira do autor começou em 1947, com o lançamento do romance *Teia*, pelas edições Edifício, obra a que se seguem *Sombra e Exílio* (1950), *Tempo de Amar* (1952), *Três Histórias na praia* (1955), *Nove histórias em grupos de três* (1957). Nos decênios de 60-70, são lançados os romances *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos Mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Solidão Solitude* (1972) e, finalmente, *Os sinos da agonia* (1974). Somam-se a essa lista os romances *Lucas Procópio*, *A serviço Del-rei*, *Gaiola Aberta: nos tempos de JK e Schmidt*, *Violetas e Caracóis*, *Imaginações Pecaminosas*, *Confissões de Narciso*, *Ópera dos Fantoques*, entre outras obras de igual valor e relevância.

¹ In: MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

A bibliografia de Autran é extensa, sendo silenciada apenas em 2006 após o lançamento de seu último livro ficcional: a coletânea de contos *O senhor das horas*. Amante incondicional da leitura e do ofício da escrita, o escritor fez questão de deixar registrados em ensaios, artigos e depoimentos concedidos esporadicamente a pesquisadores, como foram os seus primeiros contatos com o universo da ficção. Em uma entrevista concedida a Ângela Maria de Freitas Senra, em sua residência, em Botafogo, o escritor revela-nos a dura experiência no colégio interno, os percalços com a escrita conquistada sob a labuta constante e solitária com a palavra, e ainda o contato com Godofredo Rangel que lhe seria essencial à formação de escritor:

Godofredo Rangel foi decisivo na minha formação de escritor. Aos dezessete anos eu tinha um livro pronto de contos e levei até ele os meus escritos. O velho escritor leu os originais e me disse: “Felizmente você não é precoce”. Guarde o livro e continue lendo, atualizando-se. Me aconselhou a ler Stendhal, Flaubert, Tchecov, e em caixa alta MACHADO DE ASSIS. Me disse também que só a língua portuguesa é insuficiente para uma boa formação literária. (SENRA, 1983, p. 5)

A principal marca da personalidade literária de Autran Dourado consiste no intenso diálogo com a cultura e com o pensamento ocidentais e no doloroso e gradual processo de aquisição das qualidades de ficcionista. Antes de escrever ficção com a proficiência de um artesão, Autran seguiu os conselhos de seu mestre Godofredo Rangel, guardou os primeiros rascunhos de literários, e foi ao encontro de livros escritos por outros narradores-artesãos para quem a carpintaria cotidiana da ficção constitui o ofício da escrita. Dessa forma, o autor mineiro procurou em Homero, Flaubert, Cervantes, Poe, Fernão Lopes, Henry James, e em outros escritores do mesmo quilate, o contato com as engrenagens narrativas caras à construção de seu universo ficcional. Contrariando a noção romântica de inspiração, a qual refutava com veemência, o escritor trabalhava devagar, sem arroubos, num ritmo cauteloso de pesquisa, deixando geminar dentro de si, por seis meses antes de iniciar um novo romance, as palavras, os nomes simbólicos de personagens e lugares.

Nesse sentido, conforme salienta o escritor, na entrevista concedida à Senra, a solidão era-lhe fundamental, pois lhe permitia escrever por horas a fio, em um ritmo incessante, sendo apenas interrompida por perguntas ocasionais à esposa, Lúcia Dourado, a quem costumava indagar sobre coisas triviais, como o nome das vestimentas e tinturas de cabelo. Autran considerava o conhecimento sobre as pequenas trivialidades da vida importante para o escritor que “usa a realidade para recriá-la miticamente” (SENRA, 1983, p.7), criando uma nova realidade artística.

No que diz respeito à vida pública e à participação em movimentos literários de Minas Gerais, Autran Dourado foi um escritor recatado, embora tenha participado ativamente como editor da revista *Edifício* que reuniu, em torno de seus quatro números, uma nova geração composta pelo historiador Francisco Iglesias (1923-1999), o romancista Octávio Melllo Alvarenga (1926-2010), os poetas Jacques do Prado Brandão (1924-2007), Wilson Figueiredo (1924) e o crítico teatral Sábato Magaldi (1927-2016). Este último escreveu alguns ensaios interessantes destacando a personalidade zombeteira do amigo, a voz lamuriosa, mas veemente quando o assunto eram as opiniões políticas e literárias. A política viria a exercer papel de coadjuvante em sua carreira literária uma vez que trabalhou como taquígrafo da Assembléia Legislativa, entre 1958 e 1961, ao lado de Juscelino Kubitschek, e fez questão de grafar no papel as experiências desafiadoras, e ao mesmo tempo estressantes, no palácio do Catete. Assim, desponta, no contexto de sua obra, o livro de memórias *Gaiola Aberta: nos tempos de JK e Schmidt* em que narra, sem uma sequência definida, os fatos presenciados ao lado do ex-presidente da República e do poeta modernista Augusto Frederico Schmidt. Magaldi pontua ainda a admiração do grupo pelo professor de filosofia Arthur Versiani Veloso², a luta contra o governo impositivo do Estado Novo, e salienta a importância da ficção autraniana para a reinvenção de uma linguagem, de uma Minas Gerais mítica que se configura como o chão natal a ser extrapolado por uma visão mais profunda:

Com eles, Autran Dourado, afirma-se como uma das figuras mais proeminentes da literatura de nosso tempo, tendo já seu espaço conquistado e bem marcado e tem o sinal da terra mineira que é a sua, por ele traduzido superiormente. Em sentido introspectivo e vigor literário, artístico, sem afetação parnasiana, o escritor vem realizando uma obra que já tem lugar definido na ficção. Sem apelos sensacionalistas, fiel às suas exigências de artista, sem concessões de nenhum tipo, como poucos. (MAGALDI, 1970, p. 7)

Formado na geração de Fernando Sabino, Dalton Trevisan e Otto Lara Resende, Autran Dourado recusa os arcaísmos e a erudição estéril ao compor sua ficção, rompendo com uma teoria redutora sobre a literatura, com os termos redundantes e rígidos que pretendiam encaixotá-lo e enviesá-lo na esteira do regionalismo mineiro. Fiel às próprias

²Arthur Versiani Veloso foi um dos fundadores da faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFMG, onde, em 1948, conquistou a cátedra de filosofia, que exerceu até a aposentadoria compulsória em 1976. Grande estudioso de Kant e do pensamento estóico, o professor destacou-se na vida cultural de Belo Horizonte, exercendo influência sobre a obra de Autran Dourado. No romance *Um Artista Aprendiz*, Versiani ressurgiu na figura do professor Sinval de Souza, assim descrito pelo narrador “ a porta ruidosamente se abriu e entrou na sala um homem alto e forte, de grossos óculos rosa míope. O cabelo muito preto e liso, penteado para trás, ele caminhou em largas passadas até o quadro negro, onde escreveu em letras enormes KANT”. Essa informação foi obtida no portal eletrônico de notícias da UFMG, na ocasião do centenário do filósofo, no dia 26 de Abril de 2006. Cf. <https://www.ufmg.br/online/arquivos/003073.shtml>. Acesso: 07/07/2018, às 14horas.

exigências de artista, o escritor mantém um diálogo incessante não apenas com seu tempo, com sua terra, mas com toda a tradição de artistas preocupados em tecer narrativas, em resgatar casos, e em lembrar e inventar causos. No ensaio *Onde se aquecem os músculos e assuntos correlatos*, o escritor enfatiza suas preferências em relação ao uso da linguagem:

Na humildade dos meus conhecimentos, procurarei ser simples. Porque a primeira frase que aprendi era perfeita na sua simplicidade: “Paulo tem uma bola.” Daí em diante fui acrescentando adjetivos à frase (azul foi o primeiro), para chegar, acredito que na década final da minha vida, à conclusão de que a frase primeira continua sendo a primeira. (DOURADO, 2009, p. 10)

Primando pela simplicidade e pela unidade de efeito, Autran Dourado compõe sua ficção por meio de uma sintaxe clara, sem rebuscamentos, e favorável ao desenvolvimento do fluxo de consciência entre os seus personagens. Desenvolve a oralidade a partir do lugar do comum, de expressões rotineiras como “Paulo tem uma bola”, sendo muitas vezes criticado por sua falta de estilo no trato com as expressões, como salienta Magaldi (1970:7) “seus textos são às vezes descuidados, a estrutura é frágil, de esboço imperfeito e elaboração precária”. Porém, o aparente descuido linguístico do escritor esconde o seu projeto de ficção, enxuto de ornamentos frasais e cuja ênfase recaí sobre a arquitetura de sua ficção: o jogo de simulacros entre os narradores, a polifonia e o fluxo de consciência entre os personagens que dão corpo às narrativas autranianas.

Além de dedicar-se à confecção de textos ficcionais, o autor também debruçou-se sobre a escrita de ensaios em que procura desvendar para o leitor os processos de criação de suas obras, teorizando sobre as engrenagens narrativas mobilizadas para a sua tessitura, e deixando bem nítida sua posição não somente de escritor, mas de estudioso da literatura e dos movimentos estéticos e filosóficos que a recortam. Em 1975, Autran Dourado publica *Uma Poética do romance: matéria de carpintaria*, uma compilação de uma série de textos-aulas proferidos pelo escritor em um curso ministrado na PUC-RJ a pedido de Afonso Romano de Sant’Anna. Nos quatro primeiros capítulos do livro, o escritor vai destrinchando paulatinamente as etapas de composição de *O risco do Bordado*, comentando sobre como e por que preferiu utilizar uma pessoa narrativa em detrimento de outra, trazendo à tona o conceito de forma aberta do barroco³, e alertando sobre a importância da disposição dos

³ Heinrich Wölfflin, no terceiro capítulo da obra *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, discorre sobre os conceitos de forma aberta e forma fechada, aplicando-os à análise das obras de arte plásticas produzidas predominante nos séculos XVI e XVII. Por forma fechada entende-se a representação tectônica de uma realidade limitada que, valendo-se de formas rígidas, volta-se para si mesma. Já o estilo de forma aberta, segundo Wölfflin (1989, p. 135), “extrapola a si mesma em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado ainda que subsista uma limitação velada, assegurando justamente o seu caráter fechado, no sentido estético.”

capítulos para uma ordem de leitura reveladora de uma chave hermenêutica importante ao leitor.

Contudo, o objetivo medular do ensaio não se restringe somente ao desmembramento cirúrgico das partes de um texto literário. Ao contrário, o intuito de Autran Dourado, nesse curioso livro ensaístico, consiste em oferecer algumas pistas ao estudioso de literatura sobre os meios de enfrentamento do escritor com a escrita conquistada arduamente pelo exercício diário da reflexão e pelo isolamento estratégico necessário ao processo de criação. Ao desmascarar os bastidores de um fazer literário, ao pensar sobre a sua própria criação e traçar um itinerário para ela, como ousou fazer Manuel Bandeira em *O itinerário de Pasárgada*, o escritor de Monte Santo estaria convocando outros autores brasileiros a abandonarem o acanhamento intelectual e a saírem de certa zona de conforto imposta silenciosamente pelos sociólogos, linguistas e filólogos. A essas autoridades do saber científico foi especialmente atribuído o laborioso ofício de dissertar sobre os sentidos das obras literárias, havendo uma monopolização do discurso crítico confinado nas esferas do conhecimento acadêmico. No excerto abaixo, retirado do capítulo *Da necessidade de uma arte poética*, o autor discorre de maneira jocosa sobre essa questão:

Os nossos romancistas aceitaram passivamente a tese que lhes foi imposta, de que deviam ficar quietinhos, sempre calados, teorizar nunca, discutir jamais o seu fazer literário, não analisar ou explicar o que fizeram, por que fizeram, como fizeram; não dar nunca a sua poética. Tal função analítica e propedêutica devia ficar a cargo dos críticos e professores, estilistas e estruturalistas, semanticistas e filólogos, teóricos, e toda essa fauna necessária. Diante de tal tutela castradora (dada-prá-ganhar-vintém), os nossos romancistas ficam parecidos com aqueles meninos de antigamente vestidos à marinheira, as pernas cabeludas de fora, na mão direita o balão de gás colorido, na esquerda a mão protetora do preceptor. (DOURADO, 1976, p.10)

Dispondo de certa pitada de humor ácido, o comentário de Autran Dourado mantém sua pertinência nos dias atuais. Embora o mercado editorial e as políticas de incentivo à cultura tenham crescido de forma vertiginosa nas últimas quatro décadas, raras são as produções bibliográficas em que os escritores discorrem sobre suas obras. No campo da metalinguagem, dentro da própria poesia, como realizou João Cabral de Melo Neto, em *A educação pela Pedra*, ou da ficção, como arriscou fazer Mário de Andrade, nas *Cartas para Icamíabas*, esse costume é mais do que usual, figurando um lugar-comum alimentado retroativamente. Porém, segundo destaca Autran, poucos escritores brasileiros ousaram dar sua *arts* poética, opinando e apontando para as lacunas posteriormente encontradas em suas obras. Em outros países, alguns nomes se avolumam como o de Henry James, escritor de *The*

art of the novel, o de Thomas Wolfe com sua *The Story of The Novel*, o de Hermann Broch que deixou como legado as *Anotações sobre a morte de Virgílio*, além de Edgar Allan Poe com *A filosofia da composição* e *Marginalia*. Deste último, salienta-se um pensamento análogo ao de Autran:

Muitas vezes pensei quão interessantemente podia ser escrita uma revista, por um autor que quisesse, isto é, que pudesse pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. Por que uma publicação assim nunca foi dada ao mundo é coisa que eu não sei explicar, mas talvez a vaidade dos autores tenha mais responsabilidade por essa omissão do que qualquer outra causa. Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário. (POE, 1995, p.1)

Em *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe esboça um pensamento tangencial ao do escritor mineiro. Refutando a noção romântica de “frenesi” como propulsora do fazer literário, arrancando do escritor a áurea de genialidade com a qual lhe revestiu a burguesia do século XIX⁴; o autor de *A morte rubra* critica a postura vaidosa de alguns artistas para quem o hermetismo de um texto destaca-se como valor a ser reverenciado, e sugere aos demais escritores o desvendamento dos bastidores da cena literária, em outras palavras “das rodas e rodinhas, dos apetrechos de mudança no cenário, das escadinhas e os alçapões do palco, das penas de galo, da tinta vermelha e dos disfarces postiços” (POE, 1995, p.1). Noção análoga desenvolve Autran Dourado em *Uma Poética do Romance: matéria de carpintaria*. Para o autor de *O risco do bordado* e de *Os sinos da agonia*, o ofício do escritor compara-se ao do artesão e ao do arquiteto que trabalham com a pedra marmórea, com as vigas de um prédio, e calejam as mãos em busca de um significante, de uma forma senão ideal, ao menos próxima

⁴ Benedito Nunes, durante a organização da obra *O romantismo*, de Jacó Guinsburg, reflete sobre a exaltação do “gênio” que se intensificou à época do Romantismo. De acordo com o estudioso, o poeta romântico, nutrindo as significações de espontaneidade criadora e de poder intuitivo, impõe intima “a tarefa universal de legislador reino dos fins espirituais intangíveis, onde, imune a lei da causalidade e às mutáveis circunstâncias do mundo exterior, ocupa, como o viu Lamartine, um lugar firme e elevado com relação à humanidade”. (NUNES, 1993: 62 apud. BERETTA, 2014:111). Edgar Poe, no entanto, refuta veementemente o idealismo romântico, propondo o desmembramento do texto literário, cuja confecção obedeceria muito mais aos princípios do raciocínio lógico e da matemática, aplicados ao objetivo de obter um efeito estético uno, do que necessariamente aos arroubos de espontaneidade criadora do poeta.

de uma planta rabiscada em sua mente. O excerto abaixo evidencia bem o pensamento do escritor:

Se o leitor não percebeu toda essa armação, toda essa máquina e carpintaria, e sentiu apenas o efeito que procurei alcançar; se apenas fruiu, sem perceber a presença e os ruídos dos meus martelos, serras, formões e cepilhos, os benefícios e possível força e beleza da proporção, do balanceamento, do ritmo, da estrutura musical, temática e sinfônica de *O risco do bordado*, sem ver onde estava o dedo do artesão paciente, modesto e caprichoso; se o possível leitor dessas notas, após a leitura de *O risco do bordado*, julgá-las absurdas e mistificadoras, eu me darei por bem pago. É sinal de que os andaimes que usei para levantar e construir o meu livro, segundo essa planta baixa, não deixaram nenhum vestígio, o que é bom para a obra de arte completa e acabada. (DOURADO, 1976, p. 59)

A matéria de carpintaria do romancista seria não somente a palavra tomada como imagem em si mesma, mas a palavra edificadora do conjunto da ficção que por muitas vezes foi encarada como simulacro de uma existência empírica. A ficção precisaria, mesmo figurando a desarmonia e dissonâncias de uma vida, comportar certa coesão formal para poder ser fruída pelo leitor. Como Dourado bem coloca no capítulo *Planta Baixa de um livro*, enfatizando o processo de composição de *O risco do bordado*, se o leitor não perceber toda a armação e os ruídos dos martelos e outros instrumentos que há por detrás de seu romance, se não identificar as digitais do artesão, e apenas fruir a narrativa com toda a força e a vitalidade que ela esconde, seus esforços serão recompensados. O pensamento autraniano sobre o processo criativo flerta com o de Mário de Andrade para quem a arte e o artesanato estão intimamente imbricados por lidarem, ambos, com um elemento material e um elemento simbólico que, em comunhão, dão origem a uma outra coisa cuja funcionalidade pode atingir fins utilitários, no caso do artesanato, ou não, constituindo assim o objeto de arte. Logo abaixo segue uma reflexão do poeta acerca do assunto:

A arte, na realidade, não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material que é necessário por em ação, mover, para que a obra de arte se faça. O som em suas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula são o material de arte que o ensinamento facilita muito a por em ação. Mas, nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase que inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que “pretende”. Afirmemos sem discutir que todo artista tem que ser ao menos tempo artesão. (ANDRADE, 1938, p. 10)

De acordo com Andrade, a arte assim como o artesanato necessita de uma técnica para a mobilização dos instrumentos e dos materiais de que dispõe. Ela é a única parte do ofício do artista/artesão que pode ser ensinada, passada de um ente para outro, a outra parte depende única e exclusivamente do gênio e da sensibilidade do sujeito confrontado com a

criatividade a qual sempre lhe pede novos caminhos de representação da realidade. Contudo, a técnica não está sujeita às intervenções subjetivas do artista, nem aos seus desejos pessoais, muito menos proviria do gênio. Ela nasce como o fenômeno da relação do artista com o material que ele move. Somente nesse movimento dialético de mão dupla, na relação contrastante do criador, dotado de inteligência e desejos, e da matéria que o limita⁵ e recorta as arestas de sua imaginação, imputando-lhe uma forma possível para a projeção daquilo o que deseja criar.

Durante o processo de apreensão de uma técnica, adquirida com a prática constante de um ofício, a arte mescla-se quase que inteiramente ao artesanato. Contudo, Andrade frisa, em um momento posterior, duas condutas gerais que prevaleceram ao longo da história: o desprestígio do artesanato como atividade de menos valia marcado pelo estigma do utilitarismo, e o virtuosismo, vertente oposta, o qual impõe ao artista o mero conhecimento de uma série de técnicas específicas como pré-requisito para a obtenção de uma autoridade que o legitima em seu meio.

O embate entre a técnica e a sensibilidade aparece como um tema recorrente na ficção de Autran Dourado, sendo abordado metalinguisticamente a partir de metáforas remetentes aos percalços enfrentados pelo escritor durante o seu processo de criação. Um dos personagens que mais ilustram esse embate é o protagonista de *A glória do ofício*, conto presente na coletânea *Nove histórias em grupos de três* (1957). Dividido em três pequenos blocos, o texto remete à trajetória do artesão Elias que, portando a habilidade de aprender regras gramaticais e de construir manualmente objetos domésticos, busca a todo custo transcender a mera reprodução de um modelo e criar algo novo. Hábil relojoeiro, gramático e construtor de gaiolas, Elias ressentia-se consigo mesmo por não ter a eloquência e a genialidade do primo Deolindo que, confinado no mundo das essências platônicas⁶, passa a

⁵ Segundo reflete Mário de Andrade: A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo diante da vida e da obra de arte, não pode, de forma alguma, levar ao caos e a desorientação. Não pode simplesmente porque ela é fruto da relação de um espírito e uma matéria. (ANDRADE, 1938, p. 15)

⁶ A partir das leituras das obras elementares de Platão e Aristóteles, como o Mito da Caverna e o Tratado Lógico, depreende-se as linhas divergentes entre as ideias dos dois filósofos gregos. A grosso modo, pode-se dizer que a diferença capital entre o sistema filosófico platônico e o aristotélico consiste essencialmente em sua maneira de encarar e representar a realidade. Enquanto Platão afirmava a existência de dois mundos- o mundo sensível, irreal e epidérmico em que os seres se encontram e o mundo real e inteligível das formas perfeitas somente acessado pelo exercício da lógica e da razão - Aristóteles, discípulo de Platão, refutava a cisão dos mundos sensível e inteligível, sendo o homem, em sua substancialidade, e o mundo, na sua exterioridade, resultados da experiência. Na ótica aristotélica, a busca por uma realidade essencial desatrelada da vivência do cotidiano, descambaria apenas em uma abstração inoperante. Não caberia, portanto, ao homem buscar uma realidade supra-sensível, se esta não lhe oferecesse uma práxis significativa sobre a vida. No conto *A glória do Ofício*, assim como em toda obra literária e ensaísta de Autran Dourado, essa divergência ética é reiterada

tarde a divagar com o avô sobre coisas abstratas e muito profundas, assuntos variados e também inoperantes por não saírem do plano da idealização. Aristotélico, matemático e pragmático, o personagem possui o domínio do método, conhece como ninguém os galicismos de uma língua, os tratados de filologia, bem como o nome das engrenagens de um relógio. Entretanto, é desprovido de uma sensibilidade mais aguda para manusear as técnicas em favor da criação de uma obra artística. Ao ousar inventar um pássaro vivo com os retalhos de outros mortos, ao se colocar no lugar de Dédalo, o artesão vê seu plano monstruoso fracassar, ficando para si apenas os fragmentos de uma natureza esquarterada por seus caprichos.

Pode-se estender essa metáfora belamente construída no conto de Autran Dourado para o conjunto de sua obra. Conforme adverte o escritor em *Uma Poética do Romance: matéria de carpintaria*, há sem dúvida em sua ficção uma estrutura significativa, um esqueleto, um projeto quase artesanal de escrita edificado pela técnica paulatinamente construída ao longo de mais de cinquenta anos de carreira. No entanto, o projeto visado só adquirirá uma significação mais ampla para o leitor/pesquisador à medida que ele for se confrontando com significados que sensivelmente afloram de seus textos.

A estrutura constelar dos romances autranianos dispostos em blocos, cada qual com um mito a ser desnudado em função da passagem do tempo, atende a um propósito: fazer do ato da rememoração uma experiência estética que segue o traçado um de bordado ficcional que cose diferentes temporalidades. A leitura intervalar concebida pela disposição peculiar dos capítulos traz à tona os estilhaços de imagens e de sensações vividas no passado, simulando a obscuridade da psique humana. Nesse sentido, a própria memória do leitor, no caso de *O risco do bordado*, constitui a tônica da narrativa, como afirma o autor logo abaixo:

A tônica é a memória. A memória do autor e do leitor cuja colaboração e identificação são solicitadas. O leitor deve guardar bem na lembrança os focos essenciais ou motivos, a fim de que consiga uma leitura não apenas linear mas focal, em que a linha narrativa ou centro de interesse se desloca. Assim o autor tem a pretensão de exigir do leitor mais de uma leitura, a fim de que ele arranje dentro de si uma linha narrativa própria, em que encontre o desenho do livro, enfim, descubra o risco do bordado que o autor traçou, o plano ou estrutura narrativa subliminar. (DOURADO, 1976, p. 78)

constantemente, consolidando um pensamento capital do autor mineiro: o escritor não é o ser inabalável a quem a genialidade toca constantemente com laivos de inspiração, nem o artista virtuoso portador da técnica e reprodutor das formas, mas apenas um ser humano a quem o ato da escrita- revelada como experiência de mundo- desvela e transforma a todo instante.

A memória representa, portanto, a obsessão central das narrativas autranianas, despertando não somente como significado, mas como significante revelado na própria estruturação do romance que solicita do leitor outro tipo de leitura focado na não-linearidade, nos múltiplos focos de análise que deslocam a sua atenção para os traços dispersos dos personagens reconstituídos apenas com certa dose de esforço. Não é cabível, neste momento, exemplificar de forma mais detida como ocorre essa fragmentação na narrativa, contudo cabe-nos frisar que a linguagem empreendida pelo escritor é a do silêncio com que reveste a (in)comunicabilidade entre personagens tão dispersas e, ao mesmo tempo, conectadas entre si pelo fio das reminiscências. A maestria no ofício de sua carpintaria desenvolve-se pela forma como arquiteta em blocos as histórias díspares de seus personagens, uma constelação de histórias ligadas pelo fluxo de consciência.

À maneira dos antigos aedos, Dourado resgata a matéria gasta da memória do leitor, ao lado de Mnemosine, repetindo e pincelando as imagens pitorescamente com as tonalidades da imaginação, convidando-o a participar do drama existencial humano. O multiperspectivismo da narração, que abre espaço para um tratamento polifônico das vozes narrativas, cria substratos de ficção e engloba poliedricamente as múltiplas facetas da experiência. Retomando a crítica de Sábato Magaldi, se a estrutura dos romances de Autran Dourado parece precária, inacabada e sem polimentos, isso se deve ao fato da mente humana também não comportar a harmonia e o acabamento solicitados constantemente pela lógica. Em termos de verossimilhança, verifica-se uma tentativa de reconstituição do caos e do cosmos, contudo, mesmo essa reconstituição segue uma ordem tectônica. O pesquisador/leitor que não atentar para a ligação do projeto ficcional de Autran Dourado com a sua obsessão pelo tema da memória, cairá na mesma ilusão do personagem de *A Glória do Ofício*, correndo o risco de fragmentar a sua análise em função de um traço da técnica que sustenta as engrenagens narrativas de seus romances.

2.2 A costura de memórias nos romances autranianos.

A partir das leituras das primeiras obras de Autran Dourado, principalmente daquelas confeccionadas nos decênios de 50-60, observam-se alguns traços da poética autraniana que viriam a se consolidar definitivamente em *O risco do bordado*. Já em *Tempo de Amar* (1952), surgem as primeiras marcas de sua escrita memorialística potencializada no romance de 1970. De acordo com o escritor, dividindo o livro em blocos, trocando a primeira

pessoa narrativa pela segunda, a partir de uma técnica que prioriza o ponto de vista e procura assemelhar-se às lentes de uma câmera, e observando os efeitos da transição verbal empregada para tal empreitada, foi possível chegar ao estilo que o acompanharia pela resto da vida, como bem frisa no excerto abaixo:

O que eu tinha conseguido em *Tempo de Amar*, a técnica verbal que eu descobri (se é que eu descobri, se é que não descobriram antes de mim, literatura é coisa antiga de velha, não canso de repetir, se é que Homero não fez assim, quem sou eu para inventar?), nada mais era do que uma fusão do famoso ponto-de-vista de Henry James e o olho-câmera do cinema, vim a saber mais tarde, quando me entreguei de corpo e alma ao estudo do romancista de *The sacred Fount*. (DOURADO, 1976, p. 57)

Autran Dourado constrói a narrativa de *Tempo de Amar* de forma agônica a partir das reminiscências das personagens. A história do romance versa sobre os desencontros amorosos entre o abúlico Ismael, um jovem funcionário público assaltado pelas inseguranças em relação à vida, e Paula, uma moça forte e castigada por sua condição social. Estruturalmente, o romance divide-se em três blocos. O primeiro, denominado *Os retratos* subdivide-se em quinze capítulos, concentrando-se primordialmente nas memórias de Ismael. Há uma ênfase sobre o passado trazido à tona pelos *flashbacks* e pela organização dos capítulos intercalados de forma a promover um ziguezague entre o passado e o presente.

Em um capítulo o leitor é apresentado à infância do protagonista na fazenda dos Mamotes, aos acontecimentos importantes e dolorosos da vida do personagem, como a morte da irmã Ursulina reverenciada por Ismael com retratos pregados na parede⁷. No outro, o narrador confronta o sentimento de nostalgia com a solidão do homem já adulto, ressaltando sua inadequação ao meio social, suas angústias em relação ao futuro e o seu dilema com o pai de quem procura obter a aprovação. Apelidado de troca-pernas pelas crianças de Cercado Velho, Ismael transita sempre entre dois pólos: o tempo das reminiscências causticantes e o tempo das expectativas referentes a um porvir abafado pelo medo. No excerto abaixo, esboça-se um perfil da personalidade de Ismael que privilegia a reclusão, o sonho e a morte em detrimento da vida e do engajamento com a humanidade:

Perdera o contacto com a realidade, esquecera a tradição da terra. Pertencia a essa espécie de homens que se afastam da terra por impossibilidade de manter a sua tradição sanguínea, por não querer sofrer o perigo de ser humano, a solidão sem fuga; “espiritualizava-se” (era este o termo que a si próprio empregava); e não têm outro caminho senão se afundar no sonho, no

⁷ Ismael rememora cada um dos acontecimentos significativos de sua infância, relembra os banhos de cachoeira e as brincadeiras tenras, resgata as imagens de seus antepassados, atribuindo-lhe um caráter sagrado e quase mítico.

vício, na morte. Daí compreendia a ligação misteriosa com sua família [...], sua família vivendo contrita num mundo sombrio e apagado, amando a morte, entregando-se ao seu culto. Sem nenhum amor, sem nenhuma vida. (DOURADO, 1965, p. 225)

O segundo bloco denominado *Constelação* narra a história de Paula, filha de uma ex-prostituta, por quem Ismael se apaixona. Ganham relevo os conflitos internos da personagem, hostilizada socialmente pela condição da mãe, sua determinação ao procurar mudar de vida, e o seu sonho pueril de experimentar uma paixão avassaladora semelhante à de Emma Bovary. Paralelamente, narra-se a aproximação entre Ismael e a prima Tarsila. Vislumbrando a comodidade de uma vida aparentemente estável e sem os desafios impostos por uma paixão interdita, Ismael projeta na relação com a prima o plano de um casamento seguro que serviria para aplacar as pressões sociais impostas sobre ele. Aos poucos, os desfechos apontados pela narrativa vão contrariando o quadro idílico do amor romântico idealizado pelos devaneios de Paula. Enquanto a moça busca a superação dos obstáculos colocados pela sociedade conservadora de Cercado Velho, atendendo ao chamado de seus próprios desejos, Ismael procura somente o conforto de uma existência pacífica e ensimesmada.

Por fim, no último bloco intitulado *As divindades obscuras*, narra-se o cotidiano de Ismael no cartório onde vai trabalhar por pressão dos pais, a amizade com o obscuro Gonçalo e, por fim, o desenlace da trama amorosa entre o protagonista e Paula que, abandonada grávida, vê-se obrigada a prostituir-se, seguindo o mesmo rumo da mãe. A narrativa caminha, portanto, de um tempo da reminiscência de um passado potente do qual o protagonista, não consegue se desvencilhar, para um futuro abstrato e contido pela insegurança excessiva.

Vivendo apenas das rumações de suas memórias, em uma espécie de imobilidade atravessada pelas reivindicações de um porvir, Ismael representa uma figura típica do universo autraniano: o ser amarrado ao passado que, semelhante ao personagem dostoievskiano de *O sonho de um homem ridículo*⁸, busca reconstruir e corromper uma idade de ouro, uma terra mítica onde o “eu” é salvaguardado das pressões externas. Porém, ao injetar beleza nas imagens fabulares da infância e ao buscar reconstruí-las pelo uso obsessivo

⁸ Conto publicado pelo escritor russo Fiódor Dostoiévsky em 1977. Dividido em cinco partes, a narrativa, em primeira pessoa, consiste no delírio onírico e nas divagações filosóficas de um sujeito que, prestes a suicidar-se, viaja a partir do sonho para uma terra utópica, o paraíso antes da queda adâmica onde todos os seres convivem em harmonia, em uma espécie de idade de ouro, e desconhecem qualquer tipo de maldade até que esse forasteiro decida ensinar-lhes a mentira, instaurando o caos na comunidade.

e alucinado da imaginação, os protagonistas autranianos também deparam-se inevitavelmente com as feridas coaguladas no tempo, com o atemporal, com os dilemas universais compartilhados pelas diferentes culturas. Autran, em um artigo intitulado *Proposições sobre o mito*, discorre sobre a atualidade do mito nas narrativas modernas:

O mito é a incorporação de uma aspiração humana, em sua forma imaginativa, carregada de ambiguidade. Para ficarmos no mesmo Dostoievski, qual é a relação de um sonho do seu personagem Stravogin com o mundo de seu tenebroso coração? Num conflitante modelo de doutrina política, intensidades religiosas e monstruosidades humanas, tal sonho é adaptado às angústias do personagem de *O sonho de um homem ridículo*, uma corrupção do sonho da Idade Áurea, e assimilado a uma noção convencional das idades do homem, apesar de que ingenuamente transformado em uma culpa pessoal. (DOURADO, 1988, p.9)

Em *Tempo de Amar*, romance de transição de Autran Dourado, vê-se o esqueleto daquilo que viria a ser o seu projeto ficcional: a tentativa de inscrever as diferentes temporalidades de uma vida em seus textos e, principalmente, o embate do sujeito com a passagem do tempo e a substancialidade de suas existências. Obcecados pelo passado, os seres desenhados pelo escritor mineiro refugiam-se em um tempo mítico, nas terras idílicas da Idade Áurea, mas são atravessados pelas mudanças e, mesmo resistindo algumas vezes, mesmo parando os relógios e refugiando-se nos seus sobrados, como faz Rosalinda em *Ópera dos Mortos*, não conseguem manter-se imunes à reflexão, sendo o dinamismo da história revelado quando os personagens procuram acessar o mundo a partir da experiência com o outro.

Em 1976, a estudiosa Maria Lúcia Lepecki escreveu o artigo intitulado *Autran Dourado: uma leitura mítica*, analisando a importância dos mitos para a tessitura de treze obras do escritor. Segundo a estudiosa, a dimensão mítica da narrativa autraniana propõe ambivalências entre espaços e, conseqüentemente, entre tempos. A viagem existencial das personagens, de acordo com a pesquisadora, requer três espaços entre os quais se pode transitar livremente do “local 1 (de onde)” ao “local 2 (para onde)” para o “local 3 (por onde)” (LEPECKI, 1976, p.31). O deslocamento espacial pressupõe também uma movimentação temporal. Há uma predominância do passado sobre os demais tempos em virtude da negação do novo, sendo por isso que a maior parte dos textos incide em lembranças. É o culto do remoto que justifica a minimização do presente e do futuro o que explicaria a presença marcante do embate existencial entre os personagens as quais mergulham doentamente em suas reminiscências, e projetando-as em forma de neuroses sobre um futuro recalçado.

O romance autraniano que radicalizou decisivamente essa característica apontada por Lepecki foi *A barca dos homens* (1961). A ação da história ocorre em um único dia, na fictícia ilha de Boa Vista. O mote da narrativa é a perseguição a Fortunato, um jovem doente mental que roubara a arma do patrão, transformando-se em um perigo para a comunidade. O primeiro capítulo intitulado *Ancoradouro* reúne os pontos de vista de todos os moradores da ilha sobre o acontecimento. O narrador vai adensando dramaticamente cada uma de suas personagens, expondo seus medos, tensões e memórias, experimentando com ele o tempo de forma finita e limitada. Até mesmo a voz de Fortunato, o esquizofrênico cuja linguagem truncada assemelha-se ao burburinho do mar e ao grunhido dos bichos, ganha sonoridade e vida, mesmo que em dissonância com a do resto do coro. No excerto abaixo, Fortunato observa uma luta entre aranhas, sua consciência e pensamentos mais secretos são refletidos a partir de uma sintaxe que procura representar o caos e a fragmentação das imagens processadas por sua consciência:

Era hora do Tonho voltar. Não, Tonho, não. Tonho devia estar escornado. Tonho largou o mar e Madalena. Agora, só bebia. O Tonho tão forte no mar. Madalena se acabando na areia. Um dia o Tonho sara e me chama pro mar. Tirar água da Madalena. Tonho remando firme. Acocorado no jardim, Fortunato olhava a aranha. Precisava de outra, pra luta. Ali um buraco. Enfiar o capim, a aranha grudar. É só puxar. Tonho é que podia voltar. Ele ia gostar. Puxou o capim. A outra é muito maior. Grandona e mole. Começou a ter pena da menor. A minha aranha. Ela tem de vencer. A calça preta de dona Maria. Fundo lavado de mijo. Cheirinho bom. Branco é que é bom. Tudo limpinho. Negro é sujo. Privada no fundo da horta. De branco é de louça. Dona Maria, na janela. Ela vai ver minha aranha ganhar. (DOURADO, 1971, p. 44)

A segunda parte *O som das ondas* tratar-se-á da caçada ao jovem e da exposição do monólogo interior. A primeira parte ocorre de dia, a segunda à noite, um detalhe importante se pensarmos nas vozes focalizadas em cada fase. De dia, ouvimos as vozes dos sãos, da razão entremeada pela moralidade dos habitantes da ilha; de noite, ouvimos a voz de Fortunato, da loucura que desalinha os fios narrativos e as certezas inoperantes da claridade diurna. Há um deslocamento temporal à medida que os personagens, partindo de um mesmo ponto de conflito, a fuga de um doente mental potencialmente perigoso, vão tendo suas memórias vasculhadas pelo narrador, transitando entre o tempo presente e o passado. Assim como trafegam por diferentes lugares, não se confinando em seu *locus*, e extravasando os limites do espaço físico-corpóreo insuficiente para abarcar a complexidade gerada pelo fluxo contínuo e interligado de suas consciências.

Segundo Silvano Santiago, no artigo *Autran Dourado: questão de perspectiva*, ao propor uma estrutura poliédrica para a narrativa e perspectivar a relação entre o narrador e o ser narrado, a partir da focalização na mente humana e nas suas obsessões ancestrais, o escritor estaria tocando tangencialmente em uma questão comum a todas as áreas das humanidades: a relação problemática entre o ato de narrar e a própria estruturação da psique. Surge aqui um questionamento importante: até que ponto as narrativas modernas, seguindo um princípio de verossimilhança, procurariam representar as estruturas mentais valendo-se das imagens mais ou menos incorporadas e cristalizadas pelas diversas culturas? Em lugar de insistir no paralelo entre Joyce e Einstein, levantado por Eliot, Santiago destaca a contribuição de Freud:

No instante em que Freud descobre o complexo de Édipo, como estruturador das (sic) relações familiares e sociais, culturais no sentido amplo e, neste sentido, oposto as relações naturais, no mesmo instante percebemos que o encadeamento dos acontecimentos de “uma vida” não se materializa necessariamente com o nascimento biológico do ser, ou com a apresentação lógica das ações deste ser segundo um devir contínuo e irresistivelmente linear e evolutivo. Da mesma forma como não se caracteriza o indivíduo só pela apresentação do quadro social em que ele aparece. Todos esses problemas também se arquetizam noutro lugar, o lugar do inconsciente, cuja estrutura, escapando dos percalços do pensamento histórico e positivista, do século XIX, se dá a conhecer pela organização mítica. (SANTIAGO, 1985, p. 7)

Aquilo que Santiago chama de organização mítica caracteriza-se na literatura pela busca consciente das imagens fixas e atemporais responsáveis por estruturar narrativas e aproximá-las da realidade psíquica dos povos. Todos os seres humanos, em todas as épocas, manifestam a necessidade básica de criar imagens mais ou menos condizentes com suas tensões primordiais, com os medos e aspirações indizíveis, silenciados pelo esgotamento da palavra impotente diante de uma situação traumática. Mesmo a criança, nos seus primeiros jogos de faz de conta, cria imagens pessoais, sobre as quais irá fundar as redes de significação que formarão sua personalidade.

Freud constrói a teoria sobre a personalidade humana, apegando-se à tragédia de Sófocles, à imagem do amor incestuoso entre mãe e filho, e, baseando-se na antiga narrativa grega, parte para a teorização sobre o complexo de Édipo⁹. De acordo com Santiago (1985:7),

⁹ O termo Complexo de Édipo aparece na obra de Freud, sendo originado por influência da história que permeia a tragédia grega “*Édipo Rei*”, escrita originalmente por Sófocles, em 424 a. C. De forma resumida, o mito de Édipo Rei conta a história de como Édipo assassinou o seu pai e casou com a própria mãe, tendo quatro filhos com ela. Ambos, no entanto, desconheciam o parentesco. Ao descobrir, a partir do Oráculo, o verdadeiro laço que a unia a Édipo, Jocasta, sua mãe, suicida-se. E, como punição por não ter reconhecido sua matriarca, Édipo fura os dois olhos e fica cego. Freud utiliza a estrutura problemática do complexo de Édipo para estudar o

é “pela estrutura do mito, que o complexo se dá a conhecer, se dá como conhecimento, deixando que o indivíduo se conheça, reconhecendo-se no espelho de Édipo”. Nesse sentido, os acontecimentos de uma vida não seguem uma ordem cronológica e causal, mas a extrapolam e encontram no atemporal, no inenarrável, um princípio de ordenação da psique. Mircea Eliade, no ensaio *Mito e Realidade*, procura esboçar, de forma um tanto quanto cautelosa, uma definição de mito:

Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. ELIADE, 1972, p. 3)

Um ponto importante a refletir-se sobre o mito, nesta acepção de Eliade (1972), diz respeito ao seu caráter de ancestralidade, experimentado pelo ser que se apropria dele para ressignificar o mundo. O mito remete-se sempre a um começo irrisório, a um tempo prestigioso dos “primórdios” nos quais a relação entre o indivíduo e o meio que o circunda se baseia, sobretudo, em uma valorização do elemento sagrado tomado como fonte de todo e qualquer movimento de inteligência que se proponha a pensar sobre a criação do cosmos.

O sobrenatural aflora, nesse sentido, com a impossibilidade de descrever em termos racionais a realidade e com a negação da linguagem pragmática enquanto única instância geradora de significação, aflorando nos momentos que o homem, saturado com a opacidade da natureza e das certezas oferecidas pela ciência, reivindica deuses para si. O mito guarda o poder do reconhecimento, por espelhar a atemporalidade das questões universais e pertinentes tanto ao homem antigo quanto ao homem contemporâneo. O amor, o remorso e as paixões inenarráveis aparecem revestidos nas narrativas de Autran Dourado pelo tecido espesso do mito que, pronto a esgarçar-se, desnuda-se, tendo sempre em vista uma abertura de uma fenda propiciatória da passagem temporal responsável por modificar os seres e as coisas.

funcionamento da psique humana, especialmente no que tange aos primeiros anos da infância quando a criança do sexo masculino desenvolve uma atração incestuosa pela mãe, e passa a competir com o pai.

Em *O risco do bordado*, a relação dialética entre o mito e a memória, entre imaginação e rememoração, já anunciada em romances como *Tempo de Amar*, *A barca dos homens*, assim como em *Uma vida em Segredo* e *Ópera dos Mortos*, ganha contornos mais nítidos, potencializa-se tendo em vista a tessitura dessa grande narrativa a qual Fábio Lucas denomina “constelação de mitos”. Dividido em sete blocos, cada qual representando pictoricamente uma cena da infância de João Nogueira da Fonseca, o romance desenvolve-se a partir do jogo duplo, caracterizado pelo movimento de velamento e (des)velamento de um mundo.

Enquanto nos três primeiros blocos o narrador esforça-se para inventar o simulacro de uma realidade aparentemente homogênea e coesa sobre a infância do protagonista, que cria para si seus próprios mitos e os toma como sagrados, nos blocos seguintes há uma dessacralização desse universo lírico. Entram em cena a polifonia, as vozes dissonantes do outros, os casos de família, a heterogeneidade de pensamentos conflitantes até culminar, no capítulo VI, no *Salto do Touro*, no ritual de passagem encarado pelo personagem que abandona definitivamente a cosmovisão mítica e passa a rememorar, reescrever, com as retinas fatigadas de um escritor iniciado, os acontecimentos mais significativos de sua vida.

Em 1982, Donald Schuler publica um artigo intitulado *O risco do bordado* no Suplemento Literário da UFMG. De acordo com Schuler (1982) o mito está intimamente ligado à criança, pois no momento em que a infância transcorre o tempo é estático, há uma ênfase sobre o presente e uma concentração e intensificação das emoções. Nessa perspectiva não haveria o antes nem o depois. O mito entra em crise quando a consciência busca um começo irrisório, para usar um termo de Eliade, despertando para outro mais inocente. João estaria em algum ponto indefinido entre o passado e o presente, seus mitos são abalados desde o princípio cedendo espaço para o sentimento de culpa que torna impossível o convívio inocente com as coisas. A memória passa então a ocupar um lugar proeminente na existência do protagonista, a remoer e a transformar a matéria de suas lembranças. Como analisa Schuler (1982:8): “nem as lembranças retidas pela memória fogem à ação do tempo. A temporalidade de quem recorda muda a feição do recordado”. Desenrola-se uma constante mutação dessas recordações em função das transformações desencadeadas no indivíduo. O estudioso destaca também como a substância heracliteana se faz presente no romance, a partir da fluidez e porosidade da narrativa inundada pelo lirismo. E sobre a estrutura romanesca salienta:

O barroquismo maneirista que se apresentava nos alicerces de *Ópera dos Mortos já desponta* aqui. A narrativa já não se subordina a um centro. As muitas perspectivas fragmentam o todo em estilhaçados, que se mantêm independentes, inconciliáveis, contraditórios. A substituição dos capítulos por blocos narrativos subtraídos a uma seqüência narrativa obedece a mesma tendência de estilhaçamento. Maneirista é ainda a oscilação entre a espiritualização e a espiritualidade. (SCHULER, 1982, p.9)

Donaldo Schuler reflete sobre a disposição estrutural de *O risco do bordado*, pautada na fragmentação da narrativa que, dialogando com o barroquismo maneirista, não se subordina ao centro, mas propõe uma nova ordem para os acontecimentos e enfatiza uma organização desconcentrada dos diversos motivos pictóricos do romance. Assentadas as linhas gerais do projeto arquitetônico e literário de Autran Dourado, no qual se revelam como preocupação e eixo primordial de seu trabalho um elemento signficante (o artesanato e a carpintaria do romance) e um elemento significativo (o movimento dialético e vivo entre o mito e a memória), o próximo tópico procurará analisar, com base nas características já apontadas por Schuler, como se deu a tessitura do livro estudado, como sua disposição fragmentada e ao mesmo tempo orgânica contribui para revigorar o mais plástico e flexível dos gêneros literários: o romance.

2.3 O bordado do romance

2.3.1 A técnica de escrita em blocos e o dominó narrativo

Como já foi reiterado neste estudo, o *Risco do bordado* é um livro de composição peculiar. Dividido em sete blocos, em sete núcleos narrativos independentes que, por sua vez, desembocam em outras narrativas em estilo *mise in abyme*, o romance pode ser comparado a uma pintura cujas figuras esfumadas ao redor da tela são recompostas quando o leitor-observador distancia-se do quadro procurando articular as silhuetas, os tons claros-escuros, as sombras e as figuras esboçadas pela mão do pintor em um todo minimamente coerente. Não há um lastro narrativo consequente, ou seja, uma cronologia em molde tradicional capaz de oferecer ao leitor a ilusão da linearidade, da concatenação sequencial dos acontecimentos, apenas sugestões, esquecimentos, repetições, fusões de metáforas anteriormente projetadas.

Os personagens são esboçados como imagens borradas da memória e ganham nitidez à medida que a dicção do narrador maduro vai preponderando sobre a descrição das cenas idílicas da infância. Assim também a interligação entre os espaços fabulosos e interditos, como o circo, o bordel, o quintal, constroem uma cartografia da infância revisitada

pelo escritor João Nogueira da Fonseca adulto. Todo o estilo composicional do romance, bem como a configuração dos seus elementos estruturais, foco narrativo, personagem, tempo, espaço, atendem a um propósito em comum: possibilitar, a partir da forma narrativa romanesca, uma aproximação entre a experiência fenomênica da criação verbal e a experiência de rememoração do próprio leitor, cuja inteligência criativa é solicitada na reconstituição da obra.

Um princípio formal, contudo, não menos importante referente à tessitura de um romance diz respeito a sua composição, ou melhor dizendo, à maneira como o escritor divide e articula as parcelas de sua história, de forma a manter uma conexão mais ou menos plausível entre elas ou, pelo contrário, para criar determinada desarmonia em seu arranjo – a quebra da sequencialidade aguardada pelo leitor. Também tem a ver com a composição a divisão dos personagens entre os capítulos, o seu desenvolvimento, as integração da parte ao todo, as construção dos planos e das cenas.

Alguns romances não apresentam capítulos demarcados, como o *Ensaio sobre a Lucidez*, e outros livros de José Saramago, embora haja a separação de cenas, foram feitos para ser lidos em determinado ritmo. No caso do romance de Saramago, a supressão dos capítulos e a ausência de alguns sinais gráficos conduzem a uma leitura asfixiante, sem intervalos, e expressam a rapidez com que as informações e as ideologias políticas se propagam, e incidem sobre a sociedade cívica satirizada pelo escritor português. Já *A Náusea*, de Jean Paul Sartre, traduz a mesma sensação de asfixia, contudo o faz à conta gotas, repartindo as páginas do diário de Roquetin, para quem a contagem dos dias inexpressivos vividos sobre a terra revelam apenas os esvaziamento de sentido das coisas, um dia após outro, e nada há de significativo para rememorar, assim diz o jovem historiador, contrariando ironicamente o exercício de sua profissão “quis que os momentos da minha vida se seguissem e se ordenassem como os duma vida que se rememora. O mesmo, ou quase, que tentar apanhar o tempo pelo rabo” (SARTRE, 1962, p.64).

No caso de *O risco do bordado*, a composição romanesca vincula-se inevitavelmente à própria passagem do tempo narrativo e do tempo de leitura, fragmentado e desdobrado em sete quadros ou células ficcionais, nos quais o narrador rememora os acontecimentos mais significativos da vida de João Nogueira da Fonseca. Cada quadro apresenta uma técnica narrativa diferente, um motivo, uma voz a contar, com uma angulação diversa, a sua versão sobre os fatos. Embora seja narrado em terceira pessoa, à exceção do

bloco *Valente Valentina*, a voz do narrador confunde-se com a do personagens em muitos momentos; esquece-se de alguns pormenores; vive a passagem do tempo de forma dramática e limitada à medida que o olhar do menino João expande-se sobre o mundo e a sua experiência se alarga. Em *A planta baixa de um livro*, Autran Dourado compara a estrutura dos blocos do romance às peças de um jogo de dominó:

O livro é formado de blocos, como pedras de dominó. Um dominó de pedras de tamanhos diferentes. Nesse ponto não sei quem teria mais razão, eu ou meu mestre. Talvez aí o meu mestre imaginário tenha errado, pois dominó deixaria de ser uma simples metáfora, como ele quer, para se tornar uma técnica de distribuição de blocos ou pedras. Um dominó de dois tipos de pedras, pois o terceiro pode se formar com a junção de pedras iguais. (DOURADO, 1976, p. 51)

A analogia explicitada acima é bastante pertinente e permite compreender como o texto foi planejado e escrito. A narrativa assemelha-se a um jogo de dominó cujas peças encaixam-se matematicamente a partir de uma organização numérica. O autor distribui de forma estratégica o número de laudas para cada bloco, seguindo uma ordem (de 20, 30 e 40 laudas datilografadas). O objetivo desse desafio consiste em dar uma simetria à narrativa e desenvolver um ritmo de leitura capaz de fígar a atenção do leitor. Nesse ponto, a orientação lógico-estrutural do escritor mineiro casa-se com o logicismo de seu mestre Poe para quem:

Parece evidente, pois, que há um limite distinto, no que se refere à extensão para todas as obras de arte literárias, o limite de uma assentada, e que embora em certas espécies de composição em prosa, tais como Robinson Crusoe, esse limite pode ser vantajosamente superado, nunca poderá ser ultrapassado convenientemente por um poema. Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada para conservar a relação matemática com o seu mérito, em outras palavras, com a emoção ou a elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. (POE, 1995, p.3)

A consideração inicial do contista sobre a relação entre a extensão dos gêneros literários e o *efeito* gerado pela leitura é de suma importância e diz respeito à configuração distinta do tempo na poesia e na narrativa de ficção. De acordo com Poe, o poema e o conto, enquanto gêneros literários mais enxutos em relação ao romance, precisam compactar o tempo e o espaço em um mesmo núcleo figurativo para não perderem sua unidade de efeito. O contrário acontece com o poema, o qual necessita ser breve, pois “a brevidade deve estar na razão direta do efeito pretendido” (POE, 1995, p.3).

O poeta vê-se mobilizado a utilizar as palavras o mínimo possível, explorando ao máximo o seu potencial semântico. É por isso que um poema sugere mais do que diz,

atordoando os sentidos do leitor, preso irremediavelmente às sensações evocadas pelas palavras, aos efeitos sinestésicos provocados pelas imagens geometricamente articuladas em função dos seus possíveis sentidos ainda em devir.

O conto, enquanto prosa encapsulada, também caminha para uma unidade de efeito, geralmente seus acontecimentos giram em torno de um número limitado de personagens, em um espaço restrito, orbitando sobre um único conflito, culminando o seu desfecho com o clímax ou anticlímax, os quais coincidem com a peripécia da narrativa ou, nas narrativas mais modernas, revelam uma reviravolta não externa, mas interna e psíquica em relação ao protagonista. Alguns estilos de prosa são de leitura longa e seriada, o que resulta na perda da unidade de impressão. No caso do romance, por exemplo, os recursos narrativos voltam-se para a tentativa de não esgotar a leitura após o clímax da história. O formalista russo Boris Eichnebaum reflete sobre o assunto no ensaio *Sobre a teoria da prosa* (1973):

Tais são os outros fatores que têm importância primordial no romance, a saber: a técnica utilizada para diminuir a ação, para combinar e unir elementos heterogêneos, a habilidade para desenvolver e ligar os episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir intrigas paralelas, e etc. Essa construção exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço: o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum lugar antes do final (IECHENEBAUM, 1978, p.168)

Para Eichnebaum o ponto culminante do romance não está no final, mas em algum momento da narrativa em que o conflito suscitado pela intriga é tensionado. Por essa razão, o final é muitas vezes previsível e o leitor desencorajado a seguir a leitura adiante. Ao ler um romance longo, fazendo intervalos entre os capítulos, o leitor tem sua expectativa estendida e atenuada. Após o clímax, há um afrouxamento da tensão e um retorno ao estado inicial das emoções. Por outro lado, o autor necessita dispor de uma série de artifícios para compor a narrativa e torná-la atraente. A habilidade de ligar os episódios, de unir fatos heterogêneos e encurtar as ações são apenas algumas das exigências imprescindíveis à tessitura da prosa romanesca. Já com a novela acontece o contrário: o final culmina com o ápice da narrativa.

Dourado vai de encontro à tese de Eichnebaum, refutando a idéia de linearidade do romance. Segundo o autor, a tônica narrativa “muda de acordo com a concepção e a maneira de ler e a época, senão com o método de trabalho do escritor” (DOURADO, 1976, p.47). E ainda: Eichnebaum tinha em mente uma espécie de romance e um hábito de leitura muito característico da sua época. Lia-se um livro passivamente à espera de um desfecho mais

ou menos previsível. Os leitores estavam mais preocupados com a intriga romanesca do que necessariamente com o sentido estético da obra. Outro elemento é o fato do romance tomado como referência ainda estar bastante próximo à versão folhetinesca do século XIX, que instaura uma espécie de leitura seriada. O escritor mineiro chega até mesmo a revelar a sua preferência por Poe, como se os teóricos estivessem travando batalha. O excerto abaixo evidencia isso:

Como se vê, é uma maneira de caracterizar o conto e o romance bastante diferente da formulada por Edgar Allan Poe quando o poeta de Annabel Lee diz que no conto o artista busca um efeito único. Discuti o assunto com o meu mestre imaginário. O meu mestre, apesar de sua fascinação pelos formalistas russos, disse que Eichenbaum estava errado, e, se ele tivesse que ficar com Edgar Allan Poe, que conhecia muito bem o conto e a poesia, de tanto fazê-los. (DOURADO, 1976, p.47)

Autran Dourado subverte a lógica de Eichenbaum, aliando-se ao contista Poe. E o faz criando ludicamente, como o faria seu mestre americano, um romance cuja tensão não se perde em detrimento de um final previsível. Poder-se-ia dizer que a técnica de estruturação em blocos evita que a tônica da narrativa seja enfraquecida ao longo das cento e sessenta páginas de ficção. Cada bloco corresponde a uma novela cujo desfecho consiste em um ápice distinto: um ápice constantemente perpetuado a partir da sobreposição de histórias de vidas diferentes. “A composição do livro não é horizontal, mas vertical e múltipla” (DOURADO, 1976, p.44), frisa o autor.

Ratificando, a tônica narrativa é a memória do leitor e do autor em cooperação. O leitor deve guardar bem os motivos da obra e retomá-los quando solicitados, a fim de que consiga obter uma leitura focal e não linear. O ritmo da leitura é pois reinventado demandando uma nova configuração da noção de tempo com a qual o autor brinca, equilibrando as peças dispersas, como se estivesse em um jogo de dominó. A mudança de perspectiva do narrador em relação ao que é narrado, bem como o desenvolvimento dos personagens dentro de uma esfera espaço-temporal, só pode ser melhor observada com a articulação dos quadros dispostos de forma não arbitrária, como faz crer uma leitura desatenta do livro, mas proposital, como ver-se-á mais adiante.

2.3.2 Grupo lírico: o pontilhado da infância e o narrador ensimesmado

O quadro proposto por Autran Dourado, em anexo, diz respeito à posição que João ocupa na história e às técnicas narrativas adotadas. Ele é interessante, pois permite

observar as gradações tanto de estilo quanto o ponto de vista que configura a geometria poliédrica do romance. O primeiro grupo, formado pelos blocos *Viagem à casa da ponte*, *Nas vascas da Morte* e *Valente Valentina* é marcado, de forma proeminente, pelo tom lírico da narração concentrada nas primeiras experiências sensoriais, criativas e existenciais do protagonista João que, nesse primeiro momento, é representado como um menino para quem os segredos do mundo, em especial os temas nevrálgicos relacionados à humanidade - como o sexo, a morte e o amor - configuram-se como uma caixa escura a ser vasculhada pela curiosidade da criança completamente embevecida por suas próprias fantasias. Por essa razão, salienta-se a centralidade de João como personagem principal sobre o qual recai o foco narrativo e a partir do qual organiza-se toda a estrutura da narrativa.

Ralph Friedman (1972:13) discorre sobre a prosa lírica que “es un genero híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la funcion del poema”. De acordo com Friedman (1972) romances como *Emma*, de Jane Austen, e *Germinal*, de Zola, são arquitetados de forma que suas estruturas narrativas expressem objetividade e linearidade no trato dos personagens, bem como no tratamento de categorias como espaço e tempo que as englobam. O narrador dessa tipologia romanesca limitar-se-ia a narrar um mundo concreto marcado pela exterioridade dos acontecimentos, observando as ações dos protagonistas e os seus espaços de atuação do lado de fora, como quem observa o fluxo intenso dos transeuntes em uma calçada e, a partir de uma informação empírica, deduz ter ocorrido algum acidente.

Já a lírica surge para borrar essas categorias, desenhando uma realidade simbólica, imagética, mediada pelo sujeito lírico que “se convierte em el protagonista, que remodela el mundo por médio de sus percepciones y lo interpreta como una forma de la imaginacion” (FREEDMAN, 1972, p.18). Logo, no primeiro bloco *Viagem à casa da Ponte*, o leitor sente-se atraído por um segredo hermético e potente cujas ressonâncias reverberarão como ecos mais ou menos difusos de uma infância a ser resgatada pela memória do narrador:

A casa da Ponte, o mundo fechado, o reino proibido. O casarão de muitas janelas de dia sempre cerradas, o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase toda a noite – luzes vermelhas e azuladas – o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola de muitas cores a insônia do menino. Não podia dormir, o coração miúdo se enchia de sobressaltos e medos. (DOURADO, 1999, p. 9)

A citação acima consiste no segundo parágrafo do bloco inicial do livro. A viagem à casa da ponte consiste, na realidade, em um rito de iniciação do menino que descobre as dores e os gozos do desejo metaforicamente representado por um casarão de

janelas fechadas e luzes coloridas e atraentes, um prostíbulo cujo interior esconde as ninfas em concílio, em especial Teresinha Virado, a mulher que se desdobrará em muitas outras na memória do protagonista. Nesse lugar mítico, as sensações são aguçadas, o corpo do personagem se abre para um leque de sensações. Uma variedade de imagens, cheiros, texturas e sons comungam entre si, descortinando um horizonte sensório em que cada nova informação incide com uma força centrífuga sobre João cujos “sentidos se aguçavam, viviam intensamente uma vida de aranhas sensíveis” (DOURADO, 1999, p. 9).

O mundo no qual está submersa a narrativa, nos três primeiros blocos do romance, caracteriza-se pela unidade, edificando-se de acordo com as regras internas alicerçadas pela subjetividade do protagonista. Os personagens, os espaços, e mesmo o tempo narrativo delineiam-se em função do olhar do narrador sobre João: um olhar turvo carregado de lirismo e, por isso mesmo, subjetivo, unívoco e perspectivado. Assim, os espaços percorridos por João são espaços típicos do universo infantil, lugares vaporosos e vinculados à fantasia, ao lúdico, ao mistério.

Seja o bordel de Duas Pontes, onde o protagonista jamais supunha que as coisas ali dentro fossem iguais, tivessem a mesma matéria e a mesma existência do mundo lá de fora, ou o quintal de tio Maximino, repleto de gênios alados e estranhos ruídos zunindo no ar, no qual João e os colegas de colégio iam constantemente roubar frutas e levar tiros de sal, ou mesmo o colorido circo onde a intrigante trapezista Valentina, que na verdade chamava-se Sueli, exibia suas acrobacias para os rapazes de Duas Pontes, toda a cartografia percorrida pelo personagem remete-se ao jogo infantil da descoberta de uma individualidade potencializada, ora pela descoberta do sexo, ora pela vivência das liturgias da morte com as quais o menino se depara ao ir visitar o tio moribundo:

A porta do quarto escancarada, o quarto assim de gente. A reza na sala cessara. O cheiro pesado e oleoso: suor, mijó, remédio, coisa pior. Diante da mesa de pedra de mármore, o médico (devia ser médico) em mangas de camisa, de costas para a cama, ensaboava as mãos na bacia de louça rosa. Lavagem caprichada. Olhou a língua no espelho, viu o velho na cama, voltou-se. (DOURADO, 1999, p. 54)

A cena acima refere-se à agonia de tio Maximino presenciada por João no bloco *Nas vascas da morte*. Com ares de surpresa e de espanto, pintando o quadro com o máximo de detalhes, o narrador descortina para o leitor, através de uma porta escancarada, o espetáculo da morte visto pelos olhos do menino. Tudo é novidade para quem nunca a viu de perto: o cheiro rançoso de remédio, o tumulto de visitantes à espera de uma má notícia, a presença

amedrontadora do médico, a figurar como uma autoridade cuja presença ratifica a doença e a eminência de uma morte. A descrição descola-se da pintura meramente visual e atinge o ápice do realismo ao incrementar a cena com elementos táteis a partir do uso dos adjetivos “pesado” e “oleoso”, que promovem uma sensação de enjoo e de asfixia, como se a própria morte se desprendesse do quarto e impregnasse a pele do protagonista; e olfativos, remetendo-se escatologicamente ao cheiro da urina bastante comum em pacientes terminais.

Percebe-se, portanto, uma dissolução das fronteiras entre o personagem e o espaço, embora o narrador apresente uma série de imagens projetadas pelo binóculo de João: essas imagens carregam consigo suas impressões, suas angústias, suas curiosidades, e, por isso mesmo, são mais realistas. Realistas não no sentido de proporem qualquer ligação a um referente externo ao texto literário, mas de explorarem ao máximo, pelo uso poético da linguagem, as mais diversas possibilidades de significação de sua função comunicante

O realismo aqui não se vincula à noção de cópia de uma realidade dita empírica, mas ao uso sofisticado de uma linguagem que abre o caminho para uma infinita gama de significações, metáforas e imagens cuja complexidade pode ter a ver com o mundo, mas não se subordina a suas regras mecânicas, podendo até mesmo suplantá-las ao criar um universo regido por fundamentos completamente diversos, e até mesmo mais coerentes. Desta forma, as próprias noções de tempo e espaço constituem categorias narrativas forjadas pela experiência estética 1^a) do autor em relação ao mundo simbólico que edifica, seguindo regras de coerência interna exigidas pela própria montagem do texto literário como organismo autônomo, 2^a) do leitor, que dialoga com esse mundo criado pelo autor, refutando, aceitando suas regras, ou ainda: acrescentando sua própria experiência de vida à experiência de leitura. A literatura parece apontar para a sua ficcionalidade como artifício e criação, sem procurar emular uma dada realidade.

Borneuf (1971) alerta que, no que diz respeito ao problema da representação da realidade no romance, a emulação do espaço, por exemplo, está intimamente relacionada com “o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além” (1971:123). A narrativa de Autran Dourado propõe um extravasamento dos limites colocados entre os personagens e os espaços habitados por eles, havendo uma interconexão intelectual e emocional entre essas duas instâncias, pois os lugares habitados pelos seres autranianos constituem uma espécie de extensão quase asfixiante de si mesmos, e simultânea e paradoxalmente, edificam um terreno a ser explorados

pelo leitor: a subjetividade do protagonista em constante revolução. Logo, a porta do quarto de Tio Maximino abre-se revelando não somente os rituais da morte, mas desvela esses mesmos rituais vividos na perspectiva do menino para quem o rito fúnebre representa ainda uma novidade.

Da mesma forma em que o espaço é relativizado em função do narrador lírico, as temporalidades mobilizadas no texto também expressam essa relação estreita do narrador com o personagem João Nogueira da Fonseca. O sentimento de nostalgia em relação ao passado insurge-se como presente e tem suas forças ressuscitadas, ganhando imanência na narração, assim como as expectativas em relação ao futuro se intensificam ao ponto de culminarem em uma sensação de eternidade a qual parece atravessar o protagonista. O movimento de presentificação do passado, de culto a um tempo remoto; que desperta emoções contraditórias e, ao mesmo tempo, intensas no narrador; é uma das características da prosa lírica. Discorrendo sobre o caráter rarefeito dessas narrativas, Luiza Tofaline (2013), em sua pesquisa sobre o romance de Raul Brandão, aponta as peculiaridades de um tipo de prosa que traz em seu bojo desdobramentos filosóficos sobre a natureza das emoções humanas, sobre o processo de narrativização do próprio tempo, observado pela perspectiva da subjetividade:

Os romances líricos apresentam fios narrativos rarefeitos e a voz que narra, justamente por direcionar o olhar para a profundidade do ser humano - e, nesses casos, geralmente não se tratam de seres humanos diferenciados, mas do fundo comum do homem na qualidade de “ser da-presença”, cercado por imensas dores e mistérios - é extremamente interiorizada e, portanto, impregnada de um tom altamente emotivo. (TOFALINE, 2013, p.121)

No romance lírico, o narrador tomado como ser-da-presença contamina a narrativa com suas próprias impressões sobre o mundo; a vida é narrada na perspectiva de seu olhar limitado e finito sobre as coisas; suas emoções ganham tonalidades mais vibrantes, adensam-se, conforme a subjetividade projeta-se sobre a lente que enfoca os acontecimentos. Ainda, de acordo com Tofaline, a própria noção de tempo é mediatizada por essa visão, sendo “necessário revolucionar as modalidades temporais transfigurando o tempo e instaurando a presentificação, elemento essencial na elaboração do poético” (2013:121). A presentificação corrobora, portanto para a criação de um efeito de subjetividade, pois faz coincidir o olhar do narrador com o do ser narrado a viver suas emoções como um espetáculo de teatro a desenrolar-se diante de um público. O fragmento abaixo ilustra bem a nuance lírica da prosa autraniana. No capítulo “Valente Valentina”, João descobre o amor romântico pela jovem artista circense:

E vi sempre o perfil de Valentina recortado na tarde azulada. Senti um desejo forte demais de passar de leve a mão no seu rosto. E os meus olhos como que tocaram os seus olhos, a sua pele pintadinha, os seus lábios molhados e quentes. [...] Fui me chegando para mais perto dela, segurei a mão que estava deitada ao meu lado. No primeiro momento ela não reagiu, mas foi consentimento que durou muito pouco. De um pulo ela ficou de pé, vermelhinha olhava para mim. E como o silêncio durava demais, o silêncio que podia nos comprometer, ela disse vamos embora, seu bobo. Por que é que você fica com essas coisas? Assim você atrapalha tudo. Vamos embora que está ficando tarde. [...] Só isso mais nada. Me esqueci: de repente o céu foi perdendo a cor azul, foi se tingindo de cinza, num instante já era fim de tarde, boca da noite. Havia no ar um cheiro gorduroso de mato, um cheiro bom de mato pisado. (DOURADO, 1999, p.86)

Na passagem descrita logo acima, João observa o rosto de Valentina enquanto arranja coragem para roubar-lhe um beijo. Um período de tempo considerável se passa entre o momento de contemplação do rapaz e o instante em que a moça pede para ir embora. O céu, antes azulado, escurece, a tarde finda, mas os minutos prolongam-se indefinidamente, alargam-se com a tensão de João a procurar pelas mãos da namorada, eternizam-se quando, finalmente, o adolescente consegue encontrá-las. No entanto, o protagonista, ao acordar do seu entorpecimento, sente que aquele instante, o qual quisera congelar por um tempo indeterminado, como se tentasse capturá-lo em uma espécie de fotografia onde todos os gestos assumem uma aparente imobilidade, transcorreu fugazmente. E mais tarde ratifica: “Ah, meu deus, como tudo de passou tão depressa! Os anjos não tomam conta do tempo. Se a espera e a dor custam a passar, a felicidade acontece tão ligeiro que não dá tempo de reparar” (DOURADO, 1999, p. 87). Sobre o fato, valemo-nos aqui de Mac Taggart, que procura discutir sobre o descompasso entre o tempo psicológico e o tempo cronológico:

Prestamos mais atenção à passagem do tempo do que o usual, porque estamos mais ansiosos do que usualmente para que ele passe, porque temos pouco mais de que nos ocuparmos ou pouco mais em que fixar a nossa mente. E já que prestamos tanta atenção ao tempo em um curto período como faríamos usualmente em um período mais longo, julgamos que o período seja mais longo do que ele é. (TAGGART apud. MENDILOW, 1972, p. 134)

De acordo com a pesquisadora, o indivíduo tem a sensação de que o tempo passa mais lentamente quando a mente está direta e unicamente focada na sua passagem, quando sua obsessão consiste em querer apressar as incursões temporais. Um bom exemplo disso, seria o caso de um doente que, olhando ansiosamente para os ponteiros de um relógio, espera pelos efeitos de uma medicação, querendo ver sua dor sanada, e sente os minutos estenderem-se por um tempo indeterminado. Do contrário, quando a mente ocupa-se de outros interesses,

quando o seu foco encontra outro objeto, seja interno ou externo, que não seja observar o curso das horas, têm-se a impressão de que o tempo transcorre mais ligeiro.

Na prosa lírica, observa-se um movimento de mão dupla: o narrador procurar alongar e, até mesmo tornar eterno, um instante fugaz. João olha para as pintinhas do rosto de Valentina, memorizando as linhas do seu perfil para, mais tarde, reconstituí-las em um retrato. Essa imagem brota, na obra, com a fixidez de um quadro, o fluir do tempo suspende-se momentaneamente, tamanho é o envolvimento passional do narrador com aquilo que narra, e retorna ao seu curso, novamente, inundando o personagem com a sensação de sua fugacidade. Para Mendilow (1972:132) isso ocorre porque “o tempo interior que é medido através da sucessão de estados tem um valor diferente enquanto é vivido e enquanto é rememorado”. Dessa forma, um período transcorrido em um relance aparenta ser muito mais longo quando é lembrado, pois “uma época movimentada de vida gloriosa parece mais longa na memória do que uma época sem nome. E vice-versa” (MENDILOW, 1972, p. 132).

Viu-se até aqui como o espaço e as temporalidades, enquanto categorias narrativas, foram mobilizadas no primeiro grupo de histórias de *O risco do Bordado*, o qual Autran Dourado chama de lírico em função de uma relação mais estreita e subjetiva do narrador com o protagonista João Nogueira da Fonseca. No entanto, e cabe ressaltar esse aspecto, os desdobramentos semânticos, frutos da escolha de determinada focalização narrativa em detrimento de outra, são muito mais complexos, e alicerçam a continuidade desta pesquisa, merecendo um capítulo à parte. Por enquanto, esboçar-se-á apenas a análise de algumas das técnicas e formas narrativas manejadas pelo escritor para a composição de seu mundo ficcional e do seu personagem João Nogueira da Fonseca, cuja voz ora ganha relevo, ora perde-se na malha narrativa, obscurecendo-se.

A construção narrativa do romance obedece a um verdadeiro jogo de claro-escuro barroco onde a luz modela sobre um fundo de sombras, eliminando os contrastes sugestivos de volume e de profundidade. Ora a luz incide sobre o protagonista, ora incide sobre o narrador esfumando as figuras pintadas por ele, como ver-se-á mais adiante no estudos dos personagens, gerando ambiguidades. Nesse primeiro grupo de histórias, a luz recairá sobre João. O universo ficcional ganha aí as projeções lúdicas do jogo infantil e o outro, encarado na sua exterioridade, acena apenas como projeções nebulosas, sombras, retalhos de uma forma ainda em devir:

Os elementos com que fabricava os seus sonhos diurnos eram poucos e esgarçados, não davam para ele ter uma visão total. Eram pedaços de conversa pescados por acaso, vultos visto furtivamente correndo quando ele passava perto do casarão. Nunca mais parava nas proximidades da Casa da Ponte, com medo que o vissem. O que é que você está fazendo aí podiam perguntar e ele estaria perdido, descoberto. (DOURADO, 1999, p. 9)

Não é possível ao protagonista ter uma visão global sobre os acontecimentos, nem caberia ao narrador dar ao leitor qualquer pista que o fizesse retroceder ou avançar no tempo vivido da narração. Vivenciando a solidão de seus primeiros anos e temendo ter o seu segredo descoberto, João constrói suas fantasias sobre a Casa da Ponte a partir das conversas com o amigo Zito, das fofocas espalhadas pela cidade, de imagens fragmentadas e dispersas às quais não consegue dar uma forma concreta, mesmo assim, o menino edifica a sua lenda, preservando-a consigo como se fosse algo essencialmente sagrado.

Não há um diálogo direto entre o personagem e os “outros” capaz de comprometer a univocidade dos pensamentos do personagem, e, mesmo quando o perigo de um enfrentamento se anuncia, João encapsula-se nas próprias emoções, tranca-se no quarto, corre para lugares longínquos onde pode flertar a sós com os seus devaneios. Entre o menino e o mundo de Duas Pontes ergue-se um muro, até então, aparentemente intransponível. Prevalece, portanto, a forma lírica da narração na qual, segundo Georg Lukács, predomina o monólogo no lugar do diálogo:

A forma de expressão dramática, porém - o diálogo -, pressupõe um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica e dramática. A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica, no diálogo, o incógnito de sua alma vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade do discurso. (LUKÁCS, 2000, p.240)

De acordo com Luckács, a linguagem do homem solitário é predominantemente lírica, opõe-se à expressão dramática e dialógica aberta às contingências da voz de outro colocada como um empecilho à univocidade do discurso. Na realidade, ela atende a um princípio de conformidade em que o herói procura a todo custo refazer as coordenadas do mundo coeso e não-problemático, um mundo cuja essencialidade individual seja compatível com a essencialidade do outro, e por isso mesmo, não passível de ser atacada e refutada em seus fundamentos. No entanto, a lírica, deslocada do mundo grego para o moderno, não suporta mais a noção de um parentesco mútuo entre os seres, não pretende tornar confidentes inimigos mortais, nem visa restituir qualquer homogeneidade proveniente da relação unilateral do herói com o universo.

Mesmo sendo narrada em terceira pessoa, prevalecendo o discurso indireto livre, nota-se, em alguns momentos da narrativa, uma colisão entre a voz do narrador e a do herói, unificando as duas visões de mundo, fazendo prevalecer o monólogo sobre o diálogo. A suposta distância gerada pelo uso da terceira pessoa do singular, no caso dos blocos *Viagem à Casa da Ponte* e *Nas Vascas da Morte*, contrasta com o tom subjetivo e passional da narração, gerando ambiguidades interessantes, misturando temporalidades e espaços cada vez mais imbricados na complexa tessitura narrativa do romance, assim demonstra a passagem a seguir:

Depois, longe, 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 caleidoscópio, a mistura confusa de cores, cheiros, gestos, risos e fala. A voz ciciante de Lina, a falha do dente, a pontinha da língua, o sovaco azul manchado de talco, a andadura de Teresinha virado, o cetim brilhoso, os seios balançando dentro do roupão, a presença que de repente iluminou toda a sala. As mulheres todas numa festa fantástica. Ninfas em concílio, liturgia pura dança. Tonto, na hora parecia não ver, não ouvir, não sentir. As mulheres dançavam uma ciranda mágica sem fim, uma música em surdina, só para ele.

No excerto acima, o narrador, o escritor João Nogueira da Fonseca a rememorar os acontecimentos de sua infância, fala partindo de um lugar e de uma época diferentes em relação ao espaço e ao tempo narrativos, inserindo um excedente de visão sobre o destino do menino ao colocar-se por detrás da cena, ao fazer coincidir o tempo da narração com a da história, confessando “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 caleidoscópio [...]”(DOURADO, 1999, p.29).

A atitude de desmascaramento do narrador diante do fato narrado; sua onisciência despertada em um momento furtivo, mas que pouco deixa revelar sobre o futuro ainda porvir do adolescente de Duas Pontes; contrasta com o tom volitivo-emocional dado à narração cuja densidade lírica resgata um passado *in praesentia*. A voz do narrador logo embarga-se confundindo-se com a do protagonista, experimentando o tempo de forma intensa, encarando os fatos com o olhar parcial de quem, embebido pelo presente, não tem mais do que imagens soltas, fragmentos, signos enumerados gradativamente como “a voz ciciante de Lina, a falha de dente, a pontinha da língua, o sovaco azul manchado de talco, a andadura de Teresinha virado, o cetim brilhoso[...]”(DOURADO, 1999, p. 29). Todos esses elementos remetentes à exterioridade do menino são apresentados de forma difusa, e se impregnam com a subjetividade da personagem. Contudo, há um esforço contínuo do narrador para se enxergar por detrás do acontecimento, refletindo sobre os fatos que o desencadearam.

Para Pouillon (1974) há três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão *com*, a visão *por trás*, e visão *por fora*. Na visão *com* o narrador tem seu campo de observação reduzido pela experiência do personagem: as suas sensações, limitando-se a saber com ele e sobre ele somente o indispensável, o momentâneo, manifestando uma consciência irrefletida de si mesmo. A visão *por trás* requer, no entanto, outro tipo de posicionamento: o narrador manifesta sua onisciência, ou seja, domina todo um saber sobre a existência das personagens, conhece cada um de seus costumes, suas fraquezas e, principalmente: procura refletir sobre suas atitudes, intervindo objetivamente sobre sua vida psíquica, uma vez que encontra-se em um momento de não-concomitância com o tempo narrado. Esse tipo de reflexão, desdobramento da distância entre o narrador e o personagem, consiste de um modo de compreensão da realidade em que o romancista “vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem” (POUILLON, 1974, p.62), pois, de acordo com o estudioso “não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que ele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua posição para ver o personagem” (POUILLON, 1974, p.62). Na visão *por fora*, o narrador abstém-se de comentar qualquer coisa acerca do personagem, descrevendo somente seus aspectos fisionômicos, suas atitudes, deixando a cena prevalecer sobre o sumário e o exterior, revelando progressivamente o seu caráter.

Apesar de oferecer uma base de estudo interessante para a compreensão do fenômeno da narração enquanto modo de compreensão da existência e da relação entre sujeito-narrador e o sujeito-narrado, Pouillon cai na armadilha de confundir o romancista, o homem empírico responsável pela escrita da obra, e o narrador, a máscara personativa que, podendo assumir simultaneamente vários disfarces, focaliza o mundo a partir de uma ou mais angulações, e assim vai arquitetando as coordenadas espaço-temporais de sua obra, deitando a lupa sobre outro aspecto do personagem, seja vivendo intensa e parcialmente os acontecimentos “com” ele, e depois distanciando-se para a reflexão, seja fazendo o tempo da narrativa retroceder para encontrar alguma chaga ainda presente em seu caráter. Assim, os três modos de compreensão imbricam-se, e quanto mais confusos e emaranhados parecem estar na tessitura narrativa, mais complexas e evocativas serão suas imagens. Pouillon, todavia, reconhece a complexidade da questão:

Proust mostra-nos, assim, um personagem “com” que estamos, o narrador, mas que acompanhamos em seu esforço por obter uma consciência clara de si mesmo, para refletir-se e refletir os demais. Só que, por isto mesmo, nós mudamos insensivelmente de ponto de vista: ao nos refletirmos, queremos ver-nos a nós mesmos “por detrás”, assim como aos outros. Por conseguinte, o romance de análise pessoal, tão freqüente, constitui um elo entre o gênero

que acabamos de analisar e o que passaremos a considerar. (POUILLON, 1974, p. 78)

O exemplo de Proust permite observar como esses diferentes modos de compreensão são mobilizados de forma indiscriminada no romance. No primeiro livro da série *No caminho de Swann* o narrador projeta a infância do protagonista, recordando “com ele”, no seu tempo finito e limitado, diferentes imagens que se convertem em sensações engatilhadas por um reconhecimento mais profundo de dada realidade. Assim, o simples gosto de uma madeleine o faz revisitar um sentimento perdido de aconchego ao lado dos familiares, tornando indiferentes as vicissitudes da vida, como bem frisa o narrador no trecho abaixo:

Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos de biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me mostraram indiferentes a vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória na sua brevidade, da mesma forma que opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa, ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. (PROUST, 2010, p. 64)

O simples sabor de um biscoito faz, portanto, o narrador anular a ação da força das causalidades em si, fazendo-o imergir, por meio do gozo de consumir um alimento, plenamente no presente, ou melhor: resgatando aquilo a que Proust tanto procurava: o tempo em estado puro. O calor das misérias de sua vida arrefece-se nesse átimo de minuto em que seu paladar resgata para o presente todas as memórias perdidas da infância, dos diferentes momentos passados em Combray, e condensa-as em um único instante. Essa sensação o desperta momentaneamente para algo obtuso em si, contudo, enfraquece-se à medida que, após o momento de degustação, sua memória procura refazer esse instante indefinidamente; como no momento em que o gosto dos biscoitos vai perdendo sua força na memória do personagem, à medida em que ele bebe uma xícara de chá, a ponto de não restar nada da sensação primeira, nada a não ser uma imagem dessa sensação:

É claro que a verdade que busco não está nela, mas em mim. Ela a despertou mas não a conhece, podendo só repetir indefinidamente cada vez com menos força, o mesmo testemunho que não sei interpretar e que desejo ao menos poder lhe pedir novamente e reencontrar intacto, à minha disposição, daqui a pouco, para um esclarecimento decisivo. Deponho a xícara e me dirijo ao meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada. Procurar? Não, apenas criar. Está diante de algo que ainda não existe e só ele pode tornar real, e depois fazer entrar na sua luz. (PROUST, 2010, p. 65)

A imagem de um gosto, a imagem de uma sensação, a imagem de uma temporalidade: nisso consiste a tessitura narrativa de Proust. Ao projetar-se no personagem, inspecionando minuciosamente suas emoções e adentrando na sua vida psíquica sem buscar necessariamente uma visão excedente sobre a mesma, sem buscar ultrapassar os limites de sua temporalidade, abrindo mão de sua suposta onisciência, esse tipo de narrador lyricizado estaria refletindo uma consciência mais apurada sobre si mesmo, como ressalta o pesquisador proustiano: nada lhe é dado de graça, mas criado durante o próprio ato de confecção do texto.

Os personagens, o enredo, as cenas, os espaços percorridos pelo herói, as angústias que o acometem: nenhum desses elementos sobrevivem sem o narrador, assim como o narrador não tem vida própria fora do texto, pois ele consiste em mais uma imagem, uma figura a ser revelada na organicidade da obra, sendo tecido também paulatinamente por essas engrenagens narrativas. Por isso, a noção de onisciência é ilusória, constituindo-se apenas em um modo de ver as coisas, um foco, uma angulação diferente calcada na pretensão de criar uma visão que abarque a totalidade e multiplicidade das inúmeras vezes que constituem um discurso.

A diferenciação entre modo e voz narrativa foi sugerida inicialmente por Gerard Genette em *Discours du Récit*. Ampliando o debate suscitado por Pouillon, Genette insere, dentro do conceito de modo, a noção de focalização, levando em consideração os diversos posicionamentos éticos, afetivos e ideológicos do narrador que acirram a complexidade do mundo ficcional. Segundo o estudioso genebrino, o narrador pode regular a quantidade de informação daquilo que conta, como também o faz a partir de determinado ângulo ou ponto de vista:

É precisamente a esta capacidade, e às modalidades de seu exercício, que visa a nossa categoria de modo narrativo', a representação, ou mais exatamente a informação narrativa possui diferentes graus; o discurso pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de modo mais ou menos direto, e parecer assim (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, com a condição de não tomá-la ao pé da letra) se colocar a maior ou menor distância daquilo que conta; ele pode também escolher em regular a informação que fornece, não mais através desta espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual parte tomada da história (personagem ou grupo de personagens), de quem ele adotará ou fingirá adotar o que se nomeia correntemente a visão ou o ponto de vista, aparentando tomar em relação à história (continuando na metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. Distância e perspectiva, desta forma denominadas e definidas, são as duas modalidades essenciais desta regulação da informação narrativa que é o modo.(GENETTE, 1982, p. 183)

Em relação à distância, Genette¹⁰ distingue o discurso dos acontecimentos, em que a presença do narrador prepondera sobre as informações oferecidas, prevalecendo a diegese, e o discurso das palavras em que as informações brotam sem a mediação do narrador, havendo a reprodução das falas alheias a partir de três artifícios: a) discurso citado (*rapporé*) ou estilo direto; b) discurso transposto (*transposé*) ou estilo indireto; c) discurso narrado (*raconté*) em que somente o conteúdo das falas é registrado e não as palavras exatas. Quanto à perspectiva, o teórico propõe a noção de focalização a ser considerada em três aspectos relacionados ao posicionamento do narrador: a) o narrador diz mais do que sabe qualquer um dos personagens, o discurso não focalizado; b) o narrador diz somente aquilo que sabe o personagem, focalização interna; c) o narrador diz menos do que sabe o personagem, a focalização é externa.

Ainda sobre a focalização narrativa, assunto amplamente debatido por teóricos como Genette e Pouillon, sabe-se que este tema não é tão novo, principalmente no período concernente ao fim do século XIX e começo do XX. Gustave Flaubert e Henry James são apontados como os dois precursores do movimento, desde o lançamento de *Madame Bovary* e *The Ambassadors*. Flaubert, por exemplo, modula o foco narrativo, às vezes inserindo sua própria voz na malha narrativa, outras vezes falando através de uma personagem, transitando entre a objetividade e a subjetividade, entre a impessoalidade e a pessoalidade.

Dessa forma, o romance autoral, aquele em que a voz do narrador ratifica sua autoridade em favor de uma pretensa onisciência, vai paulatinamente perdendo espaço para o romance personativo em que os acontecimentos passam a ser refletidos na consciência das personagens. A técnica radicaliza-se nas obras de grandes romancistas como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, etc. Interessante é a observação do jovem Dedalus sobre esse movimento de apagamento do autor em favor da obra *Um retrato do artista quando jovem*: “o artista enquanto Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, aprimorado fora da existência, indiferente, aparando as unhas” (JOYCE, 1992, p.206).

A discussões sobre a técnica do narrador refletor provém dos estudos hermenêuticos de Franz Karl Stanzel presentes em sua principal obra *Narrative Situations in The novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulisses* na qual o estudioso reflete

¹⁰ As informações presentes neste parágrafo consistem em um resumo da teoria de Genette, esboçada na obra citada anteriormente.

sobre esse tipo de romance que “deixa de ser autoral e passa a ser predominantemente personativo (*figural novel*)” (STANZEL, 1971, p. 92). A teoria de Stanzel é interessante para esta pesquisa, pois permite elucidar como se concretiza narrativamente o recurso da falsa terceira pessoa, amplamente discutida por Autran Dourado em *Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*.

De acordo com Stanzel, entre o narrador e os eventos narrados, interpõe-se um ou mais personagens refletores ou máscaras (*personas*) narrativas. O narrador pode a partir de então assumir o desempenho dramático do ator, metamorfoseando-se, despersonalizando-se, tomando para si o papel de outra pessoa. Stanzel observa ainda o fato de a representação autoral não ser eficaz ao tentar atingir a substância sutil da consciência, que pode ser melhor captada pelo ponto de vista de quem vivencia a experiência. Assim os desejos secretos, os pensamentos íntimos, os medos e sentimentos mais díspares dos personagens são revelados ao leitor pelo discurso indireto livre, o discurso *transposé* proposto por Genette ou monólogo narrado, o qual se encaixa nessa situação narrativa. A terceira pessoa permanece, contudo cria-se uma ambiguidade gerada pela fusão entre as vozes do narrador e do personagem. Para Stanzel a situação narrativa personativa apresenta algumas peculiaridades. No capítulo *The figural Novel: The Embassadors*, o estudioso aponta algumas dessas características e feitos:

[...] retirada do autor; predominância da apresentação cênica; o centro de orientação do leitor fixado no aqui-agora de uma figura nova ou de um observador imaginário no cenário da ação; e a possibilidade de dar ao épico pretérito o valor imaginativo do presente [...] ¹¹(STANZEL, 1971, p. 92)

A técnica do narrador-refletor reverbera sobre a configuração das categorias narrativas, como espaço e tempo, perspectivadas em função dessa focalização refletida na consciência dos atores. Como o que aparece aos olhos do leitor é o tempo finito do “agora”, vivenciado pela personagem circunscrita no espaço do “aqui” também limitado, a narrativa constrói-se de forma patética e agônica, e até mesmo as características físicas dos ambientes são modificadas em função do movimento de interiorização e aprofundamento da psique dos refletores – assim como o narrador também procura embeber-se do tempo presente do personagem, mesmo que ele seja recortado por diversas temporalidades frutos de suas reminiscências, imaginações e expectativas. O espetáculo da vida interior aparece, portanto,

¹¹ [...] withdrawal of the author; predominance of scenic presentation; the reader's center of orientation fixed in the now-and-here of a novel figure or of an imaginary observer on the scene of the action; and the possibility of giving the epic preterite the imaginative value of the present [...] (STANZEL, 1971, p. 9). Tradução nossa.

no romance personativo, dramatizado pela figura de um narrador que camaleonicamente camufla-se com diversas máscaras, facetas, mimetizando a pluralidade de vozes e consciências muitas vezes contrastantes.

No primeiro grupo de estórias de *O risco do bordado*, o contraste ainda não fora estabelecido. O personagem-refletor é somente João Nogueira da Fonseca, e, apenas a partir de sua consciência lúdica e infantil, o universo narrativo edifica-se. O tempo e o espaço aparecem perspectivados pela consciência da criança para quem o cosmo ainda constitui um enigma, um brinquedo colorido pelos tons pitorescos da imaginação. Dessa forma, as prostitutas da Casa da Ponte são caracterizadas e aparecem aos olhos do leitor como imagens idílicas, fantasmagóricas e pintadas, não tal como figuram na sua realidade, mas com as tintas carregadas do desejo do adolescente para quem o simples cheiro de uma mulher encerra segredos e promessas desconhecidos.

A descrição minuciosa das liturgias da morte, em *As vascas da morte*, desvela soturnamente o impasse existencial do personagem comovido com a agonia do tio, e estupefato com os rituais fúnebres responsáveis por atestar um dado sobre a vida aparentemente trivial para um adulto, mas de difícil compreensão para uma criança: a finitude do corpo humano. A partir da técnica do refletor, centrado na consciência de João Nogueira da Fonseca, e fazendo uso da máscara personativa do menino embasbacado com os acontecimentos, Autran tece o primeiro grupo de estórias o qual chama de lírico.

2.3.3 Grupo bíblico: as narrativas bíblicas e os assuntos de família

No segundo grupo de histórias, intitulado pelo escritor de *Biografias*, também prevalece o recurso do narrador-refletor, contudo as máscaras personativas vão se alternando; a narração abre-se paulatinamente ao “outro”, quebrando com a univocidade do discurso, conforme o protagonista vai se interagindo das histórias de sua família. Os personagens, apresentados como meras sombras no primeiro grupo, ganham voz e relevo, sendo traçados agora por linhas mais consistentes e nítidas, dentro desse bordado romanesco complexo.

A técnica da narrativa ancestral pura, como Autran Dourado a chama, advém da retextualização das parábolas bíblicas, mais especificamente das neotestamentárias. Retomando algumas das histórias do Novo Testamento, como a parábola do filho pródigo, e as do antigo, como as narrativas envolvendo os irmãos Esaú e Jacó, o escritor mineiro

reconstrói a genealogia da família de João que, nesse bloco de histórias, é obscurecido, servindo apenas como o ouvido e como o espectador do drama vivido por seus familiares. Uma passagem pela própria etimologia da palavra “parábola” ajuda o leitor a entrever a especificidade desse gênero textual:

A palavra é grega, vinda de parabolé que, por sua vez, pode ser desdobrada em duas outras palavras, para, com o significado de “ao lado de”, e bolé, entendida, entre os gregos, como uma medida de distância correspondente a um tiro de pedra, como a que aparece no Evangelho de Lucas “E apartou-se deles cerca de um tiro de pedra; e pondo-se de joelhos, orava” (Lc.22:41). O termo bolé, por sua vez, procede de ballo, cujo significado remete para os sentidos de lançar, jogar, arremessar. Dessa formação, a palavra “parábola” ganhou o sentido, portanto, de “lançamento ao lado”, “arremesso ao lado”, ou seja, uma “aproximação”, uma “comparação”. Por extensão de sentido, a conjugação destes termos dá à parábola a acepção bíblica de uma narrativa em que se comparam simbolicamente realidades postas lado a lado com o fito de trazer uma lição de moral aos interlocutores. (BATISTA, 2010, p.157)

A acepção etimológica da palavra “parábola” remete-se, mesmo que transversalmente, à própria concepção de metáfora caracterizada por Aristóteles (2008:83) como “o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra, transporte quer do gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer da espécie à espécie, ou segundo a relação de analogia”. Nas parábolas, termos distintos são postos em relação de equivalência, ao serem “lançados” um ao outro para fins de comparação. Contudo, o contraste permanece, não havendo a assimilação de um termo pelo outro, prevalecendo a distinção, com fins moralizantes, aquilo a que Ricoeur (2000:80), por exemplo, designará como o caráter instrutivo das metáforas: a transferência e à captação da identidade na diferença entre dois termos ¹².

A semelhança fundamental entre a metáfora e a parábola calca-se, sobretudo, no grande potencial de reprodução imagética de ambas. Na realidade, toda parábola encerra uma representatividade metafórica, pois também “faz imagem (põe diante dos olhos literalmente): dito de outro modo, a metáfora dá a captação do gênero esta coloração concreta que os modernos chamarão de estilo imagético, estilo figurado” (RICOEUR, 2000, p.80), e o faz a partir do contraste entre duas realidades, dois planos de representação contrastantes. Em o

¹² Essa definição geral de metáfora foi aprofundada por Paul Ricoeur na obra *A metáfora Viva* em que, partindo dos estudos da Poética de Aristóteles e da própria semiologia esboçada ao longo do século xx, o filósofo procura entender as implicações retóricas dessa figura de linguagem em três níveis de significação: o nível da palavra, o nível da frase e o nível do discurso. A articulação entre esses níveis consistiria na metáfora propriamente dita aberta às contingências do discurso filosófico, pois, segundo Ricoeur, não há outra maneira de compreender a verdade metafórica a não ser inserindo-a dentro da reflexão ontológica em que o “não-ser” literal articula-se com o “ser” metafórico conduzindo a uma visão estereoscópica das coisas.

Risco do Bordado, há uma recuperação não somente do potencial imagético e metafórico das parábolas bíblicas, retextualizadas com a roupagem das histórias da família de João Nogueira da Fonseca, mas da própria ambiência em que as narrativas primitivas eram transmitidas; e geralmente de forma oral, tendo como narrador ou orador uma autoridade, um pajé, ou líder messiânico responsável por salvaguardar a memória de uma comunidade, agenciando os causos de seu povo com fins de instrução ou moralização de seus membros. No bloco *Assuntos de família*, vovô Tomé, patriarca da família Fonseca, revela a João, em tom de segredo, a história do adoecimento e da morte de seu pai, Zé Mariano, bem como o conflito com o irmão bastardo, Teodomiro, de quem passa a sentir ciúmes descontrolados:

Mas o pai não estava nada emocionado, nada aflito, parecia ter encontrado o sossego que estava lhe faltando em casa para envelhecer. Tinha achado um remanso bom na casa de seu outro filho. Apesar da velhice o pai estava calmo, dando mesmo uma sensação de tranqüilo repouso, de mansa sabedoria. O filho se consolava com a bênção, com a solene promessa, com o bastão que o pai havia lhe passado. Nada daquilo que antes Vovô Tomé suspeitava aconteceu (por causa do bastão, eu já achava meu pai no seu entendimento perfeito, nada de miolo mole conforme minha mãe vivia me soprando no ouvido). Achava que o pai não tinha reparado muito na emoção do filho. (DOURADO, 1999, p. 129)

No excerto acima, depreende-se uma nítida intertextualidade com a passagem presente no livro *Gênesis* referente à disputa entre os irmãos Esaú e Jacó pela primogenitura e a bênção de Isaac. A dualidade e a rivalidade entre os irmãos, e que novamente abre espaço para o antagonismo comum às parábolas bíblicas, são reescritas por Autran Dourado, tomando como correlatas as figuras de vovô Tomé, Teodomiro e Zé Mariano. Sob esse tríduo dá-se o conflito da história: o inconformismo de vovô Tomé diante do amor e da afinidade cultivados entre o pai e o irmão bastardo Teodomiro. Embora seja o filho legalmente reconhecido, e também tenha seu sangue correndo nas veias, o personagem sente-se menos ligado ao pai, e não compreende nem acata deste o desejo de sair de casa para viver livremente, longe dos cuidados da esposa Dona Pequetita e ao lado do outro filho. Do contrário, a sua face avessa, a parte reversa de sua personalidade representada por Teodomiro, mostra uma grande ligação espiritual com Mariano, a ponto de entender o seu silêncio taciturno e respeitar alguns de seus hábitos anti-higiênicos.

Por não compreender o pai, por sequer travar com ele uma comunicação eficiente, Tomé passa por cima das vontades de Mariano, o que acarreta a depressão e a morte do patriarca. Tomado pelo remorso, remoendo lembranças, o personagem chega à conclusão, assim como Esaú descobrira no leito de morte de Isaac, que o direito à primogenitura não é

seu, mas do irmão, a quem o bastão e o amor do velho deveriam ser repassados como paga de sua lealdade incondicional. O narrador assume a máscara personativa de Tomé ao contar a história sobre um passado longínquo ao neto, que empresta os ouvidos e a atenção para acompanhar a narrativa do avô. Pensando em “catar um padre” para lhe clarear as idéias, vovô Tomé alicerça sua narração, apegando-se às imagens bíblicas do Antigo Testamento, reescrevendo-as na forma de uma parábola que, na sua ocorrência tradicional, insere-se em um contexto mais amplo: o cenário dos discursos religiosos e bíblicos que têm uma finalidade didática, buscando instruir e apontar para possíveis modelos de comportamento, destacando as imposturas e os vícios do caráter humano.

Por metanarrativa ou metaficção entende-se a estratégia na qual duas ou mais narrativas imbricam-se, apontando, nessa dinâmica de concatenação entre histórias, para o próprio processo de composição ficcional, tal recurso “revela sua condição de artifício e explora a problemática relação entre vida e ficção” (WAUG,1990,p.34). As parábolas neotestamentárias, enquanto narrativas do arcaísmo diegético dos evangelhos, constituem um artifício metaficcional e encerram uma dupla finalidade: isoladas e tomadas como imagens, no universo intradieético, elas servem como exemplo aos discípulos de Jesus sobre como agir, conforme os preceitos cristãos, a partir da experiência compartilhada e narrada; situadas no contexto narrativo mais amplo, as parábolas, além de esboçarem uma ética a ser seguida pelos leitores da *Bíblia*, também corroboram para a construção do *ethos* de seu narrador. Nesse caso, refletem o engajamento de Jesus para firmar um posicionamento ético diante dos seus seguidores por meio de pregações e através da narração de histórias com as quais eles pudessem se identificar, seja pelo tom como eram contadas, a suscitar o envolvimento passional dos ouvintes, seja por seus temas universais e arquetípicos.

Linda Hutcheon (1984), nos seus estudos sobre metaficção, revela uma faceta desse tipo de artifício narrativo que consiste em apontar para a própria artificialidade do texto literário paradoxalmente construído do sentido de refletir uma espécie de autoconsciência textual na qual, entre os mecanismos narrativos alicerçados na ficção, o sujeito procura, na realidade, expandir a consciência sobre si mesmo a partir de comentários que evocam o *modus operandi* do seu pensamento. De acordo com Hutcheon, também denominada de “narcísica”, a metaficção evoca o próprio momento da narração, revelando a forma como os textos são construídos, assim:

Metaficção” é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso. (HUTCHEON, 1984, p. 12)

Analisando as versões modernas do gênero parábola, observa-se o fato de sua função pedagógica ter se perdido, desvinculando-se as novas metanarrativas dos discursos moralizantes. Observa-se, contudo, no romance estudado, a presença da parábola na sua estrutura primordial, ou seja: como metaficção utilizada para exprimir, não uma moral pedagógica, mas uma imagem em que o narrador tenta organizar os elementos do passado a fim de se refletir nele, visando distanciar-se, espacial e temporalmente, do quadro dos acontecimentos aos quais estava pateticamente ligado, buscando meditar sobre suas falhas e compreender a si mesmo durante o processo de elaboração metaficcional a que Hutcheon chama de narcísico por refratar essa “consciência textual” em que o sujeito, como se estivesse em um divã, esforça-se para dar sentido, em forma de linguagem, às figuras dispersas no inconsciente. No excerto abaixo, Vovô Tomé rememora os acontecimentos ligados ao pai. Durante a narração, conforme vai juntando as peças do quebra-cabeça, o sentimento de culpa o atinge novamente, torna-se presente e significante aquilo que ficara fragmentado em um tempo remoto:

Hoje via, agora mesmo que tinha falado viu: se dizia toda hora que o pai estava de miolo mole, apenas se desculpava a si mesmo dando razão, se arrimando em muleta para agüentar a alma na escuridão. A gente carece de acalmar a alma para fazer aquilo que tem mesmo de fazer, para agüentar aquilo que fez. Carece muito de esquecer, dizia Vovô Tomé; eu por exemplo só quero é não lembrar. De noite, antes de se deitar, pedia a Deus que lhe desse a graça do esquecimento. Mas tem sempre o punho no sonho, vovô Tomé quase gritava. Aquela mão ameaçando, maldizendo. Se dizia que o pai estava de miolo mole era mais para sossegar a alma, para não ter depois do que se arrepender, no que então entestou de fazer a conselho e rogo da mãe. (DOURADO, 1999, p. 214)

O narrador põe o refletor sobre a consciência arrependida de Vovô Tomé que, tecendo sua própria narrativa para o neto, visa enxergar-se por detrás dela, exprimindo julgamentos sobre si mesmo. À medida que vai relembando os acontecimentos, recordado sua postura diante de Dona Pequetita, a sua tentativa de convencer-se da loucura do pai para justificar a atitude violenta contra ele, o avô de João entra em contato com uma revelação a qual prefere esquecer sob o custo de novas dores. Essa revelação só se viabiliza a partir de uma catarse que é responsável por purificar e livrar os seres das doenças psíquicas, pois, quando submetida à forte emoção, a alma coloca-se para fora de si mesma, como se estivesse

recebendo um tratamento medicinal ou purgação (catarse). A catarse consiste em uma forma de “purificação do espectador do terror e da piedade através da imitação de ações que suscitam terror e piedade” (BRECHT, 1970, p.214) . Indo mais adiante com a teoria sobre a dramaturgia, pode-se apontar a ligação emocional entre o espectador e o público como elemento primordial facilitador da experiência estética que abre-se para o sublime despertado pelo compaixão, como bem apontam Bornie, Rougemont, & Scherer:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, também eu já senti isso. - É assim que eu sou. - É uma coisa bastante natural. - E será sempre assim. - O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele não há saída. - Esta arte é sublime: tudo aqui é indiscutível. - Choro com aquele que chora, e rio com o que ri. O espectador do teatro épico diz: Nunca tinha pensado nisto. - É insólito, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele poderia existir uma saída. - Esta arte é sublime: nada aqui é indiscutível. - Rio-me daquele que chora, e choro pelo que ri. (BOENIE, ROUGEMONT & SCHERER, 2004, p.240)

A catarse instaura-se no romance pelo recurso da metaficção que, encaixando uma história na outra, tece uma parábola, uma ilustração sobre o passado de Vovô Tomé, fazendo o narrador-refletor discernir sobre os fatos ao organizar, em forma de narrativa, aquilo que ficara obscurecido. Nesse sentido, a parábola instaura uma metáfora pela fusão entre planos distintos em que as figuras do passado fundem-se inevitavelmente com as do presente da narração. Em termos de enunciação, seu *Páthos* se apresenta e interfere no discurso, mostrando-se latente ao tornar intenso o remorso aflorado no momento da enunciação-rememoração, e fazendo com que o leitor-espectador compadeça-se da situação de Tomé.

Alguns recursos discursivos são utilizados para gerar a cena em que as narrativas se concatenam. No plano da enunciação (FIORIN, 1995, p.24), ocorre uma debreagem temporal enunciativa, com presença dos advérbios “hoje” e “agora” em “hoje via, agora mesmo que tinha falado viu”, que remetem ao instante da enunciação, seguida de uma debreagem¹³ temporal enunciativa dada pela conjugação do verbo “ver” flexionado, consecutivamente, na terceira pessoa do pretérito imperfeito e perfeito. A debreagem enunciativa temporal gera o efeito de distanciamento em relação ao momento da enunciação, enquanto a debreagem enunciativa causa o efeito contrário. Quando são utilizadas, produz-se

¹³ De acordo com Fiorin, (os mecanismos de instauração das pessoas, espaços e tempos são dois: a debreagem e a embreagem. Debreamagem consiste na operação em que instância da enunciação se disjunge para fora de si, no momento da discursivização, projetando certos termos, com vista à constituição dos elementos fundadores do enunciado; o *eu*, o *aqui* e o *agora*. Ela consiste no disjuntir das categorias supracitadas e na projeção de um *não eu*, *não aqui* e *não agora*. Como a debreagem concerne às três categorias da enunciação, temos a debreagem actancial, a debreagem espacial e a debreagem temporal.

o efeito da embreagem que consiste na neutralização das categorias temporais e espaciais¹⁴. Esses recursos permitem eliminar as fronteiras entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, projetando o passado de Vovô Tomé no presente da enunciação, tornando impossível o esquecimento, e potente o sentimento do remorso¹⁵, cuja acepção em latim significa *remorsu*, remordido, particípio passado de *remordére*, indicando o movimento cíclico em que algo sempre é trazido à tona. A reiteração desse estado acarretará a catarse: o reconhecimento do personagem de suas falhas.

O recurso da metanarrativa, corrobora para arquitetar o bloco *Assuntos de Família*, atribuindo complexidade à obra, a partir do contraste de dois planos imagéticos distintos e da voz narrativa que se descentraliza, deixa de ser lírica, e passa a ser ancestral, para utilizar a terminologia de Autran Dourado, apegando-se às tipologias narrativas bíblicas, reciclando os seus arquétipos dentro de uma configuração diegética nova. Nessa perspectiva, inaugura-se discursivamente duas temporalidades que imbricam-se na tessitura do texto, a saber: o tempo do enunciador, referente ao momento em que o avô de João conta sua história ao neto, e o tempo do enunciado, relativo à própria metanarrativa, esboçando a parábola sobre Zé Mariano e seus dois filhos prodígios.

Também instauram-se dois espaços com os quais o enunciador mantém uma relação de afinidade: o espaço do “aqui” da enunciação, o qual não se pode precisar, mas supõe-se ser a casa de Tomé, em Duas Pontes; e o espaço de um “algures” remoto, a fazenda do Carapina e o Sítio da Barra, residência de Teodomiro, onde o patriarca da família parecia ter encontrado o sossego que lhe faltava em casa para envelhecer. Transitando sempre entre dois planos temporais e espaciais, o narrador confunde os liames que separam a metanarrativa da narrativa propriamente dita a partir da catarse, da intensificação do tom passional da narração, que faz aflorar tanto uma imagem como um sentimento da ordem do atemporal, do “aqui” e do “agora” infinitamente perpetuados pelo estado de espírito do narrador. No excerto abaixo, esboça-se a imagem crucial do bloco:

¹⁴ Para Fiorin (1995: 30), ao contrário da debreagem, que é a expulsão para fora da instância da enunciação da pessoa, do espaço e do tempo enunciado, a embreagem é o efeito de retorno à enunciação, produzidos pela neutralização das categorias de pessoa/ espaço/tempo. Assim como a debreagem, a embreagem relaciona-se com as três instâncias do discurso, por essa razão subdivide-se em embreagem actancial, embreagem espacial e embreagem temporal.

¹⁵ A neutralização entre os termos /hoje/ e o verbo no pretérito imperfeito /via/ trata-se, na realidade, de um recurso para tornar presente o passado e reviver, com certa força apaixonada, um momento da confissão. Nos termos de Benveniste, “o passado deixou de ser discurso, ou melhor, vida, e passou a ser história” (apud. FIORIN, 1995, p.31) O leitor tem a impressão de estar ao lado de João ouvindo as rumações do velho Tomé sobre a caduquice de Zé Mariano

Ficava mentindo a si mesmo, não era um boneco, pensava ao mesmo tempo que fazia. Porque podia ter deixado de fazer, podia ter desobedecido a mãe. Quem sabe eu não cumprindo o sopro de minha mãe nada daquilo tinha acontecido, ele se perguntava. O pai nunca quis lhe dar o perdão. Vovô Tomé agora acordava assustado no meio da noite: era o pai, aquele braço levantado fora d'água, as duras palavras do xingamento. Vovô Tomé tapava os ouvidos, mas da boca aberta do velho iam brotando os nomes com que depois ele próprio se apelidava para purgar a culpa. (DOURADO, 1999, p. 114)

O quadro de Zé Mariano afogando-se é ratificado e atualizado pela enunciação, a qual empresta-lhe novas sombras devido à distancia temporal do enunciador em relação àquilo que está sendo enunciado. Sua figura desponta na forma de um pesadelo; o passado e o presente, o “aqui e o “além”, são simultaneamente alocados e concorrem entre si refletindo a ótica perturbada do narrador sobre a realidade. A fim de purgar os pensamentos de culpa, Vovô Tomé apela para a força interlocutória dos nomes e xingamentos proferidos pelo pai, repetindo-os, invocando seu poder quase demoníaco no intuito de purificar sua alma da pestilência dos pensamentos corrosivos. Para o narrador, os nomes possuem em si o bálsamo para as feridas da alma, assim como o ato de contar; de criar narrativas nas quais cada uma das tensões humanas aparecem revestidas pela cápsula de uma metáfora; constitui a melhor maneira de dar visibilidade e significação a um passado em constante movimento.

A função da metanarrativa no texto consiste em criar um ponto de confronto entre dois planos existenciais distintos, entre duas ilustrações, uma do passado e a outra do presente, que, constituindo uma espécie de palimpsesto, vai sendo bordada pelo narrador que busca enxergar a si mesmo por detrás dessa malha em constante processo de tessitura. Nota-se também uma abertura em relação à focalização, deixando de ser unívoca e centrada somente na percepção de João sobre os acontecimentos, e abrindo-se para o diálogo que engloba os pensamentos de outro personagem, focalizado pelo refletor do narrador central: o escritor João Nogueira da Fonseca adulto. Evidencia-se aqui um diálogo, não o de Tomé com o menino que o escuta, mas do avô e do narrador a incorporar sua voz, despersonalizando-se e tomando a máscara do personagem para si. Nesse ponto, as duas consciências se intercomunicam, criam redes nas quais soa como tarefa árdua distinguir de quem é a voz a soar e reverberar na narrativa.

Os demais blocos do grupo bíblico ou biográfico de *O risco do bordado* também mantêm uma intertextualidade com as narrativas exegéticas, mais especificamente o quarto bloco *As voltas do filho pródigo*, que propõe uma releitura da parábola presente no evangelho de Lucas a partir da história de Zózimo, filho de Tomé, que, após retornar de viagem, suicida-

se com um tiro no ouvido. No entanto, deixaremos a análise desse bloco e de *O salto do Touro* para outro capítulo. Por enquanto, importa somente entender, com a análise de *Assuntos de Família*, como se opera a dinâmica do narrador em função da técnica adotada por Autran Dourado.

2.3.4 Grupo mítico: o desnudamento do narrador em “As roupas do homem”

Estudou-se até aqui os procedimentos narrativos referentes aos dois primeiros grupos de histórias de *o Risco do Bordado*, observando especialmente a abertura do olhar do narrador, que parte de uma percepção unívoca e lírica da realidade, e vai paulatinamente expandindo-se, enfocando as outras faces da vida poliédrica de João Nogueira da Fonseca e de seus familiares, aos quais vão sendo delegadas vozes a se imiscuírem na tessitura do romance. No último grupo, composto de apenas um bloco narrativo, *As roupas do homem*, essa delegação de voz ao “outro” é intensificada, e tomada clara e abertamente como um recurso estético; intitulado “técnica da ciranda-narrativa descritiva”, busca uma fragmentação do próprio objeto tecido na narração que passa a ser enxergado por diversos ângulos: como os móveis de Cardel, dispostos no ar, podem, a partir da ação do vento, ser enxergados de perspectivas diferentes por quem os observa. O tom lírico, o qual ainda permanece no segundo grupo de histórias a partir do monólogo interior e do fluxo de consciência intensificado entre os personagens, perde paulatinamente expressão, ocorrendo um desnudamento dos mitos do protagonista que, colocados sob a luz do depoimento de outros moradores de Duas Pontes, ganham uma tonalidade mais pálida e triste do que a conferida pelo menino fabulador.

Retornando depois de muitos anos a sua cidade, João vai recolher as histórias sobre seu passado a fim de torná-lo inteligível para si. O bloco é dividido poliedricamente em sete faces, sete histórias, cada qual refletindo uma visão específica sobre um mesmo objeto: o jagunço Xambá, figura construída pela imaginação de João e da população de Duas Pontes. A primeira história “Estátua Equestre” apresenta a descrição de Xambá atrelada a uma concepção mítica da realidade, uma visão unívoca que não comporta perspectivas e edifica uma figura gloriosa, atemporal, arquetípica:

Aquela pessoa era demais, estalava no peito de João, um cavaleiro de outras eras, das dobras do passado. A gente babava de admiração, de respeito, de medo. Não bastasse o feitio do corpo, a catadura feroz, tinha ainda na cara e no pescoço um lanho fundo, uns deltas de rio, cicatrizes que historiavam um passado tenebroso, onde um cego antigo podia ler a sua vida como as ciganas

leem a palma da mão. Uma história feita de ponta de faca, a balas raspantes, diziam. Ele tinha o corpo fechado por artes diabólicas, pactos sinistros, sextas-feiras aziagas. Como também diziam que bala podia passar por ele, se alojar mesmo nos seus vazios, que Xambá não ia morrer de bala, desde o começo estava escrito. Histórias desencontradas, acrescentavam-se muito a sua fama, se enriquecia a lenda do jagunço. (DOURADO, 1999, p. 183)

A partir do fragmento compreende-se como a imagem do jagunço é pintada por João e por seu grupo de amigos, sobre os quais se focaliza a narrativa, que corrobora para a construção da lenda do homem heróico e hercúleo cuja braveza cotejava uma força sobrenatural e demoníaca a qual não poderia ser desmentida sob o custo de macular o mito e expô-lo à vulgaridade e à mesmice da vida comum. A imagem do personagem constrói-se inicialmente sobre o arquétipo do herói, flertando com o tempo das narrativas épicas. Vinda de outras eras, das dobras do passado, a figura mítica e invencível do cavaleiro Xambá estratifica-se e monopoliza a consciência do narrador, assemelhada à consciência dos narradores das grandes epopéias para a qual o mundo consistia em uma unidade perfeita e globalizante onde os seres cooperam entre si e apresentam-se ainda na sua forma íntegra, resplandecente, não sujeitos a cisão proporcionada pela dúvida, elemento estruturante e presente nas narrativas modernas.

Por essa razão, a história leva o nome de estátua equestre, devido ao caráter de monumentalidade da figura de Xambá que, ao lado de seu cavalo Jaú, edifica-se como um monumento marmóreo e perfeito aos olhos do leitor e do menino João: uma estátua preservada da ação do tempo e da história os quais subjagam a tudo e a todos expondo a própria fragilidade dos discursos a partir de uma visão perspectivada de um acontecimento. A estátua de Xambá vai aos poucos sendo quebrada pelo martelo do narrador, cuja refletorização incide sobre outros personagens que também contam sua versão da história do pistoleiro indomável e invencível que aterrorizava os moradores de Duas Pontes. Indo ao consultório do Dr. Alcebíades, João toma contato com a outra face do bandoleiro, uma face menos gloriosa, mais humana, na qual a dor e a coragem inquestionável são confrontadas quebrando a univocidade do discurso. Antes de dar seu testemunho, Alcebíades alerta João:

Da pessoa de Xambá eu posso falar. Das suas proezas não, que essas eu só sabia de ouvir dizer, como toda gente. Só que não eram assim tão farfalhantes, tão heróicas e tenebrosas feito você pintou. Só posso dar o testemunho do caso que comigo se passou. Você vai juntando essas histórias, depois tira a limpo. É capaz de não valer a pena, o que resta é apenas fumaça, desilusão. Mas de um homem sempre alguma coisa fica, quando nada nas lembranças, esperando a ressurreição. Feito dizem: Deus é quem sabe por inteiro o risco do bordado. (DOURADO, 1999, p. 193)

O narrador, de forma retrospectiva, toma a máscara personativa do médico-cirurgião de Duas Pontes, Alcebíades, e deixa claro, desde o início, sua visão parcial sobre o acontecimento), ou seja: move a lente da “câmera” somente em direção aquilo que deseja focalizar, fazendo um recorte do objeto analisado, mostrando apenas uma das faces do poliedro narrativo. O lado revelado pelo médico é menos belo do que o focalizado por João a deslumbrar-se pela audácia do cavaleiro que, segurando o seu chicote de cabo de prata, montava um cavalo tihoso, cuja imagem fundia-se, na memória do menino, com o de dois outros cavalos: “o cavalo de São Jorge guerreiro e lunar, e o cavalo de Buck Jones da fita em série”. (DOURADO, 1999, p. 184)

Intitulada ironicamente *Sob a magia da dor*, a estória narrada por Alcebíades revela não o heróico Xambá, mas o homem a vencer a dor em uma cirurgia para a retirada de uma bala, realizada a sangue frio, sem nenhuma anestesia capaz de amenizar-lhe o sofrimento. Durante o relato do cirurgião, o herói desce de seu cavalo, despe-se da atitude altiva com a qual pintara-lhe João, contorce-se de dor e ganha outras feições, não mais épicas, porém animais no sentido de revelarem o indivíduo em um processo de enfrentamento com sua própria natureza:

E quando tudo acabou, eu olhei para o homem. Ele derreado, parecia descontraído. Quando olhei as pernas vi, vi que davam uns repelões, feito aquelas rãs eletrizadas de que falam os livros de física. Ele estava alagado de suor, um suor mal cheiroso que até hoje de vez em agora eu sinto no meu nariz. Eu também estava molhado, nunca tinha visto aquilo, nunca tinha vivido sensações tão fortes, não sabia até que ponto um homem pode se superar sob a magia da dor. Aquele homem não era um homem, era um bicho. Não, não era um bicho, um bicho se escrespa, refuga. Aquele homem era um demônio? Um cavalo não é capaz de ser outra coisa além de um cavalo, não vai depois do seu corpo. Aquele homem era desumano, é só o que eu posso dizer. (DOURADO, 1999, p.199)

A descrição do jagunço, dada pelo binóculo do cirurgião, é de todo naturalista, no sentido diametralmente oposto à descrição dada pelo menino João e pelos moradores de Duas Pontes, reduzindo a figura do homem, antes tomado como um herói, a de um animal a passar por uma experiência laboratorial em que sua capacidade de resistência à dor é testada, medida, avaliada pelo cientista que compara o seu corpo a de uma rã, cujas pernas eletrizadas davam repelões. Repare-se como o narrador consegue, portanto, entrar naquilo a que Stanzel (1974) chama de substância sutil da consciência do personagem, valendo-se inclusive das terminologias da área médica para adentrar na forma como concebe a realidade, refletindo-a para o leitor. Xambá ganha nesta história um status sobrehumano, não pela sua incapacidade de sentir dor e de ter o corpo fechado, como concebe a visão épica do menino, mas justamente

pelo oposto: por sua disposição em assumir e sentir dor até as raias da loucura; de resistir a ela, não heroicamente, mas como um bicho selado e obediente. Nesse sentido, a estátua equestre ganha outra feição: a imagem do cavaleiro montado no cavalo funde-se com a do animal, transforma-se em uma só, pois ele não é capaz de ser outra coisa além de um cavalo, como diz Dr. Alcebíades.

A imagem equestre do homem repete-se na história seguinte, *Chicote de Prata*, com o relato de tio Alfredo, outro participante da ciranda narrativa a quem também é delegada a responsabilidade de conferir um testemunho sobre o cavaleiro de Duas Pontes. Alfredo profere o seu relato na perspectiva do homem enciumado, que disputa com Xambá o amor da prostituta Felícia, e acaba presenciando uma cena curiosa entre a cortesã e o pistoleiro:

De repente, eu vi, vi o que nunca pensei ver num homem daqueles, da sua fama, da sua iguala. Xambá caiu de quatro, que nem fosse montaria. Felícia pulou para cima dele, escanchada no lombo de Xambá. O chicotinho de prata na mão, ela chegava nas ancas dele umas lambadas, que nem um cavalo. Ele apertava a musculatura, aguentava firme, suave. E eu vi na cara daquele homão macho, daquele cabra de contada memória, um principinho de riso de gozo por debaixo das rugas da dor. (DOURADO, 1999, p. 205)

Xambá aparece totalmente subjogado, dessa vez não pela dor, mas por uma mulher a quem, durante o ato sexual, cede deliberadamente o poder sobre si, deixando de ser o dominador para ser o dominado, sentindo prazer, um principinho de riso de gozo por debaixo das rugas da dor, em estar em uma posição um tanto quanto vexatória para um homem do seu porte, de seu tempo, a zelar pela manutenção de uma imagem de virilidade. Aqui, a face heróica do personagem é virada completamente ao avesso. Não há mais resquício do poder sobre-humano do personagem, poder esse que seria condição para o exercício do seu heroísmo.

O sujeito, o senhor da ação e de seu próprio destino, torna-se voluntariamente assujeitado nas mãos de uma prostituta da Casa da Ponte. A imagem fere definitivamente a integridade do herói aos olhos de João Nogueira da Fonseca, desmistificando a imagem do jagunço criada na infância, tornando-a apenas um eco fraco da figura viril retirada das fitas de faroeste. Xambá afigura-se agora como um homem peculiar aos olhos do protagonista, diminuído em relação aos outros, devido a sua atitude subordinada. No entanto, ainda nessa altura dos relatos ouvidos, João conserva, em relação ao seu herói, certo interesse e curiosidade que se mantêm intactos até o último testemunho proferido pelo carcereiro Dionísio. Em *As malhas da lei* a estátua equestre do homem é quebrada definitivamente:

Aí então seu Dionísio viu o que nunca imaginou. Na primeira lambada do cabo Militão, Xambá caiu de joelhos, as mãos pro ar, rogando. Tivessem pena dele, pelo Santo Amor Divino, não carecia bater, ele falava tudo. Eles não eram dois, mas três, conforme falou. O terceiro, um certo Domigão, tinha ficado escondido com os cavalos num capão junto da divisa, no Tanquinho. Era eles irem lá e pegavam o homem. (DOURADO, 1999, p. 220)

Assim, Dionísio conta como Xambá, pressionado pelo cabo Militão a delatar seus comparsas, cede, logo à primeira chibatada, às ameaças do policial. A figura de Xambá, captada pela memória de Dionísio, destoa completamente das outras construídas nas histórias anteriores, revelando um homem fraco e covarde que, na primeira oportunidade, delata seus companheiros para livrar-se das punições. O Xambá revelado na último bloco do romance é diametralmente oposto a tudo aquilo que fora sonhado e imaginado por João Nogueira da Fonseca. Não é o herói de envergadura hercúlea montado no cavalo Jaú, nem o bicho a suportar resignadamente a dor, nem o homem apaixonado pela prostituta de quem tudo acata, mas um homem vulgar, comum, daqueles que se pode encontrar estampando as páginas de um jornal qualquer, e para quem o único indicativo de benevolência consiste no ato egoísta de livrar a própria pele do perigo, valendo-se de meios esquivos para isso. A face do herói desintegra-se completamente; este já não é um ser movido por um ideal voltado ao bem da coletividade; sua integridade cai por terra dando espaço somente ao homem egocêntrico, mergulhado mesquinamente nos próprios interesses e bastante distante do ideal mítico projetado por João.

Na última versão do cavaleiro “vindo das dobras” do passado, o protagonista reunirá outras para tecer o bordado narrativo. Porém, ainda não constituirá a versão definitiva. As demais versões da figura trágica do pistoleiro serão dadas pelo leitor que, recuperando os fragmentos, os estilhaços, os testemunhos oferecidos pelo narrador, há de se valer do recurso de sua própria memória, a fim de seguir as rotações da ciranda narrativa na qual um mesmo personagem aparece sob ângulos diferentes, seguindo um determinado ritmo, uma periodicidade, como o movimento cíclico de uma brincadeira de crianças.

Em *As roupas do homem*, o recurso de repetição e de desmontagem do perfil de um personagem se intensifica, carnavaaliza-se, desnuda-se enquanto técnica narrativa, a modo de uma moldura em torno de um quadro, ou seja, escancarando como ficcional o discurso do narrador, do qual é preciso desconfiar, pois seu posicionamento de impessoalidade em relação ao que é narrado trata-se, na realidade, de um convite ao engodo. Assumindo diversas máscaras personativas, o sujeito-narrador, o escritor adulto João Nogueira da Fonseca, nunca

se deixa revelar; some na malha da consciência dos “outros”, e, especialmente, em uma imagem retrospectiva de si mesmo: o menino fabulador João Nogueira da Fonseca que muito mais inventa do que conta.

Nota-se, portanto, na estrutura romanesca de *O risco do Bordado*, um risco a projetar-se paulatinamente. Esse risco busca acompanhar, simultaneamente, o traçado da existência e do amadurecimento de uma consciência, seguindo as sinuosidades do rio heracliteano; abrindo-se ao fluir das águas e ao correr do tempo e encontrar a substância intemporal parmenidiana, uma essência, um ponto-cruz ao qual, mesmo destecendo todo o bordado, mesmo desalinhando os fios ficcionais, é possível retornar: a infância do protagonista. Infância essa que, paradoxalmente, só ganha significação pela distância temporal e espacial do narrador em relação ao narrado, com a quebra do discurso unívoco e conseqüente abertura para a polifonia - conceito análogo ao de “ciranda narrativa”, definida por Bakhtin nos seguintes termos:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2008, p. 308)

Será a partir dessa abertura ao “outro”, realizada ao longo do romance, que a consciência ficcional do protagonista amadurecerá, rompendo com uma visão unilateral da vida, e abrindo-se às demais perspectivas, “a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis” (BAKHTIN, 2008, p.308) , só possíveis de serem visualidades na sua organicidade pelo arranjo de uma obra literária que, embora não encerre apenas um único sentido e deixe suspensas muitas de suas imagens, mostra um acabamento, uma totalidade ao leitor, o qual procurará ressignificar muitos dos seus temas, contribuindo definitivamente para o real acabamento do personagem, pois, como bem coloca Bakhtin em uma interessante reflexão presente no ensaio sobre o todo temporal do herói:

Em minha vida, vivida por dentro, não posso vivenciar os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; o nascimento e a morte, enquanto meu nascimento e minha morte, não podem tornar-se eventos da minha vida. Como no caso do aspecto externo, trata-se menos da impossibilidade física de viver esses acontecimentos do que da inaptidão para encontrar uma abordagem axiológica para eles. Ter medo de morrer e ter vontade de viver neste mundo são sentimentos que diferem substancialmente do medo que sinto ante a morte do outro, de quem me é próximo, e dos cuidados em que

me desdobrarei para salvaguardar-lhe a vida. Falta ao primeiro caso o que é o essencial no segundo, a saber: o procedimento que registra a perda e o desaparecimento da pessoa do outro, determinado por propriedades que ele é o único a apresentar, que registra o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro estava e onde, agora, ele não está - esse outro único, determinado por suas propriedades (uma perda que, claro, não vivo de maneira egoísta já que toda a minha vida pode perder seu valor depois que o outro a abandonou). Por mais fundamental que seja esse aspecto do desaparecimento, a verdade é que o coeficiente moral vinculado à morte varia profundamente conforme se trate da minha morte ou do outro (como já acontecia com o instinto de conservação diferenciado da salvaguarda que asseguramos ao outro), e essa diferença não pode ser eliminada. A perda, quando se trata de mim, não significa uma separação de mim mesmo — de um eu amado e determinado por suas propriedades — já que viver-ser neste mundo não é tampouco a felicidade de estar comigo mesmo — um eu amado e determinado por suas propriedades. Sou incapaz de vivenciar a imagem do mundo onde vivi e já não estou. Posso, claro, imaginar o mundo depois da minha morte, mas não posso vivenciá-lo internamente no tom emocional que minha morte, minha ausência, introduzirão. Precisaré vivenciar o outro, ou os outros, aqueles para quem minha morte, minha ausência, será um acontecimento na sua vida (BAKHTIN, 1997, p. 120)

De acordo com Bakhtin, o acabamento estético de um personagem, no contexto de determinada obra, só é possível a partir da projeção do olhar de “outro” sobre o mesmo: o olhar do narrador distanciado emotiva e volitivamente do objeto narrado, também situado em relativa distância intervalar em relação a esse ser que o movimentava operando os fios da ficção. Como o teórico pontua, dentro de si mesmo, não cabe ao ser humano vivenciar sua morte ou seu nascimento como acontecimentos significativos, pois tais acontecimentos só possuem significação, só ganham o *status* de algo significativo para o “outro”, situado em sua exterioridade em relação a “mim” e para quem “os traços de meu rosto” constituem realmente uma imagem acabada e não apenas o reflexo de um espelho a devolver-me, por vias indiretas, o seu simulacro; a esse “outro” caberá a função de organizar as versões de “minha” biografia, já que “minha narrativa”, minha própria história, enquanto “eu” viver e “sentir”, enquanto eu me imiscuir na ilusão do presente, nunca será algo finalizado para “mim” mesmo, pois “sou” constantemente seduzido pela presença do “novo”, e vou sendo infinitamente arrastado pelas mutações da existência.

Resta ao narrador de uma história autoficcional o recurso de fazer-se “outro” e “outros” para melhor compreender a si mesmo. Instaura-se, no tecido narrativo de *O risco do bordado*, uma tensão oriunda dessa cisão entre o ser que narra e o ser narrado, tensão essa intensificada pelo jogo de aproximações e distanciamentos entre essas duas entidades. Entre o João Nogueira da Fonseca adulto-escritor e o João Nogueira da Fonseca menino-fabulador há

uma série de máscaras que se intercalam. Seja pela narração centrada na univocidade do discurso lírico do protagonista, seja pela ambivalência entre narrativa e metanarrativa, a qual também provoca uma ambivalência de temporalidades e perspectivas, ou pela ciranda narrativa que desenha o poliedro formado pelo entrecruzamento de vozes, a narrativa autoficcional constrói-se a partir do esforço desse narrador que, durante o exercício de rememoração, não se revela, mas também não pode ser impessoal sob o custo de tornar seu discurso algo petrificado.

Assim, ocultado sob inúmeros espectros, o narrador do bordado autraniano, joga com o leitor, mobiliza inúmeras técnicas, já explicitadas aqui, promovendo o contraste entre sombra e luz, interioridade e exterioridade, som e silêncio, a partir da carpintaria de seus blocos que, como mitos isolados de uma vida, também vão se arranjando de forma a mostrarem, por detrás desse bordado romanesco, o traçado que lhe dera origem. Cabe aqui investigar mais profundamente a natureza e os artifícios desse ser cindido que, transformando sua memória em ficção, experimenta o tempo a partir de duas faculdades: pela imaginação do menino-fabulador que inventa um universo a sua imagem e semelhança e pela memória do homem-escritor a refazer, incessantemente, as coordenadas desse mundo idílico perdido. Um questionamento, no entanto, se faz pertinente diante desse desafio: em que ponto da narrativa a imaginação do menino e a memória do homem se encontram no bordado? Elas seriam uma só coisa? É preciso, no entanto, seguir inicialmente o traçado do menino-fabulador para a possível elucidação dessa pergunta.

3 O TRAÇO DO PONTO DE VISTA DO MENINO-FABULADOR

Que importa final? As mentiras não conduzem finalmente ao caminho da verdade? E minhas histórias verdadeiras ou falsas, não tendem todas ao mesmo fim, não têm o mesmo sentido? Que importa, então que sejam verdadeiras ou falsas, em...ambos os casos, são representativas do que fui e do que sou? Pode-se, às vezes, ver mais clareza em quem mente do que em quem fala a verdade. A verdade, como a luz, cega. A mentira, ao contrário, é um belo crepúsculo, que valoriza cada objeto. (CAMUS, 2007, p.45)

Antes de dar o ponto

Até o presente momento desta pesquisa, procurou-se por luz sobre a arquitetura romanesca de *O risco do bordado*, evidenciando as ferramentas, os cepilhos e as vigas, ou seja, as técnicas narrativas de Autran Dourado para a confecção de sua obra. Também pôde-se observar, de forma mais geral, como esse projeto literário relaciona-se intimamente com a tessitura de uma narrativa que procura adentrar os meandros de uma memória afetiva revelada na própria ambiguidade da narração a qual põe em tensão temporalidades distintas: a temporalidade da narração, a temporalidade do narrado, e por fim, a temporalidade do leitor, peça fundamental para a tessitura da fábula de uma existência que brota sob a égide do lirismo e desnuda-se em face da História que procura conferir datas, nomes e perspectivas para os acontecimentos rememorados.

Após uma breve investigação sobre o caráter do narrador do romance, narrador esse que nada mais é do que uma máscara personativa posicionada ambigualmente e ao mesmo tempo do lado de fora e de dentro do ser narrado, o menino fabulador João Nogueira da Fonseca, é cabível investigar as peculiaridades desse ser o qual se convencionou chamar de personagem, mas que assume uma complexa função dentro da tessitura do romance autraniano, não se conformando com o lugar de mero objeto da intelecção do autor, mas se impondo também como mais uma máscara de um jogo enunciativo utilizada pelo narrador como metáfora e imagem, uma espécie de criador transfigurado em uma criatura capaz de intervir sobre os rumos da estória. Assim, procurar-se-á, neste capítulo, discutir sobre a polêmica existência do narrador metamorfoseado em um menino que, no esforço de tecer um universo para si, suga o tutano de uma temporalidade ancestral e persegue o risco de sua própria identidade em devir.

Finalmente, analisar-se-á o caráter epifânico dos demais personagens do romance que, dentro da organização cosmológica do mundo narrado por João Nogueira da Fonseca,

brotam e desaparecem como imagens e metáforas sagradas ou profanas que se repetem; concatenam-se umas com as outras, remetendo-se todas ao inextricável bordado romanesco. Assume-se, portanto, desde o início, a posição do personagem enquanto metáfora em ação, como peças de um jogo cujo objetivo consiste em mobilizar a inteligência do leitor em favor do desvendamento de um mundo sensível e estético.

3.1 Viagem à Casa da Ponte: uma iniciação na terra dos sentidos

Uma das máscaras, e talvez a mais importante delas, manipuladas pelo narrador de *O risco do bordado*, ganha as feições do menino João Nogueira da Fonseca que - em franco processo de descoberta de si e inconformado com a opacidade do cotidiano - vive liricamente a realidade e pensa e recria o mundo a partir de imagens; umas mais coloridas outras mais borradas e oblíquas, mas sempre potentes no sentido de acarretar a desautomatização da sensibilidade. Esse exercício de pensar através de imagens, ou melhor, de criar linguagem através de signos socialmente compartilháveis, de ficcionalizar o onírico e o indizível em favor de um despertar estético, nada mais é do que o pleno desenvolvimento da faculdade da imaginação levada às últimas consequências pelos poetas.

A imaginação - ato de pensar e criar a partir de imagens, de procurar estabelecer uma ordem cósmica para aquilo que brota da desordem e do caos, do transe de sentimentos e pensamentos aparentemente irreconciliáveis - foi tomada pelo poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz, no ensaio intitulado *O arco e a lira*, como matéria prima indispensável para a produção poética. Poder-se-ia até mesmo dizer, na concepção do escritor, que o artista, como o artesão de posse das ferramentas necessárias para a construção do seu artefato, utiliza-se de imagens para criar outras imagens, para transcender um fio histórico, dando-lhe descontinuidade, ratificando o atemporal no temporal ao ressuscitar e dar nova vestimenta às imagens que fundam novas maneiras de apreender a existência abalada pelo conflito de inúmeras contradições. Assim, adverte o poeta:

[...] O artista é criador de imagens: poeta. E é sua qualidade de imagem que permite chamar de poema o cântico espiritual e os hinos védicos, o haiku, e sonetos de Quevedo. O fato de serem imagens levam a palavras, sem que deixem de ser elas mesmas, a transcender a linguagem, enquanto sistema dado de significações históricas. O poema sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Sob condição de examinar com mais atenção em que consiste esse ultrapassar a história, podemos concluir que a pluralidade de poemas não nega, antes afirma a unidade da poesia. (PAZ, 1982, p.28)

Mas, nesse sentido, o que tem a ver o personagem e menino-fabulador João Nogueira da Fonseca com a criação poética, com a descontinuidade da História, e mesmo com o ato de fabricar em imagens um universo ficcional contraventor de uma ordem pré-existente? A fim de aprofundar esse questionamento, imprescindível para o estabelecimento de um raciocínio mais ou menos coerente, toma-se como ponto de partida a ideia de que o personagem João Nogueira da Fonseca nada mais é do que a metáfora de um processo de criação em que o escritor amadurecido converte-se em um menino, que experimenta o mundo a partir de um contato peculiar com suas emoções transformadas em imagens, e assim vai reconstruindo a sua caminhada pelo exercício da rememoração: o seu percurso de tomada de consciência sobre o ofício de criar fabulas.

Nesse sentido, a gênese da existência humana, a infância, ganha, no romance, uma importância correlata à gênese da criação poética, tendo como ponto de intersecção a experiência estética da criança, que pouco difere da experiência estética do escritor a florada durante o processo de desvendamento de sua obra. Para visualizar esse aspecto basta uma leitura atenta do primeiro bloco do livro, *Viagem à casa da ponte*, em que as imagens mobilizadas para compor a visão mítica do menino sobre a realidade são carregadas de lirismo e surgem nos momentos de profunda solidão vivenciada pela criança que se recolhe em si mesma para devanear e experimentar uma realidade não condicionada pelo olhar viciado do adulto, uma vez que opera com a liberdade de compor imagens novas, muitas vezes absurdas, melancolicamente incoerentes, e ainda esvaziadas de uma moral caduca a qual, mais tarde, irá aparar-lhe as asas e podar sua criatividade.

O protagonista, imaginando prospectivamente sua ida ao bordel de Duas Pontes, procura um momento de solidão para poder devanear livremente sem a intervenção do outro, de seus interventores, os adultos, compondo as imagens de seu mundo, pintando prostitutas como ninfas, imaginando e ao mesmo tempo sentindo as sensações que lhe assaltarão o furtivo momento do encontro com Teresinha Virado. Assim os instantes de repouso e liberdade lhe são essenciais:

Antes da mãe dizer qualquer coisa e o prender em casa, João ganhou correndo a porta da rua. De novo estava livre e sozinho. Podia trocar pernas pela cidade, zanzar por aí, sem ninguém lhe perguntar nada, sem ninguém para perturbar o devaneio vagaroso. Não tinha agora nenhuma necessidade de falar. Queria ficar sozinho no pensamento, muito além dos longes da serra. Vivia uma névoa doce e molemente melancólica. Nem mesmo Zito agora ele queria ver. O pensamento coleava os flancos da serra, serpeava longas

distâncias. A alma buscava as planuras verdes, para além do azul. As ramagens verdes. (DOURADO, 1999, p.20)

A solidão, o silêncio, o repouso, a ausência das vozes inconvenientes dos outros, e da sua própria voz, são caras ao menino-fabulador que busca na natureza, no cosmo aberto à perscrutação da percepção, os elementos necessários à confecção de imagens que mais tarde se converterão na fábula que será confrontada com as histórias dos outros moradores de Duas Pontes. No entanto, nesse primeiro bloco do romance, a visão do menino ainda é completamente unívoca e lírica. As imagens coloridas pela criança misturam-se às suas sensações, por isso mesmo são sensuais e estéticas. Nota-se como a própria corporeidade de João ainda não está bem firmada, uma vez que não há uma cisão consistente entre a interioridade do garoto e a exterioridade determinada do espaço que o circunda; confirma-se isso na passagem “vivia uma névoa doce e molemente melancólica” (DOURADO, 1999, p.20). Aqui o substantivo “névoa” concatenado com a expressão adjetiva “molemente melancólica” desperta a sensação tátil experimentada por um corpo que ainda não aprendeu a reconhecer-se como um ser diferente da natureza que o abriga. Assim, a percepção do mundo do garoto dá-se de forma mais intensa. Os sentidos, especialmente a visão e o tato, são aguçados, em função da apreensão/aprendizagem do universo.

Sobre a descoberta do corpo a partir dos sentidos, Maurice Merleau-Ponty discute, em *A fenomenologia da percepção*, sob a ótica da psicologia fenomenológica, questões que podem contribuir, mesmo que transversalmente, para o estudo da produção imagética e de suas repercussões estéticas no texto literário. Tal diálogo com a filosofia francesa não busca tecer, de forma alguma, uma análise psicologizante do texto literário, mas compreender como a descrição do processo de apreensão/aprendizagem da realidade, metaforizado pelo menino João Nogueira da Fonseca, consiste em um terreno fértil para a criação literária que, antes de solicitar a habilidade e o esforço do artesão, solicita certa dose de sensibilidade aflorada e, talvez, ampliada durante a infância.

No capítulo que trata sobre a noção de corporalidade, Merleau-Ponty (1999) questiona a ideia de objetividade do corpo, colocado como ponte de atravessamento do tempo e espaço que, a partir dos sentidos, especialmente da visão, resvala na interioridade do indivíduo provocando uma angulação da realidade. Assim, segundo o filósofo, a visão recorta e limita a experiência do tempo e do espaço vivenciados na imediaticidade.

Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anoro-me nele, mas esta parada do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto. As duas operações não coincidem por acaso: são contingências de minha organização corporal, por exemplo, a estrutura de minha retina, que me obriga a ver obscuramente a circunvizinhança se quero ver claramente o objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.127)

A faculdade da visão, de acordo com Merleau-Ponty, opera em uma dinâmica de ocultação e desvelamento dos objetos em que, para enxergar com nitidez determinado corpo, é preciso recortá-lo da paisagem que o encerra, destacando-o em detrimento desse fundo o qual torna infinitas e indeterminadas todas as coisas abarcadas por ele. Isso ocorre porque, fisiologicamente, o ser humano é limitado; sua experiência com o mundo dá-se pelo crivo dos sentidos demarcadores de uma experiência perspectivada da realidade. A retina obriga-o a ver com nitidez somente aquilo que sua atenção vai buscar e escolher no fundo das formas imprecisas e obscuras que o desvirtuam numa ilusão de totalidade. Assim, também as temporalidades são determinadas em função do gesto furtivo de ver e de sentir o mundo segundo a imediaticidade dos sentidos; a perspectiva emerge aqui como uma barreira orgânica que o ensina, em um exercício de perspicácia e humildade, a impossibilidade de acessar a poliedricidade das coisas.

No entanto, antes de se tornar uma barreira fixa, essa limitação biológica apenas desperta no sujeito a necessidade de ultrapassá-la, pois, uma vez que não é apenas sentido, mas cognição, imaginação, criatividade e intelecto, esse ser obstinado encontra meios de representar essa poliedricidade seja pela música, pela confecção de um quadro, de um soneto, de uma simples piada compartilhada entre amigos em uma mesa de bar. Emerge, logo, a necessidade de comunhão entre a forma, limitada pela experiência sensível, e o significado acessado pelo exercício de outras faculdades, como a imaginação por exemplo. Esse ser obstinado não se conforma apenas com o que vê, mas quer criar a partir do que ver, do que ouve, do que toca, do que o atravessa.

Apenas pelo exercício da imaginação, que encerra a possibilidade do ato da criação, a experiência do mundo e do tempo deixa de ser limitada e passa a ser poliédrica. Retornando ao romance alvo dessas especulações, pode-se dizer que a imaginação opera em duas formas: ao mesmo tempo que serve de matéria-prima para construção de um cosmo ficcional, ela é o próprio tema de representação, que emerge a partir do movimento de um

corpo/metáfora: o personagem e menino fabulador João Nogueira da Fonseca. Logo abaixo, um excerto que revela as primeiras impressões de João ao chegar à Casa da Ponte:

[...] Os olhos procuravam se acostumar com as coisas da sala. O assoalho de grandes tábuas largas e secas, lavadas (o cheiro de poeira no nariz, pensando que as tábuas eram lavadas e secas), o teto de madeira pintada, o lustre de quatro braços, os abajures de papel crepom desbotado, sujos de mosca, que cobriam as lâmpadas. As ramagens de mangueira velha na janela, balançadas pelo vento, os cachos floridos. Era tempo de mangueira dar flor, sentiu o cheiro meloso da resina. A doce penumbra da sala se misturando com o cheiro da mangueira, com o cheiro mesmo da casa, úmido e sombrio. Tudo ruminando numa baba pegajenta, um espanto todo feito de atenção angustiada. O nariz, os olhos, os ouvidos abertos, a pele porosa, todo ele se escancarava às sensações novas. *Previa, presentia, ouvia as mulheres antes delas estarem ao alcance dos seus olhos, do seu nariz, dos seus ouvidos.* (DOURADO, 1999, p.26; grifos nossos)

Imerso em seus sentidos, João procura adequar seus olhos às coisas, procura uma conformidade entre o que vê na sala do bordel e o que imagina, retirando os objetos de seus espaços e pondo-os em relevo diante do seu campo de visão para melhor verificá-los. No entanto, a apreensão da realidade não se esgota no sentido da visão, outros sentidos são aguçados como o olfato, despertado pelo cheiro da resina, o tato oriundo da “baba pegajenta”, do suor do corpo angustiado do menino que escancara-se às sensações e à espera de suas *ninfas em concílio*. Na vida comum, no cotidiano vulgar e desencantado, os seres mergulham em seus sentidos, mas não os vivenciam de forma estética, no sentido de não tornarem belas, aos olhos do outro, suas próprias emoções. Na literatura, na arte em geral, as emoções tornam-se imagens, interpõem-se no campo de visão do leitor como coisas mais ou menos tácteis pelas quais ele pode ser tocado ou não. O ato de criar imagens, de ver prospectivamente ou retrospectivamente sem depender dos olhos, e até mesmo de solicitar a intervenção da memória¹⁶ para criar, misturando elementos reais e virtuais, faz, por exemplo, com que João, esse fabulador em potencial, enxergue sem ver, antecipando a presença das prostitutas sem elas estarem ao alcance dos seus olhos, do seu nariz, dos seus ouvidos. Há, portanto, uma extrapolação das barreiras fisiológicas em favor da imaginação que suscita a criatividade do menino nos seus primeiros rabiscos. O movimento dialético entre visão e imaginação, entre o real e o virtual, entre a limitação da memória fisiológica e extrapolação

¹⁶ Agostinho, no livro X das *Confissões*, admite a existência de três memórias: a memória do passado, a memória do presente, e a memória do futuro. Agostinho procura fundamentar sua teoria a partir dos três famosos exemplos do som. Suponha-se um som que começa a ressoar, que continua a ressoar e que cessa de ressoar. Como falar dele? O importante, nesse caso, é compreender que toda a passagem do tempo se volta para o passado. Só se fala da ressonância do som quando ela cessa. Mas como medir aquilo que deixou de existir? A aporia anterior volta a se fazer presente. Segundo o filósofo, a ressonância só pode ser medida na alma a partir da dialética da expectativa, da memória e da atenção.

criativa da imaginação, anuncia-se de certa forma nas reflexões de Merleau-Ponty, sem que ele tenha entrado no âmbito da imaginação propriamente dita. Assim, reflete o filósofo:

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos, olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltarem para ele. Mas na medida em que também os vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central da minha visão atual. Assim, cada objeto é espelho de todos os outros. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 105)

Ao longo da leitura de *O risco do bordado*, a própria visão do leitor, em cooperação com sua memória e imaginação, vai sendo exercitada para enxergar verticalmente as imagens que se escondem uma atrás das outras no tecido narrativo. Tais imagens imbricam-se e funcionam como arquétipos atualizados constantemente pela rememoração e pela criação de novas imagens que se superpõem umas às outras como numa espécie de palimpsesto. No terceiro tópico deste capítulo, trataremos do personagem que, na obra, ganha as feições de imagens e metáforas que brotam e se ocultam, de forma quase epifânica, na malha textual. Por enquanto, é necessário apenas entender que o acesso a essas imagens dá-se tanto pelo mundo sensível quanto pelo mundo da inteligência e da criatividade que vão penetrar, como diz Merleau-Ponty (1999:105): “no universo de coisas que se mostram” para criar (algo quase semelhante a ver) os “objetos escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim”. Nessa perspectiva, o significado do verbo “ver” alarga-se, pois ver não é apenas direcionar o olhar para um objeto, mas perscrutá-lo por fora para alcançar-lhe uma interioridade, nunca acessada, mas sempre criada, ficcionalizada.

Assim, não existem aparências que se sobrepõem a um fundo, a uma essência, mas aparências infinitas que concatenam-se umas nas outras; camadas de ilusão que nunca relevam a verdadeira face dos seres, mas apenas máscaras, às vezes tão diabolicamente ajustadas, que dão ao homem a fantasia de estar vendo verdadeiramente um rosto no lugar de um espectro. A perversidade da literatura, e especialmente do jogo cênico barroco, consiste em desarranjar as imagens, em desconectar os opostos, tornando latentes as fendas entre essas máscaras. Ao pôr uma moldura sobre a representação de uma paisagem, ao refratá-la sob a forma de objetos geométricos, como fez a pintura cubista com o corpo humano, ou escandalizar a natureza antitética das paixões, empresa na qual se empenhou todo o teatro barroco, a arte nada mais faz do que devolver o caráter de imagem e ilusão (e é preciso

entender “ilusão” no seu sentido positivo), aquilo que por si só nasce sob o signo da aparência: a vida.

Mas é preciso voltar ao menino-fabulador João Nogueira, imagem e ao mesmo tempo processo de criação desse mundo ficcional no qual as coisas espelham-se umas nas outras. Nada consegue ser mais emblemático do que sua ida ao bordel de Duas Pontes, lugar em que sua imaginação é incitada a não se conformar com os farrapos de realidade dados pela visão fisiológica e social, mas a ver com o olfato, com o tato, com audição, com a criatividade um lugar historicamente marcado pela marginalidade e que, paradoxalmente, desperta-lhe como nenhum outro todos os seus sentidos. Tudo é descoberta e matéria-prima imagética para o menino-fabulador: o cheiro das mulheres, a cor dos seus roupões, a falha do dente da prostituta Lina, a axila raspada de Teresinha Virado, o quadro da Santa Ceia hereticamente pendurado na sala de jantar das prostitutas de Duas Pontes que, no final das contas, eram iguais a todas as outras. Antes de visitar o prostíbulo, João sonha prospectivamente com sua ninfa ao ouvir os relatos do amigo Zito sobre ele, colore assim, sem nenhum pudor, seu sonho:

As águas paradas, escuras, que dormiam no fundo do peito do menino se agitaram ligeiras, espraiando-se em grandes círculos, quando o silêncio de ansiedade e espera se partiu, Zito dizendo que Teresinha Virado estava com um roupão de ramagens. E as ondas que corriam eram agora lentas, quentes, irreais, desmaiadas: as pancadas lentas e desmaiadas e quentes dos sinos do sonho. Uma alegria medrosa incendiou a alma pequena no seu silêncio de êxtase. O cetim lustroso (o brilho louro estalando dos cabelos de Teresinha Virado) dançava batido pelo vento: vela enfunada, bandeira colorida. E a música em surdina, grave e cheia, solene e grave (as notas longas de um órgão na nave de uma igreja) espalhava a sua alegria impura e pecaminosa na alma desamparada do menino. E ele antevia Teresinha Virado caminhando: os passos macios de dança, o roupão brilhoso, as ramagens coloridas, os joelhos, o pedaço da coxa que aparecia enquanto ela caminhava a sua dança por entre as nuvens. [...] (DOURADO, 1999, p.17)

Costurando os pedaços de sua fantasia, o menino fabulador João Nogueira inventa uma imagem da prostituta Teresinha Virado, uma imagem mais colorida e mágica do que aquela que ele vai encontrar na Casa da Ponte, e com a qual ele confrontará todas as outras imagens femininas que virão pela frente. Por enquanto, a cortesã ganha aos olhos do garoto os contornos e luminosidade de uma criatura mítica, de uma verdadeira musa, criatura cujo canto, segundo consta na própria *Teogonia* de Hesíodo, seria responsável por fazer os poetas mergulharem nas águas turvas e escuras da memória. Em um estudo sobre a obra *Teogonia: a origem dos deuses*, Jaa Torrano tece alguns comentários interessantes a respeito das Musas na

obra de Hesíodo. Segundo o estudioso, esses seres teriam o poder da presença e da presentificação, assim afirma:

Elas têm grande e divino o monte Hélicon. O verbo grego ekhousin (“têm”) conserva a dupla acepção de ter/ocupar/habitar e a de ter/manter/suster. Como as Deusas o têm por habitação, elas o mantêm na grandeza e sacralidade em que ele se mostra. É pela presença delas que ele, o Hélicon, se dá em sua presença imponente e sagrada. Mantendo o Hélicon como sua habitação, elas o mantêm como uma hierofania, como mantêm no encanto do canto o poder de presentificar o que sem elas é ausente. (TORRANO, 1991, p.6)

O canto converte-se, nesse caso, em “encanto”, “magia” e “fascínio”; as musas têm o poder de fazer brotar das águas turvas da memória as imagens de um tempo primitivo, e, por isso mesmo, primordial e imemorial, um tempo que se liga necessariamente a um começo irrisório, à fonte de nascimento de tudo aquilo que, mesmo ausente, constitui e atravessa o ser. Seria o canto da musa o responsável por fazer brotar, a partir da verticalidade ordinária das imagens, aquela que seria a imagem e a ilusão ancestral, a primeira imagem infantil sobre a qual se edificarão todas as outras imagens, inclusive aquelas mais cruéis ligadas à perda da inocência?

Parece significativo o fato de Teresinha Virado aparecer justamente no primeiro bloco do romance, pois será sua imagem o primeiro mito sagrado de João, mito que o acompanhará ao longo de todo um processo de descoberta de si, de sua sexualidade, de suas potencialidades enquanto escritor que cria a partir do vivido. Essa mesma imagem passará por outro processo de dessacralização, análogo ao desenvolvimento do menino, mas importa frisar, por enquanto, que, semelhante ao Hélicon, a Casa da Ponte atua como um lugar de presentificação não apenas do passado, mas de um futuro que se anuncia como um porvir, instaurando-se como ficção em potencial. O tom lírico da narração contribui para isso.

A imagem da musa Teresinha Virado vai ganhando outras colorações ao longo da obra, inclusive no primeiro bloco a imagem prospectiva e a imagem retrospectiva da prostituta são confrontadas, ou melhor dizendo em termos agostinianos: a memória do futuro e a memória do passado imbricam-se e tomam como ponto de referência a experiência que dá-se no momento em que João Nogueira da Fonseca entra no bordel e observa com os olhos de todos os sentidos e com os da inteligência imaginativa a vida daquelas mulheres que até então eram para ele verdadeiros seres alados. No momento em que a imaginação de João confronta-se com a experiência, aquilo que em outros termos poder-se-ia chamar de “vida real”, sua

percepção mítica, antes de ser destruída, alarga-se, mas o menino continua preferindo o seu “mito pessoal” a qualquer outra versão dos fatos:

E surgia uma nova Teresinha Virado, uma Teresinha Virado inteira, perfeita na substância de sonho. Não era mais aquela Teresinha da primeira imagem, feita também de farrapos de sonho, quando ainda não a conhecia, quando ainda não tinha segurado os seus pés, que essa primeira imagem, antevista no coração, a presença real de Teresinha Virado matara. Teresinha virado era muito real demais para o seu sonho. Lembrava as pernas raspadas (os cabelinhos espetados furando a pele), as coxas lisas, redondas, que de repente engrossavam bem em cima no escuro: quando ela cruzou as pernas estendendo o pé para ele calçar o sapato. (DOURADO, 1999, p. 29)

A Teresinha Virado “real” antes de macular o olhar mítico de João sobre a realidade, contribuí para que o menino-fabulador crie outro mito sobre a figura da prostituta de Duas Pontes. O olhar enevoado da criança que sonha e imagina o ser desejado é substituído pelo olhar repleto de detalhes do pintor realista que observa de perto para descrever, mas ainda sim descreve a partir de determinado ponto de vista unívoco. Aos poucos, o quadro impressionista de outrora vai sendo substituído por uma pintura cheia de minúcias em que até mesmo pequenos aspectos referentes ao corpo de uma mulher são salientados, como as pernas raspadas com os pêlos espetados, a curvatura das coxas, o perfume, a maciez da meia cor de carne. Enfim, pequenas minúcias colocadas sob a lupa do menino-fabulador, de um menino que quer se descobrir homem, e para quem todas peculiaridades de um corpo feminino, diferente do corpo da mãe, constituem ainda segredos, algo sagrado e não desvendado.

Embora essa segunda imagem da prostituta confronte-se com a primeira, etérea e irreal, ela não substitui a outra, como pode crer uma visão cartesiana dos fatos, mas concatena-se à imagem anterior, formando uma nova imagem mais rica e alargada pela experiência. O ato de fabricação dessas imagens e de ligação entre elas instaura-se como um potencial ato de criação literária que já, na infância, brota em João e o faz representar para si uma realidade mais bela que as demais. Assim, o germe da criação é implantado por sua musa Teresinha Virado que, abrindo a narrativa com o seu canto teogônico, tem o poder de revirar a memória do menino, e, especialmente, de descortinar aos olhos do leitor, a convivência simultânea entre a ancestralidade das imagens da infância e a historicidade das imagens que se interpõem a elas a partir da vivência no mundo e o do contato com o outro.

Sobre a infância e a dialética motriz entre imaginação e memória, Gaston Bachelard escreveu um belíssimo ensaio, presente na obra *Poética do Devaneio*, sobre os devaneios voltados para a infância. Para Bachelard, a mente da criança encara o tempo em

ciclos, em estações que pouco têm a ver com o tempo cronológico, mas organiza a vida e a passagens dos acontecimentos em uma circularidade marcada pela repetição dos casos, pela fragmentação de épocas seccionadas não pela contagem dos dias, das horas e dos minutos, não pela conferição de datas aos fatos, mas pela coexistência afetiva entre a memória e a imaginação da criança, assim lê-se nas próprias palavras do filósofo:

Então, já não é o tempo dos homens que reina sobre a memória, nem tampouco o tempo dos santos, esses diaristas do tempo cotidiano que só marcam o tempo da criança pelo nome dos pais, mas o tempo das quatro grandes divindades do céu: as estações. A lembrança pura não tem data. Tem uma *estação*. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável? Eis a questão que dá a justa tensão da reminiscência. As lembranças tornam-se então grandes imagens, imagens engrandecidas, engrandecedoras. Associam-se ao universo de uma estação, de uma estação que não engana e que bem pode chamar de estação total, que repousa na imobilidade da perfeição. Estação total porque todas as suas imagens exprimem o mesmo valor, porque com uma imagem particular possuímos a sua essência, como esta aurora surgida da memória de um poeta [...] (BACHELARD, 2009, p. 57)

Seguindo o raciocínio de Bachelard, pode-se dizer que as lembranças da infância vêm à mente do sujeito trazendo consigo as sensações vividas em uma época imprecisa e remota —sensações que só podem ser retomadas quando transformadas em imagens, imagens sob as quais são colocadas uma lente de aumento, tornando-as engrandecidas diante dos olhos adultos que se desacostumaram a ver as coisas com outros sentidos e faculdades além da visão. No entanto, os resquícios imaginativos e das imagens afetivas despertadas no período da infância permanecem, como impressões digitais das lembranças, remetendo este ser grandiloquente, o *homo sapiens* adulto, a um lugar sobre o qual seus pés não conseguem mais trilhar uma rota linear sem o risco de perder-se. Quando perguntado sobre um acontecimento qualquer da infância, dificilmente alguém sabe precisar uma data, um dia e uma hora para tal feito, dificilmente alguém consegue refazer com perfeição o caminho de volta para tal acontecimento memorável. No entanto, é possível lembrar de coisas triviais como o gosto de um sorvete em uma tarde quente, o frio na barriga no primeiro beijo, a sensação de abandono da primeira vez em que o sentimento de solidão fez-se algo significativo e socialmente aterrorizante.

Não é possível imprimir todos os traços dessas imagens tais quais elas se apresentam na sua origem primitiva, mas é possível ao sujeito lembrar das emoções que o assaltaram na época em que surgiram, se estava bem ou mal consigo mesmo, que pessoas o acompanharam nessa jornada. Enfim, lembra-se do vivido como estações, períodos de

desenvolvimento não superados, imprecisos, porque, enfim, a vida se esvaziaria se não houvesse lacunas para preencher com as fábulas criadas em um tempo posterior. Assim, Mark Twain tem razão ao dizer que a infância é muito mais do que o adulto imagina sobre ela:

Quando eu era mais jovem, podia lembrar-me de qualquer coisa, tivesse ou não acontecido; mas agora as minhas faculdades estão decaindo e em breve só serei capaz de me lembrar das coisas que nunca aconteceram. (TWIN apud. DOURADO, 1999, p.1)

O ato de criação de lembranças em imagens que procuram preencher essas “lacunas” deixadas pela decadência da memória é, em sua essência, o ato de criar narrativas, de criar ficções capazes de sustentar, de forma coerente, uma história de vida que seja significativa tanto para o sujeito quanto para o mundo que o contém. O poeta, o ser vivente a recordar o passado, não se ancora apenas nos fatos para abordar suas imagens. Aliás, os fatos são a matéria mais grosseira de sua carpintaria. No entanto, eles sustentam-se, sobretudo, daquilo que poderia ter sido e não foi, nas coisas que nunca aconteceram. Nessa perspectiva, encara-se o exercício de rememoração como um ato consciente e lúdico de criação em que o sujeito autobiográfico converte-se instantaneamente em sujeito autoficcional. Em um sentido mais amplo do que o da autobiografia, a autoficção não exige a datação, exige o engajamento dialético da imaginação e da memória, peças fundamentais ao jogo mnemônico da criação literária. Bachelard alerta para a criação das fábulas na infância, esses primeiros esboços autofccionais que distraem a criança e lhes dão um caminho para a descontinuidade em relação a outras fábulas instauradas pela cultura:

Toda infância é fabulosa, naturalmente fabulosa. Não que ela se deixe impregnar pelas fábulas sempre tão factícias que lhe contamos e que só servem para divertir o ancestral que as conta. Quantas avós não tomam seu neto por um tolinho! Mas a criança que nasceu esperta atíça a mania de contar, as sempiternas repetições da velhice contadora de histórias. Não é com essas fábulas fósseis, esses fósseis de fábulas, que vive a imaginação da criança. É nas suas próprias fábulas. É no seu próprio devaneio que a criança encontra suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém. (BACHELARD, 1999, p.113)

A fábula apontada por Bachelard - a fábula individual da infância - menospreza as fábulas contadas pelos adultos, que seriam aquelas histórias da carochinha em que a formiga trabalhadeira aparece como o modelo moral bonificado e diametralmente oposto ao da pobre cigarra cujo vício da distração é punido com o frio e a fome. Ao contrário dessas fábulas fósseis de cunho moralizante, a criança solitária cria suas próprias fábulas pessoais oriundas da experiência com o universo aberto às perscrutações; essas fábulas da primeira infância são livres de julgamentos subjetivos e ideológicos, e por isso mesmo são mais ricas e

desinibidas. Em *O risco do bordado*, especialmente no bloco a ser estudado a partir do próximo tópico, o ato da fabulação da personagem deixa de ser inconsciente e passa a ser intencional. João apropria-se da ficção, do ato do fingir, e do ofício de escrever, rebelando-se contra seus mestres. Seria esse o primeiro movimento em direção a sua autonomia.

3.2 Nas Vascas da Morte: as contra(in)venções do menino-fabulador

Depois de *As roupas do homem*, *Nas vascas da morte*, é o bloco em que se evidencia com mais força uma metalinguagem a apontar, de forma decisiva, para o fazer literário como tessitura que pode ser tecida e destecida, bordada e desfiada, segundo a imaginação desse enunciador implícito que se camufla sob a máscara de um menino que experimenta o mundo de forma lúdica. Nesse capítulo, João, o infante fabulador, joga com os dados da experiência e escolhe, dentre as inúmeras narrativas que os adultos lhe oferecem, aquela mais aprazível para si.

O acontecimento central do bloco diz respeito ao adoecimento e à morte do tio Maximino, irmão de Naninha, avó de João. Aqui, o leitor é alimentado pelas histórias da família do menino, histórias essas que são contadas de avó para neto e que, de forma geral, assemelham-se às histórias de muitas famílias, separadas por questões de discórdia e de disputa por herança. Longe de Maximino, por conta de uma desavença entre ele e o marido, Naninha espera ter notícias do irmão e deseja dizer-lhe algumas poucas palavras de carinho, sendo João a única ponte de contato entre os dois. Estudando em um colégio interno, ao lado da casa de Maximino, o personagem projeta inúmeras maneiras de aproximar-se do velho, chegando a fantasiar o momento desse encontro:

Quando o velho já ia longe do alcance de sua voz, foi que João se arrependeu. Não custava nada ter chamado tio Maximino. Ele dizendo logo de cara quem era capaz do velho até gostar de vê-lo. Sou neto da sua irmã Naninha, diria. O velho se abria num sorriso mostrando os dentes cariados, é capaz que o rosado das gengivas da dentadura postiça. Então, você é o neto de Naninha? Por que nunca veio me visitar? Sou bicho não, teu avô, aquela peste, é que com certeza andou pintando de mim uma má figura. João tentava negar, de jeito nenhum, vovô Tomé nunca tinha aberto o bico para falar isto dele. Tio Maximino sorria satisfeito. Desce daí, dá a volta, vem encher os bolsos daquelas mangas Ubá, tão madurinhas e cheirosas. (DOURADO, 1999, p. 39)

Nessa passagem do romance, João põe em exercício aquilo a que Twain chama de lembrar coisas que nunca aconteceram. Fantasiando um possível encontro com o tio Maximino, o menino-fabulador incrementa a cena projetada por sua imaginação com elementos que conferem certo realismo à descrição. Assim pequenos detalhes fisionômicos do

velho parente são postos em destaque - como os dentes cariados, a gengiva rosada da dentadura postiça, o jeito manso de falar. A pintura da cena aponta para a capacidade de fabulação do protagonista manifesta no modo como articula elementos da realidade e da ficção em um jogo lúdico de releitura do mundo. Um diálogo amistoso entre o menino e o tio também é simulado. Na verdade, João imagina, da melhor maneira possível, a transposição de uma barreira imposta por seu medo de tomar contato com Maximino, medo esse inculcado por vovô Tomé, que lhe advertira sobre o seu possível temperamento difícil .

A imaginação ganha, portanto, o *status* de lugar de rompimento e de descontinuidade entre as coisas que “foram” e as que “poderiam ter sido”. Mas o importante a salientar, nesse caso, diz respeito não somente à presença dessa faculdade dentro da obra, mas a maneira como ela firma essa “descontinuidade” na narrativa que vai sendo tecida pela operação criativa e autoficcional do menino-fabulador João Nogueira da Fonseca. Na medida em que vai experimentando a realidade como experiência fenomênica, na medida em que o universo deixa de ser especular e passa a fazer parte de sua constituição como sujeito, a percepção do protagonista sobre a vida e a morte alarga-se, passa a fazer parte de seu horizonte de expectativas e transforma-se em matéria-prima de criação.

Contudo, a realidade imaginada pelo menino para a qual retorna e a qual pretende divulgar para os seus é sempre mais bela e comovente do que a realidade fenomênica, aquela firmada entre o indivíduo e a experiência. Nesse meio termo, insurge diante do menino a necessidade de encontrar sua própria maneira de contar as coisas, o estilo que irá acompanhá-lo pelo resto da vida, porque, se há coisas imagináveis dentro de si, é preciso que elas sejam ditas, e ditas de uma maneira bela para que o outro também coopere e legitime sua fábula. Nesse bloco, João procura tornar bela, aos olhos da avó Naninha, a morte de Maximino, buscando assim humanizá-la, torná-la memorável, mesmo que para isso precise recorrer à mentira. A beleza do texto de Autran Dourado, e especialmente nesse capítulo do romance, consiste em mostrar, pelo uso expressivo da imagem, o contraste, a polaridade fecunda entre a experiência fenomênica e a imaginada. A passagem abaixo descreve a morte de Maximino observada pelos olhos do protagonista e lembrada pelo narrador que, como já foi enfatizado, vive intensamente a vida do menino-fabulador, presentificando suas emoções:

O velho alongou o pescoço para atingir alguma coisa invisível, feito uma galinha procura alcançar um grelo verde no ar. Os olhos arregalados, ele deu um ronco mais fundo, um galo no gogo, desafinado; repuxou num esgar o canto da boca, uma gosma escorrendo. E de repente parou inteiramente, extasiado. A boca aberta, o peito murcho, os olhos estarecidos no meio da

última visão. Tudo era silêncio e paradeza no corpo velho, laguna.
(DOURADO, 1999, p. 55)

O momento de partida de Maximino, vista pelos olhos do menino, e experimentada fenomenicamente pelos seus sentidos, equivale a um retrato fotográfico em que todos os aspectos escatológicos da agonia de um ser humano, antes da morte, são figurativizados, e parecem no seu devido lugar, como se o olho humano quisesse fisgá-lo tal qual eles se apresentam diante de si. Essas imagens brotam de forma cênica e cruel: a respiração ofegante do velho à beira de sua falência equipara-se ao movimento de uma galinha, buscando encontrar o invisível no ar, o fim de sua existência possivelmente. Os ruídos grotescos ecoam de sua garganta, como algo abafado dentro de si. Uma baba espessa e verde escorre de sua boca e ratifica que esses são os últimos fluidos orgânicos vivos que percorrem-lhe o corpo. O fim de Maximino se aproxima, e quando chega, finalmente, transforma todo movimento em “paradeza” e contemplação. O tio de João parte então sem ao menos dizer-lhe as palavras de carinho esperadas por Naninha.

O tempo para diante do olhar fotográfico do menino. Todos esses aspectos trágicos, porém, precisos e realistas também são fisgados pela retina desse narrador que enxerga as coisas a partir do olhar do menino-fabulador que, embora nesse momento observe passivamente o mundo, não se contenta com o que vê, não admite para si uma morte menos bela e significativa do que aquela antevista por sua imaginação. Destarte, flagra-se o exercício da criação em sua potencialidade, criação essa que emerge da experiência do vivido, mas não se esgota nele. João, o menino-fabulador do romance, tem agora a responsabilidade de contar à avó a morte do irmão. Mas qual a versão dos fatos o menino irá escolher? Como contar aquilo que é terrível e dizível para alguém amado? A opção encontrada por João consiste em escrever uma carta à avó, a primeira de sua vida, uma carta bem escrita, com estilo eloquente, ornada com retórica pitoresca ensinada pelo professor Gomes e pelo Dr. Michelet. Assim o menino vai rabiscando seu texto, escolhendo as palavras, pensando nos seus mestres, escolhendo assim as palavras que tinha aprendido recentemente, pois as palavras antigas já não lhe bastavam, pois eram grossas, úmidas, seivudas, antigas, e ele um João Carapina, como lhe dizia o Sr. Gomes, provaria isso a todas, escrevendo “como um doutor, por cima, difícil” (DOURADO, 1999, p.58). Assim o menino escreve sua carta engatinhando ainda num estilo pomposo demais para o seu próprio gosto:

Cercado de toda a família de mim, inclusive, que me incorporei aos pés de sua derradeira hora, João continuava. Vovó Naninha, triste a principio, ficava mais consolada lendo aquelas palavras. Precisa dar um jeito para encaixar a

morte de um justo. Quem sabe era melhor encaixar a morte de um justo? Descrever apenas a cena da gravura que vovó guardava no seu livro de rezas, ela veria logo que se tratava da morte de um justo. (DOURADO, 1999, p. 59)

Procurando as palavras mais “bonitas” e “eruditas” para compor sua carta, João imita os mestres, procura um estilo eloquente para falar da morte de Maximino, inspira-se em uma ilustração bíblica, o cristo morto pregado à cruz, estampada no caderno de rezas da avó, para poder discorrer sobre o seu morto, o seu velho tio, e tomá-lo como herói, como um homem justo que teve uma morte heróica. À medida que vai escrevendo, o menino vai inventando coisas que nunca chegaram a acontecer, *bordando* uma cena romântica da morte do irmão de Naninha, humanizando-a, pensando em cada expressão e tornando-a mais aprazível e esteticamente bela para os ouvidos da avó, cuja tristeza deveria, certamente, ser atenuada pela brandura das palavras, pela cena comovente imaginada pelo neto:

Sim, usaria a morte de um justo. Foi uma verdadeira morte de um justo. Ao exalar seu último suspiro, tio Maximino voltou brandamente a cabeça para a assistência (assistência ficava bem? Não era outra coisa? Poderia parecer desrespeito) dirigiu o olhar brando pelos presentes, como se despedindo de todos, pousou-o em mim, na senhora, vovó Naninha, porque ele sabia que era eu, olhou a imagem de Nossa Senhora da Conceição sobre a cômoda, fechou os olhos de mansinho e entregou a alma a Deus. Se ele citasse aquele verso da antologia que dizia assim, na mão de Deus, na sua mão direita, era capaz de vovó Naninha achar que ele estava ficando meio besta. (DOURADO, 1999, p. 59)

A morte descrita pelo menino-fabulador na carta escrita à avó é diametralmente oposta à morte escatológica presenciada por João no quarto de Maximino. Nessa descrição, o enunciador relata aquilo que o seu enunciatário deseja ouvir, apontando para elementos concernentes ao seu horizonte de expectativas. Sabendo que a avó é temente a Deus e católica fervorosa, esse enunciador/manipulador procura despertar-lhe a emoção ao dizer que Maximino olhou para si e para a imagem de Maria antes de morrer, certamente pensando na irmã, Naninha. Dessa forma, reconstruindo dramaticamente determinado ambiente, João constrói sua fábula e espera ter a cooperação de seu enunciatário para legitimá-la. Para conseguir tal feito o menino-fabulador precisará, no entanto, desvencilhar-se do estilo dos seus mestres, e encontrar a sua própria maneira de escrever. Na passagem a seguir, João debate consigo mesmo sobre que caminho seguir:

Cuidado com as frases longas demais, por causa da concordância e da regência, dizia o professor. Só os clássicos, só os mestres do vernáculo. Só um vieira, só um Euclides, um Rui, um Camilo, podem dar-se ao privilégio das longas e cadenciadas frases, era o que dizia o professor. Cuidado com os quês, com os verbos auxiliares, com as repetições, procurem uma sinonímia rica. O nosso idioma é um manancial inesgotável. Era uma merda escrever assim. O professor Tito falava bem, apesar de que tinha horas era um pouco

rebuscado. João não entendia direito mas era bom ficar ouvindo a cadência de sua voz, todas as sílabas ditas pausadamente. Ninguém chegava aos pés do professor Tito, nem o Dr. Michelet de Barros. (DOURADO, 1999, p. 60)

Na passagem citada, João começa a questionar se o estilo de escrita pregado por seus preceptores como elegante e erudito corresponde ao seu modo de escrever. Nisso, depara-se com a dificuldade de seguir aquilo que é imposto, de tentar escrever de forma grandiloquente como os autores do quilate de Euclides da Cunha, Rui Barbosa e Camilo Castelo Branco; sem ao menos rabiscar, de sua própria maneira, de forma simples e coordenada, as primeiras fábulas oriundas de sua imaginação. O menino-fabulador descobre a importante lição de que toda tentativa de começar do alto, de imitar a eloquência alheia, só resultaria em desperdício de sua criatividade, pois como pensa o personagem “era uma merda escrever assim”. Era bonito ouvir o professor Tito, mas incompreensível. Era preciso, porém, escrever de forma simples e coesa, encontrar o seu tempo, seu ritmo, e torná-lo discernível para o outro, num verdadeiro exercício de autonomia de pensamento em que sujeito autoral, atravessado pelas vozes pedagógicas da tradição, necessita romper com ela para encontrar o seu estilo.

Esse pensamento sobre a “arte da escritura” revelado metalinguisticamente na tessitura ficcional, mobilizada à medida que o narrador adensa-se na psique do protagonista, acompanhando o seu processo de desenvolvimento e de aprimoramento de sua arte de fabulador de realidades, casa-se com o pensamento de Autran Dourado que, em *Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*, defende que o escritor encontre sua própria maneira de reinventar o mundo, mesmo que essa “maneira” revele-se na simplicidade de uma linguagem direta, coesa, que traz à tona os clichês tão temidos por parte de uma intelectualidade que aprendeu a desviar-se e a rechaçar o óbvio, mas desaprendeu a pensar de forma profunda sobre coisas triviais absolutamente necessárias à compreensão da natureza humana. Desta forma, alerta o escritor:

No segundo bloco, Nas Vascas da Morte, de *O risco do Bordado*, o que faço indiretamente é um elogio ao lugar-comum, do lugar-comum chapado, literário. Como era literário aquele menino! É uma defesa dos clichês, que o menino-futuro-escritor, ciliciado e silenciado pela velha estilística, faz na sua “educação sentimental”, na sua “história de formação”, no seu “retrato do artista quando jovem”. Um menino tateando no escuro os dolorosos passos da “arte de escrever”. (DOURADO, 1976, p. 68)

O que Autran Dourado procurou mostrar nesse bloco, mobilizando metalinguagem e autoficção, foi esboçar, no microcosmo da narrativa, a trajetória de um

menino que cria a partir dos fatos corriqueiros da vida (como a morte, a sexualidade, a loucura), questionando a autoridade do real sobre o imaginário, dando sua versão colorida aos acontecimentos sempre em favor de uma realidade mais bela e comovente do que a que lhe serviu como ponto de partida para a criação de sua fábula. Durante a pintura do seu “retrato do artista quando jovem”, o escritor oferece ao leitor a possibilidade de refletir sobre a própria noção de ficção e realidade, colocando o texto literário como lugar de tensão entre essas duas instâncias. E será, a partir do texto autraniano, que repensaremos essas categorias.

A partir da leitura de *Nas vascas da morte* o leitor do romance autraniano, especialmente o leitor já familiarizado com algumas discussões acerca da teoria da literatura, passa a se questionar sobre a natureza dessa narrativa, a qual propõe uma ambivalência entre o narrador, que rememora os acontecimentos de sua vida, e o ser narrado, o menino-fabulador João Nogueira da Fonseca, o qual não se subordina às vontades desse narrador, e, rompendo com ele, reescreve sua própria ficção e procura dar-lhe plausibilidade. João vai bordando sua fábula dentro de outra grande fábula concernente a sua própria vida observada, cenicamente, por um enunciador implícito, e pelo leitor devotado à tarefa de dar significação a essa existência ficcional ambígua.

O episódio da escrita da carta encerra uma discussão sobre o próprio fazer literário tomado como um percurso a ser seguido, um percurso rumo à aquisição de um estilo pessoal que se apodera de uma tradição para romper com ela, um caminho árduo de tomada de consciência de si e do ofício de criar narrativas. Desta forma, tece um comentário sobre como o fazer ficcional insere-se na própria ficção e instaura um movimento de mão dupla. De um lado, esse comentário elimina a moldura ratificadora da ficcionalidade da narrativa, afirmando como ficção somente os desvios do menino-fabulador diante da realidade construída pelo uso quase obscuro das imagens relativas à morte e, apontando como possível realidade, essas mesmas imagens da agonia de Maximino, imagens equidistantes da versão romântica contada pelo menino. Do outro, há a acentuação dessas linhas que confinam a pintura do romance à tela e ratificam o seu caráter de fingimento, ilusão, engodo, pois trata-se de um exercício de ensinar o fingimento fingindo. Tal técnica de persuasão/sedução do leitor pode ser conhecida, por exemplo, na passagem em que Hamlet perversamente encena para o seu tio Cláudio o episódio da morte do pai, almejando assim encontrar qualquer vestígio de emoção que possa denunciá-lo como o assassino do rei da Dinamarca. Na pintura, tem-se em Velásquez (em *Las meninas*) o ápice desse movimento, pois ali também um retrato retrata outro, e o artista, essa

criatura por vezes artilosa, também é pintada na tela como mais uma representação que aponta para a ilusão de referencialidade do mundo objetivo. Mais uma vez: não é o rosto que importa ao artista, mas as inúmeras máscaras que se modelam nele.

Diante dessa questão, um pensamento vem à tona: onde está o artista de *O risco do bordado*? Onde está o escritor que reconta sua trajetória e projeta-se animicamente nessa máscara que é o menino-fabulador João Nogueira da Fonseca? Qual seria, portanto, a natureza desse romance? Para tentar elucidar essas questões é importante ter em mente que o movimento dialético entre imaginação e memória, e concomitantemente entre ficção e realidade, é necessário para a constituição dos traços da obra. Mas, antes de chegar a esses pares, é importante refletir sobre o próprio caráter da forma textual romanesca, dentro dos limites do que convencionou-se chamar de autobiografia e autoficção.

Antes de mais nada, importa frisar que todo romance pode ser considerado uma forma ficcional autobiográfica, pois centra-se em um sujeito enunciador que revela, implícita ou explicitamente, sua posição sobre o mundo, podendo conter um ou vários pontos de vista, forjados na intenção de conferir certa plurivocidade à obra. E é justamente a concomitância de pontos de vista que confere certo realismo à forma literária, não deixando de apontar para a existência de um artista que assume o processo da criação como um risco e delinea suas escolhas e estratégias para a representação de uma história de vida que seja verossímil dentro do esquema lógico-formal da ficção arquitetada.

Todavia, é preciso considerar que esse esquema ficcional apenas constitui-se como fenômeno à medida que autor e leitor cooperam e invocam suas experiências para a confecção e recepção da fábula sustentada pela narrativa. Essa fábula pode, em forma de engodo, alicerçar-se sobre a ilusão de uma referencialidade direta em relação ao mundo empírico, esforçando-se em situar a narrativa dentro de uma cronologia restrita que obedeça a causalidades, ou fazendo coincidir a identidade do autor com a do personagem; ou mostrar-se, logo de início, como um artefato da criatividade a construir-se paulatinamente diante do olhar cooperante do leitor. Assim, poder-se-ia situar a questão dos limites entre o romance autobiográfico e autoficcional dentro de uma relação dialética problemática: aquela entre o real e o ficcional.

Philippe Lejeune, em sua obra *Le pacte autobiographique*, reflete detidamente sobre as fronteiras entre as narrativas ficcionais e autobiográficas, colocando o leitor como

figura imprescindível à definição tipológica e ao acabamento estético de uma obra. De acordo com o estudioso, uma autobiografia seria uma espécie de “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). A condição primordial para a existência das tipologias narrativas de literatura íntima (como as memórias, auto-ensaios e a autobiografia) estaria na relação de identidade onomástica entre o autor da obra e o ser sobre quem se fala, o personagem. Uma vez que os procedimentos narrativos de uma autobiografia são constantemente imitados em textos ficcionais, segundo Lejeune, torna-se necessária uma relação de correspondência entre o nome do autor, estampado na capa da obra, e o nome do narrador-personagem que dirigirá a narrativa:

a) O uso de títulos não deixa dúvidas de que a primeira pessoa refere-se ao nome do autor (ex, História de minha vida, Autobiografia, etc); b) a seção inicial do texto em que o narrador compromete-se com o leitor que se comporta como se fosse o autor, de tal maneira que o leitor não tenha dúvidas de que o "eu" narrador consiste no nome está na capa, mesmo que o nome não seja repetido no texto¹⁷.(LEJEUNE, 2008, p.14)

Conforme alerta Lejeune, o autor firmará o pacto autobiográfico com o leitor seja a partir da coincidência entre o nome autoral, assinalado na capa do livro, com o nome do personagem, ou, através da inscrição de um “eu” que se posiciona explicitamente como o eixo central sobre o qual edificar-se-á a narrativa, sem deixar dúvidas ao leitor de que a narrativa sobre a qual se fala é, na realidade, a narrativa de um sujeito empírico, social e historicamente determinado. O pacto autobiográfico exigiria, portanto, uma clareza sobre a origem do ser que narra, que se converte paulatinamente em ser narrado, em personagem de si próprio. A diferença entre esse tipo de narrativa e a narrativa ficcional propriamente dita consistiria no fato de que o autor, ao participar desse tipo de contrato, estaria, de certa forma, comprometendo-se com uma realidade contextual predeterminada, com as fontes que possivelmente teriam originado sua narrativa, com as datas e os acontecimentos historicamente verificáveis, pois a responsabilidade de usar o nome de uma pessoa de “carne e osso” é muito maior do que a de criar um sistema de referências próprio, como exigiria uma ficção qualquer, acarretando o desvirtuamento dessas informações em alguns prejuízos éticos e legais e, às vezes, bem polêmicos .

¹⁷ L’emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l’auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie, etc); b) section initiale du texte ou le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur em se comportant come s’il était l’auteur, de telle manière que le leuteur n’aucun doute sur le fait que le “jê” revoie au nom porte sur le couverture, alors même que le nom n’est pás repete dans le text. Tradução nossa.

No entanto, há de se convir, questionando as reflexões de Lejeune, que o critério de presença de um nome próprio na narrativa que, de certa forma, coincidiria com o nome do autor, é muito frágil para precisar as fronteiras entre autobiografia e autoficção, pois, narrar a própria vida, também é narrar sob determinado ponto de vista, escolhendo, entre inúmeros acontecimentos, aqueles mais significativos, escondendo outros, omitindo informações, criando o simulacro daquilo que consistiria numa vida na sua totalidade. Nesse sentido, o próprio “eu” biográfico, colocado como espetáculo aos olhos dos outros, seria apenas mais um simulacro, um recorte daquilo que se pretende mostrar como realidade, mas que não passa de mera aparência disfarçada de verdade. Talvez o leitor não precise buscar verdades aqui, mas verossimilhanças, pois o mundo das memórias também possui suas fantasias. Não é à toa que, no século xx, muitas personalidades da vida cultural do Ocidente transformaram-se em verdadeiros mitos pelas mãos dos biógrafos que converteram nomes como os de Marilyn Monroe e de Jacqueline Kennedy, por exemplo, em verdadeiros selos diametralmente opostos, representativos do estilo de vida da década de cinquenta.

Portanto, da mesma forma que um autor pode utilizar-se dos artifícios da ficção para contar sua própria história, ele também pode valer-se de mecanismos próprios dos gêneros biográficos para compor sua fábula. Algo significativo em *O risco do bordado* diz respeito ao fato do protagonista possuir um nome próprio e dois sobrenomes que fabricam a ilusão do personagem ter uma existência cível e historicamente determinada. Não é qualquer nome que ratifica a existência do personagem, mas um nome completo, comum em muitas famílias brasileiras. E é precisamente no quinto bloco do romance, quando o já então homem João Fonseca Nogueira relembra os seus tempos de internato, e de quando descobriu o seu ofício de fabulador, que a personagem passa a reconhecer sua existência social a partir desse vocativo que, na verdade, consiste na sua própria identidade:

Tanto tempo, as coisas mudaram tanto que era difícil distinguir, na cara refletida no espelho da janela escura do trem varando a noite, alguns traços daquele menino antigo que, cheio de medo, declinou ao diretor do colégio a sua identidade (quando teve de escrever o nome que deveria usar para sempre: pense no nome que vai usar daqui por diante, você não é turco para ficar mudando de nome toda hora, disse o diretor, e ele escreveu, a letra trêmula, João Fonseca Nogueira), identidade a que ele procuraria de a adaptar a vida inteira (para a sua professora particular, para si mesmo, ele era apenas João, depois daquela primeira vez há muito tempo no colégio é que ficou sendo João Fonseca Nogueira), na busca incessante de uma figura que ele ia montando com a paciência de um relojoeiro, uma imagem a que ele procurava amoldar a própria alma ainda naquele tempo sanguinolento da placenta do menino. (DOURADO, 1999, p. 174)

Embora o nome do autor e do personagem não coincidam, fundando o pacto autobiográfico, a presença do nome completo do protagonista instaura um sistema de referências sobre o qual organiza-se o universo ficcional, sendo a partir desse nome que a vida do menino torna-se uma vida social, uma vida também significativa para os outros, uma identidade que vai sendo construída aos poucos e requer a paciência de um relojoeiro a consertar as engrenagens de uma máquina para ter a garantia de que o tempo será medido da maneira plausível, em uma ordem e cronologia discerníveis a quem se disponha a ouvir sua história, e para si próprio que, dentre inúmeras imagens, irá buscar aquelas mais primitivas e oriundas do tempo da placenta do menino e escreverá uma história coerente de sua existência.

A presença do nome próprio inaugura um ponto de apoio para a tessitura da ficção, situa o protagonista em um espaço, em uma história, em um contexto (que também é texto, pois encerra uma ficção) que irá lhe fornecer as peças necessárias para a montagem e a desmontagem de sua identidade em constante continuidade, embora deixe-se atravessar pelo tempo e pelas mudanças de perspectivas que impõe aos sujeitos. Nesse sentido, como adverte, Paul Ricoeur (2000), essa identidade, tendo como reflexo categórico a situação narrativa, acompanha um ritmo de evolução, quase musical, em que uma linha tênue vai sendo traçada entre o surgimento e desaparecimento das coisas, entre o nascimento e a morte dos seres, como pode-se ler nas considerações do filósofo explicitadas logo abaixo:

Assim, dizemos de um carvalho que ele é o mesmo da semente à árvore na força da idade, da mesma forma, de um animal, do nascimento à morte, e mesmo do homem enquanto amostra da espécie, do feto ao velho, a demonstração desta continuidade funcional como critério anexo do da similitude ao serviço da identidade numérica. O contrário da identidade tomada neste terceiro sentido é a descontinuidade. Ora, com este terceiro sentido, entrou em linha de conta a mudança no tempo.(RICOEUR, 2000, p.3)

A noção de continuidade, em favor da construção de uma identidade, que se mostra como potência desde o surgimento do grão até o envelhecimento da árvore, encerra em si outra noção particularmente interessante: a de ficcionalização da própria vida. Ora, seguindo a linha de raciocínio de Ricoeur, há de se convir que a identidade de um sujeito, enquanto movimento contínuo de uma costura a fazer-se de modo indeterminado, não é um objeto predeterminado, tampouco irrompe arbitrariamente, como se a mão de quem puxa o bordado não obedecesse também às regras do jogo principiado no momento em que esse costureiro de mãos hábeis resolveu dar o primeiro ponto no pano.

Por conseguinte, no momento em que o protagonista toma consciência de sua existência no mundo a partir de seu nome, que não necessariamente coincide com o nome do autor do livro e do narrador, é dado o primeiro ponto de cruz sobre o qual suas memórias irão orbitar, ajustando-se umas às outras, concatenando-se para criar a fábula ou o bordado dessa existência. Por mais que a mão vá por caminhos diferentes, às vezes, por mais que o inusitado irrompa e requisite outros caminhos para pontilhar esse tecido, o produto final do empreendimento será uma nova imagem, um bordado completo, algo digno de ser visto por sua inteireza. Desta forma, a descontinuidade vive na continuidade, sendo o produto final dela uma identidade que pode assumir-se como ficção desde o princípio, subordinando-se às suas próprias regras, como acontece com a ficção literária, ou então, camuflar-se sobre o rótulo de realidade, procurando fontes, documentos, verificações para sustentar-se enquanto narrativa.

Embora o nome de João não coincida com o do autor do romance, será esse substantivo próprio o ponto crucial para o desenvolvimento da narrativa de *O risco do bordado*, devendo-se entender toda ficção como uma espécie de autoficção, como uma tentativa de desvendar a si mesmo a partir da linguagem. Diferente da autobiografia, esse tipo de texto funda um universo regido por leis próprias, um espaço que, mesmo emulando a vida e os seus percalços, e até mesmo a estrutura fragmentada da memória humana, possui uma coerência interna, instaura os seus próprios limites, e propõe um acabamento estético. Morando na fictícia cidadezinha de Duas Pontes, João Fonseca Nogueira, tem uma vida comum, simplória, com seus pais, com sua avó Naninha, com vovô Tomé. Assim inúmeros nomes e histórias de vida insurgem narrativamente a partir do nascimento desse único substantivo próprio, João Fonseca da Nogueira, com o qual todos os outros relacionam-se: Tia Margarida, Tio Zózimo, Tio Alfredo, Zito, etc. Histórias de vida orbitam em torno de sua existência, contudo elas obedecem ao esquema ficcional que ratifica essa grande fábula e só tem sustentação dentro dos limites da ficção, do fingimento, do jogo mimético que dá luz à literatura.

Sobre a noção de autoficção, pode-se dizer que o termo aparece, pela primeira vez, no romance *Fils*, de Serge Doubrousky (1977). Inspirado na obra de Leujeune, Doubrousky questiona os limites entre autobiografia e autoficção, colocando como ponto de partida para os seus questionamento a possibilidade de haver um romance com o nome próprio do autor. Nessa perspectiva, o romancista utiliza-se do termo para qualificar seu livro:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos, e fatos estritamente reais, se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria, e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritas de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera compartilhar seu prazer. (DOUBROUSKY, 2001, p. 10)

A autoficção, de acordo com Doubrousky, exige do autor uma organização sintática da linguagem e um tratamento peculiar das temporalidades inerentes ao texto. A diferença básica consistiria na maneira como o escritor escolhe contar a história de suas origens. Na autobiografia, procura-se uma cronologia, uma lógica que concatene os acontecimentos em causalidades. Já a autoficção funda uma nova maneira de organizar a vida narrativamente, que não necessariamente precisa ser cronológica, mas inaugura uma sintaxe própria, literária, em que as imagens aparecem fragmentadas, dispersas, porém coerentes, jogando para o leitor a responsabilidade de achar uma coesão entre elas. Seria a autoficção um artifício literário de ficcionalização de uma existência que busca reconhecer-se em uma história mais ou menos plausível que não é dada de antemão, todavia, vai se construindo paulatinamente com o próprio exercício da enunciação?

A autoficção não constitui um gênero literário, mas consiste, sobretudo, em um artifício literário que põe em conflito, no próprio plano da linguagem, os pares homólogos Ficção-Realidade e Memória-Imaginação. O artifício autoficcional, muito mais do que uma tipologia textual, não pode ser tomado somente como uma variante pós-moderna da autobiografia, como defende Doubrousky, nem tem como critério único de validação a coincidência entre o nome do autor e o do protagonista. Doubrousky, assim como Lejeune, insiste erroneamente nessa ideia. A autoficção, na acepção colocada aqui, trata-se, na realidade, de um *artifício*, de uma técnica literária não muito nova a qual desestabiliza os mecanismos de compreensão do real e do imaginário, criando um espaço de atuação ambíguo em que narrador e personagem, mesmo não refletindo a presença de uma pessoa de carne e osso, do ser empírico do autor, possuem relativa liberdade para recontar sua história, retrocedendo algumas vezes, inventando coisas que nunca existiram, coexistindo em um espaço ambíguo obscuramente resgatado pela memória do narrador que irá retocar e acrescentar novos detalhes a esse desenho ainda turvo.

A novidade do romance de Autran Dourado, sua inventividade, consiste em tornar narrável o próprio processo de narração da vida, seguindo os passos do menino-fabulador João Fonseca da Nogueira, que se converte em uma espécie de metáfora da criação literária. O personagem, com sua imaginação potencialmente lúdica e criadora, é ao mesmo tempo metáfora e peça de um jogo narrativo que encerra um comentário sobre a ficção associada ao fingimento e à dissimulação como os primeiros rascunhos literários de um futuro escritor. Problematizando a noção de ficção, dentro do escopo semântico mais amplo de significações, que também abrange categorias como Mímese, imaginação e fingimento, toma-se como ponto de partida a definição que Kate Hamburger dá ao termo no seu estudo *O gênero ficcional mimético*:

Ficção é derivado do latim *fingere*, que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento. Precisamente quando examinamos os significados do verbo *fingere* e dos substantivos e adjetivos derivados nas línguas vivas européias ocidentais, chegamos a uma definição quase exata daquilo que é compreendido como ficção literária e que deverá ser compreendido principalmente em relação à teoria da criação literária desenvolvida em seguida. *Fingere* em italiano é *fingere*, em FRANCÊS *feindre*, em inglês *feign*, em alemão *fingieren*, e isso significa que o verbo latino em suas formas contemporâneas conserva exclusivamente o significado : alegar, falsamente, simular, imitar etc. (HAMBURGUER, 1975, p. 39)

O termo ficção, resgatado por Hamburger, liga-se intimamente à palavra latina “ *fingere*”, abarcando um leque de acepções, como imaginação, fingimento, fábula, mentira, falsidade, representação, dissimulação, Mímese. Todos esses significados, todavia, carregam um sema em comum: apontam para os simulacros que fabricam a realidade e oferecem, em contrapartida, outra versão dela. Uma nova versão não necessariamente ilegítima por não ser idêntica à anterior, mas autônoma por colocar em evidência as contradições entre o real e o imaginado, entre o objeto e a sua figurativização. No seu sentido mais profundo, conforme alerta Mario Ferreira dos Santos, em *Pitágoras e o tema do número*, a palavra *fingere* remete-se etimologicamente às artes plásticas:

No seu sentido próprio, *fingere* pertence a um grupo de verbos que se referem às artes plásticas. Daí distingue-se de *pingere*, pois este refere-se à arte de representar algo na superfície de um material, aplicando-lhes cores, no passo que “ *fingere*” se refere à escultura, isto é, a arte de representar algo no próprio volume do material, plasmando-o. Daí distingue-se de *scalpere* (esculpir), pois este refere-se a arte de plasmar um material talhando-o, ao passo que *fingere* se refere a arte de representar materiais moldando-os. Daí distingue-se de fabricar, pois refere-se à arte de moldar materiais duros, como ferro e bronze, ao passo que *fingere* refere-se à arte de moldar materiais moles, como argila e cera. (SANTOS, 2000, p.24)

De acordo com Santos, a palavra *fingerere*, no seu sentido etimológico, designa a ação de representar imagens nos materiais da natureza, moldando-os, plasmando-os em seu volume, até encontrar, nessa matéria inerte, na pedra bruta e calcária, algo familiar e humano, como a cópia do perfil de um rosto, na escultura, por exemplo. O fingimento, o ato de criar ficções a respeito de si próprio e do outro, representa, pois, uma atividade de modelagem que visa à figurativização. Nessa perspectiva, fingir, tecer ficções, contar histórias, assim como colocar as mãos na argila, trabalhando para encontrar a figura escondida nela, retirando os excessos do material e aplicando-lhe a técnica devida; também envolve recortar e modelar a imensa massa amorfa dos acontecimentos da vida, dos sentimentos, das impressões, da memória que se viciou em reter para si somente aquilo que lhe é mais significativo.

Criar ficção, escrever ou contar uma prosa, mesmo que ela esteja intimamente ligada aos mitos pessoais do prosador, às tragédias de sua existência, consiste em representar o universo em figuras e a partir de artifícios. O fundamento da arte designa justamente a sua artificialidade, o seu caráter de aparência. E é nesse ponto que a arte difere-se diametralmente do artesanato, pois, mesmo com a limitação e opacidade da matéria, o artista cria novas maneiras de abordar o seu objeto, de escavar-lhe, não a sua superfície para chegar a essência, mas da essência para arrancar-lhe a superfície, a imagem polida das coisas na sua mais pura simplicidade.

Engana-se quem pensa que *O risco do bordado* destoa da realidade ao propor, a partir de sua própria estrutura, uma fragmentação da memória. Todavia, é justamente essa estratégia que lhe confere um realismo perturbador, pois faz o leitor inicialmente deparar-se com o caos de suas reminiscências, quebrando com a linearidade narrativa, e, paradoxalmente, requisita sua imaginação para reconstruí-la, para dar um acabamento estético ao seu romance: é necessário que o leitor releia os blocos; que ele tente encontrar e fazer sua própria cronologia, enfim: o leitor configura-se como uma peça importante do tabuleiro ficcional. Em contrapartida, o protagonista, o personagem João Fonseca Nogueira, delineia-se, ao mesmo tempo, como imagem e processo desse jogo mimético de recriação da memória. Repetindo, a maestria do romance de Autran Dourado está em tornar narrável o processo de narração: o menino-fabulador é o desenho no qual se expõem todas as tensões, as dores, os percalços enfrentados pelo escritor em amadurecimento.

Neste verdadeiro *Retrato do artista enquanto jovem*, que consiste nesse primeiro grupo de histórias do romance, João enxerga, imagina e cria uma ficção sobre o mundo, como

se ele existisse somente para si, e nisso irrompe o seu lirismo desconcertante. A obra firma o pacto ficcional, pois o leitor reconhece o fingimento do menino, seus olhos são direcionados pelo narrador arguto aos andaimes que sustentam sua ficção-fingimento. No excerto abaixo, João relembra por qual motivo precisou mentir sobre a trapezista e namorada Valentina, uma vez que a negatividade dos acontecimentos que nunca aconteciam, a opacidade de sua vida, escassa de histórias pitorescas, o faziam imaginar aquilo que poderia ter sido e não foi:

Comecei a mentir porque nada, absolutamente nada acontecia. Ou melhor, acontecia. Acontecia um nada tão cheio de promessas, um nada tão carregado de emoções tensas e delicadas, de promessas e risos e sonhos, que meu coração menino via tudo nas lentes de um telescópio. Como eu não podia dizer aos outros tudo de grandioso que estava acontecendo comigo (se eu abrisse a emoção estaria perdido), porque nada acontecia, passei a inventar as piores coisas, a dizer todas as safadezas que os homens experientes (se é que existem, se é que nessa matéria todos não inventam) deviam logo perceber que eu mentia, no desejo de que tudo fosse verdade. (DOURADO, 1999, p. 85)

A necessidade de preencher a vida com histórias inusitadas e picantes faz com que João povoe o espaço negativo onde absolutamente nada acontecia com as imagens oriundas do desejo de afirmar-se como homem diante da sociedade, de seus colegas de Duas Pontes, a partir da consumação de uma experiência sexual com a trapezista. Nesse ínterim existe, uma dissonância entre a imagem latente e especular de uma fantasia erótica e social e a experiência real do menino. Configura-se, todavia, uma lacuna entre esses dois pólos, um lugar de ausência e potência, visto que germina as promessas, os risos e os sonhos no coração da personagem, a qual tem a visão transformada pelas lentes de aumento de sua emoção. Na tentativa de resolver esse impasse entre a experiência real e a imaginada-desejada, João cria uma performance para si, traja-se como homem experiente e canalha, converte-se em ator de um papel socialmente reconhecido e até mesmo irmana-se com aqueles a quem imita, inventando obscenidades, mentindo, pois afinal era preciso “contar mentiras” de modo experiente, como todos os homens.

O menino-fabulador molda, portanto, uma máscara social, age conforme uma performance cujo objetivo é a constituição de sua identidade. No entanto, esse processo de autodesvendamento envolve também o artifício da autoficção, retratada pelo narrador que acompanha os passos do menino. Todo o processo de constituição da identidade da personagem, o movimento das peças do tabuleiro ficcional, transforma-se em imagem aos olhos do leitor, não em uma imagem pacífica, mas dinâmica, lúdica, costurada nas idas e vindas do personagem a buscar por si mesmo. O leitor conhece, pela voz do narrador, uma

parte limitada de sua mente, e esse conhecimento é finito, pois trata-se, na realidade, de uma auto-descoberta em que as informações sobre os mecanismos criativos do menino-fabulador vão sendo oferecidas paulatinamente, acompanhando a abertura de sua percepção para o mundo.

Nessa relação dialética entre a memória do narrador e a imaginação do personagem¹⁸, temos uma síntese que é a ficção tomada como artifício e jogo. A ficção ultrapassa a imaginação nesse sentido, pois não se trata somente da faculdade de pensar em imagens, capacidade essa inerente a todo ser humano, e nem tampouco busca uma essência nas lembranças resgatadas pela memória. Se a ficção constitui uma síntese diametralmente oposta dessas duas faculdades, isso ocorre pelo fato dela procurar organizar e moldar esquematicamente, dentro de seu próprio sistema de referências, um mundo novo, não completamente avesso à experiência do real, nem tampouco subordinado às leis de um universo físico e empírico, mas coerente dentro da esquematização proposta. Cada objeto, cada ser e sentimento e lembrança moldados em forma de imagens, na obra, ocupam um lugar importante e sua ausência acarretará prejuízo na constituição desse bordado que é a identidade do ser narrado, de João Fonseca Nogueira.

A ficção pode ser tomada, portanto, como jogo estrutural que se evidencia metalinguisticamente no romance de Autran Dourado. No ato de jogar, de mover as peças do tabuleiro, tanto o leitor quanto o narrador e o personagem movem-se com certo grau de consciência, não arbitrariamente, pois sabem que seu espaço de atuação é um espaço ambíguo onde nenhum movimento irrompe-se por acaso sem que afete o resultado do jogo. Essa atitude consciente e artificial da ficção em face da criação literária é o que a torna arte, e o que a diferencia, por exemplo, da mera imaginação difusa, conforme alerta Wolfgang Iser, no seu texto *Os atos de fingir e o que é fictício no texto ficcional*:

Decorre daí que a relação triádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional. Ao mesmo tempo, fica claro o que caracteriza o ato de fingir e, assim, o que é fictício no texto ficcional. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente.

¹⁸ O próprio Bachelard (2009, p. 99), em *Poética do Devaneio*, admite a existência de uma dialética entre a imaginação e a memória que, segundo ele, evidenciam-se com mais força nos devaneios da primeira infância. Nas próprias palavras do filósofo: em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores.

O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Contudo, o imaginário é por nós experimentado de modo difuso, informe, fluído e sem um objeto de referência, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas [...]. (ISER, 2002, p. 958)

Segundo Iser, o ato de fingir, diferente da imaginação isolada, consiste em uma atividade não-arbitrária e objetiva que, ao transformar a realidade em signo, transgride sua determinação correspondente, fundando uma nova determinação que funcionará como um referente para a tessitura, a fiação, do texto literário. A imaginação por si só não aponta para um objeto. Ela, assim como a ficção, transgride e rompe com um discurso imponente sobre o real, porém, não visa à determinação de um novo discurso, pois permanece na abstração, no movimento instintivo do pensamento, na ancestralidade das imagens que brotam de forma desorganizada e que, muitas vezes, deixam-se abater pelo esquecimento. A ficção, em contrapartida, por ser artifício e fruto de uma disposição voluntária da inteligência, persegue uma materialidade, trava uma luta com a memória, busca atingir um objetivo à medida que se esforça para fundamentar as leis de existência do seu objeto. Dessa forma, Wolfgang Iser complementa seu raciocínio, citando Husserl :

“O próprio da fantasia”, opina Husserl, “é seu caráter caprichoso”. Daí, idealmente falando, sua incondicional arbitrariedade. Por isso, o fingir tampouco é idêntico ao imaginário. Como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo (Zwecksetzung), devem ser mantidas representações de fins (Zielvorstellungen), que então constituem a condição para que o imaginário seja trasladado a uma determinada configuração que se diferencia dos fantasmas, projeções, sonhos diversos e ideias sem um fim. Portanto, também aqui se verifica uma transgressão de limites que conduz o difuso ao determinado. (HUSSELR apud ISER, 2002, p. 959)

O caminho traçado entre o difuso e o determinado, entre a imaginação desprovida de finalidade e as representações de fins, também é figurativizado na narrativa de Autran Dourado, e essa figurativização funda-se pela presença do menino-fabulador João Fonseca Nogueira. Na sua viagem à Casa da Ponte, a personagem imagina um mundo fechado, um lugar de seres alados, de ninfas em concílio, sonha com este mundo e deixa-se abater por visões e sentimentos tão difusos que o paralisam. Essas fantasias o assaltam, são confusas, e desconexas, não se ancoram a uma finalidade, servem apenas para enriquecer o universo do menino e para criar uma tensão com a realidade que ele irá experimentar pelos sentidos, pela inteligência, pela emoção.

A partir do segundo bloco, todavia, inaugura-se uma consciência completamente nova: a consciência do menino-fabulador que aprende o artifício da manipulação das palavras,

e descobre que ele também pode oferecer ao mundo a sua versão dos fatos. Aqui, a própria ficção é ficcionalizada, e a imaginação encontra finalmente a sua determinação, pois direciona-se a um objeto específico: a tessitura da fábula romanesca. E é por essa razão que a personagem configura-se como a imagem de um processo, como a peça e o movimento de um jogo de representações. João encena os primeiros passos de um escritor, mas essa encenação não parte somente de si, mas o orienta, da mesma forma, o narrador, o escritor arguto, que nada ou pouco conhece de si mesmo a não ser pelo que escreve.

Nessa brincadeira de faz de conta, esse narrador deixa soltos alguns fios, promete desnudar a ficção e escancarar a má atuação de seu ator principal, mas isso é também encenação, ou melhor, outra representação, engodo, e trapaça com fins de ludibriar o leitor. No fim das contas, a finalidade do jogo ficcional não está em ganhar ou perder, não objetiva uma síntese com a morte do texto pela imposição de uma interpretação, mas tem como único interesse o movimento lúdico de idas e vindas, a tensão dinâmica que mantém vivo e bem nutrido esse organismo a que se convencionou chamar romance.

3.3 O reverso de um palimpsesto: a personagem como metáfora no bordado autraniano

Um dos pontos mais intrigantes do universo ficcional autraniano diz respeito ao tratamento dispensado a suas personagens que se configuram, na tessitura narrativa, como imagens e metáforas concatenadas a brotarem e a desaparecerem diante dos olhos do menino-fabulador, em vários estágios de seu desenvolvimento, apontando para algo inerente à própria natureza de sua memória que fragmenta o cosmo para depois refazê-lo em um mito único e potente. A fim de debater mais sobre esse aspecto de *O risco do bordado*, propõe-se, nesta secção, a análise da personagem Teresinha Virado, mulher e imagem primitiva da infância de João Fonseca Nogueira, cuja carne simbólica irá consubstanciar todas as outras imagens femininas do romance.

Este será o ponto de partida para o questionamento sobre o feitio da personagem do romance, peça do jogo ficcional, que não pode ser tratada apenas como uma categoria narrativa sob o risco de esvaziar-se de todo o seu sentido simbólico e filosófico. Todavia, entende-se a personagem autraniana como metáfora em movimento, fusão entre planos aparentemente distintos, figura e palimpsesto. Embora pareça inicialmente obscura essa definição, aos poucos, com o exercício analítico, ela será esclarecida. De início, será preciso apenas voltar os olhos para a personagem Teresinha Virado, ninfa e musa de João, principal mito norteador de sua fábula, que reaparecerá nos demais blocos do romance, com outras

roupagens, outros rostos, remetendo-o sempre ao começo irrisório de seus desejos. Será necessário ir aos poucos juntando as pontas desse calidoscópio.

A primeira vez que a imagem de Teresinha Virado ressurgiu na memória de João é em *Valente Valentina*, quando o menino encanta-se com a figura de uma trapezista, e sente, dentro de si, um sentimento familiar, o desejo por uma mulher, despertado primordialmente em sua ida à Casa da Ponte. O sentimento é resgatado no instante em que o rapaz observa a artista circense com o seu maiô prateado, e sua memória funde a imagem dessa nova mulher com a de sua antecessora: a prostituta de cabelos lustrosos, roupão de ramagens e coxas lisas e grossas. A passagem abaixo diz respeito a esse momento:

[...] De repente pertinho de mim, ela me olhou bem nos olhos, sorria. Senti um medo, uma vergonha, uma coisa esquisita se passou comigo. Porque eu estava muito interessado nas suas coxas, nos seus seios apontando durinhos e estofados no maiô prateado. Eu pensava numa porção de coisas, pensava em Teresinha Virado de repente de noite, podia juntar agora as duas [...]
(DOURADO, 1999, p. 73)

A presença de Valentina com seu maiô prateado e sua nudez quase à mostra faz brotar em João a lembrança do corpo de Teresinha Virado, que ficara gravado em sua memória. Procurando construir um novo mito para si, o menino-fabulador une em outro momento de sua vida, em outra circunstância completamente diversa daquela do primeiro bloco, onde o mundo ainda assemelhava-lhe com um casarão fechado prenhe de segredos - a imagem da trapezista, objeto do seu amor juvenil, à imagem da cortesã da Casa da Ponte. Essa imagem nova, consubstanciação de duas imagens oriundas de momentos distintos da personagem, ganha uma nova coloração, como se camadas de tintas lhe fossem sendo acrescentadas. De posse de um postal de Valentina, o menino-fabulador anima-se com a possibilidade de reter, em um retrato, os detalhes do rosto de sua namorada, detalhes esses que juntaria com a lembrança dos traços difusos do rosto de Teresinha Virado, que começava a esmaecer. O trecho abaixo evidencia isso:

O sorriso forçado, ela me oferecia o retrato colorido. Quando é, perguntei no princípio, mais por curiosidade. Depois o postal na mão, quando ela me sorriu mais aberto, eu já queria ficar com ele, ia ser muito bom agora ter de noite aquele retrato para juntar com lembrança de Teresinha Virado.
(DOURADO, 1999, p. 74)

É interessante perceber como o protagonista trava uma luta contra o esquecimento, fazendo associações entre as imagens do passado e as imagens do presente, procurando alimentar o seu mito e não deixar morrer sua fantasia. Só as mulheres da Casa da

Ponte não davam conta de nutrir o seu sonho para consumo diário; era necessário, portanto, revigorá-lo com a substância de outras imagens, misturando os traços das prostitutas, esmaecidos pela própria fragilidade de sua memória, com o retrato vivo da trapezista que lhe arrebatara os sentimentos. Unir o antigo ao novo, nessa perspectiva, consiste em atualizar o antigo no novo, em não deixar que ele seja esquecido, eternizando-o como em um retrato para o qual sempre se direcionará um olhar diferente sob o risco dessas reminiscências não fazerem mais sentido pelo seu ostracismo.

Há, portanto, uma sobreposição de planos e de temporalidades na obra de Autran Dourado que acompanha a consubstanciação das personagens tomados narrativamente como imagens que se unem e formam uma única metáfora. A experiência do passado imbrica-se com a do presente, assim como os espaços do aqui e do alhures planam sobre a mesma superfície que é a mente do menino-fabulador a rememorar os acontecimentos de sua vida. O fluxo de consciência acompanha a existência fantasmagórica das personagens que, como espectros, povoam o universo de João, intercomunicando-se, fundindo-se, como um coro de vozes, como numa transgressão da velha lei da física que diz que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. As lembranças de Valentina e de Teresinha Virado fundem-se neste plano em comum:

Os dedos de Teresinha Virado nos meus cabelos, de repente lembrei aquele cheiro quente que agora às vezes ainda me varava as noites e me encharcava a alma mesmo depois de tanto tempo, era só lembrar. Além do cheiro quente, Valentina também cheirava a Leite de Rosas, com certeza tinha passado por causa do suor do exercício. Quase uma mulher, esperta. (DOURADO, 1999, p. 75)

Nessa fusão de cores, cheiros e gestos a memória do menino-fabulador alarga-se indo até o passado, trazendo seus fragmentos, misturando-os, moldando-os com as imagens, sensações e emoções do presente. A figura de Teresinha Virado imbrica-se com a de Valentina, ambas têm o poder de despertar a libido do garoto, de fazê-lo despertar em seus desejos; ambas engatam a mesma metáfora que é a agonia do menino por se fazer homem. A metáfora tornar-se-á mais densa e perceptível no sexto bloco do romance, Salto do Touro, em que, finalmente, o escritor João Fonseca da Nogueira desvencilha-se das roupas do menino-fabulador, tornando-se um homem. O título do capítulo faz alusão ao mito grego de Teseu – o jovem predestinado a matar o touro confinado no labirinto sagrado. As figuras de Teseu e do touro se fundem na narrativa. As duas coexistem dentro do menino metamorfoseado em homem. Uma parte tenta aniquilar a outra. O conflito surge no corpo híbrido de jovem cuja

sexualidade aflora de maneira violenta. No trecho seguinte, o personagem observa o corpo de tia Margarida por quem nutre um desejo animalesco:

Aquele corpo quente e branco dormindo. O cheiro que deitava fundas raízes no menino. Ele não era um menino, alguma coisa cantou forte dentro dele. Podia surpreendê-la dormindo, não a acordaria. Mesmo dormindo, não acordaria. Mesmo dormindo, era capaz de ela perceber a sua presença no quarto e acordar. Ela não grita, afoga o susto, finge que ainda continua dormindo, mas ele percebe tudo pelo movimento das pálpebras, pelo pulsar das narinas na respiração apressada [...] E de repente, um touro feroz acordou dentro dele. Agora eram somente narinas respirando apressadas. Um touro de chifres vermelhos, saltando, mugindo no labirinto escuro sanguinolento. (DOURADO, 1999, p. 127)

É interessante perceber como a narrativa se constrói a partir das metáforas míticas. De acordo com a mitologia grega, o touro se alimenta de jovens virgens que eram lançadas no labirinto pelos deuses dispostos a aplacar a fúria do animal. No excerto acima, o corpo do menino sacrificado torna-se o centro do labirinto - o local a partir do qual se irradia a tensão sexual. O monstro acorda e passa a espreitar a respiração da presa, fixando o olhar sobre suas narinas. O menino sucumbe definitivamente dentro de João, enquanto o homem germina. A figura do homem não pode ser confundida com a do monstro. O monstro se define pelo que há de conflitante entre o sagrado e o animal. O menino, porém, precisa superar esse conflito primário caso queira tornar-se definitivamente homem.

O narrador retoma as imagens dos capítulos anteriores para estabelecer uma coesão temporal no romance. Ele o faz a partir do monólogo interior dos personagens cujas rumações sobre o passado criam uma espécie de unidade semântica em que os fios condutores da narrativa se encontram. O leitor precisa estar muito atento para internalizá-los, atando uma ponta à outra, tecendo ele mesmo a narrativa. A imagem da icônica Terezinha Virado retorna à memória do personagem e confunde-se com as lembranças da nudez materna:

Terezinha Virado vinha de roupão vermelho, não era de ramagens como ele sonhava. E, de repente, quase no desmaio da dor, aqueles dois roupões se abriam, as duas mulheres se fundiam numa só. Num só medo, num só remorso, numa só dor. Era a mãe no roupão de Teresinha Virado, a Casa da Ponte. A mãe saindo do banho diante dos olhos do menino assustado. Na sístole da dor, era miúdo demais, cabia na concha da mão o coração do menino . [...] Se não era possível substituir a imagem nua e dolorosa da mãe nem pelo mito nem pela lembrança real de Teresinha Virado, aceitava como castigo inevitável, um pecado menor, a lembrança daquela noite na casa de vovô Tomé. E todo ele se entregava às mais quentes sensações, deixava-se fundir na carne ardente, no quentume cheiroso, na respiração de tia Margarida. (DOURADO, 1999, p.166)

Agora a memória já madura do personagem se estende até o passado, diminuindo a expectativa sobre os acontecimentos futuros. Aqui são justapostas duas imagens importantes: o corpo nu da mãe e o de Terezinha Virado. A imagem da prostituta reaparece destituída da áurea sagrada do primeiro capítulo. O corpo da mulher perde a dimensão pictórica ao ser moralizado e rechaçado pela consciência do personagem que cultiva o remorso pelo possível incesto. O mundo que fora limpo e luminoso enche-se de reprovação e dor. A razão incide sobre a personalidade do homem apto a julgar seus próprios atos e esperar o castigo merecido. João não é mais um dos sete jovens sacrificados pelo touro, mas “o próprio Minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto” (DOURADO, 1999, p.166).

A partir do movimento de distensão da consciência dos personagens as duas pontas do tempo, a infância e a juventude, são atadas na obra. O tempo ganha uma dimensão cíclica, semelhante a uma ciranda em que as fantasias da criança e as incertezas do adulto brincam na superfície da obra à espera de que o leitor possa também participar da dança. O tempo fundado na narrativa de ficção é, sobretudo, um construto da inteligência artística da experiência estética do autor e do leitor que cooperam na tessitura da obra. O personagem João Nogueira reflete sobre a relatividade do tempo, enquanto viaja de trem para Duas Pontes:

As coisas mudavam e o tempo passava não só dentro dele e nos olhos dos outros. Havia várias qualidades de tempo: o tempo presente – o tempo dos outros, que depois ele incorporaria à massa geral informe do tempo e seria transformado no seu próprio tempo quando depois ele procurasse lembrar; o tempo passado – o seu próprio tempo que vivia uma existência paralela à sua, que ele não podia controlar; o tempo das montanhas e das coisas inanimadas (para nós), móveis e fluídas diante da eternidade, o sem-tempo de Deus. (DOURADO, 1999, p. 131)

A personagem admite haver várias espécies distintas de tempo se sobrepondo umas às outras. Mesmo a eternidade divina, o *sem-tempo de Deus*, só pode ser concebida como um segmento de todos os tempos intercambiáveis. O tempo não se constitui como um único ser, mas como uma constelação de seres que sobrevivem em simultaneidade. Dessa forma, passado, presente e futuro desaparecem no plano da significação, coexistindo a partir da transubstanciação dos planos imagéticos. A imagem de Teresinha Virado faz pensar sobre certo tempo ancestral, apontando para uma época remota da vida de João, no entanto, tal figura esvai-se com sua pureza, abandona qualquer tipo de essência, pois, na sua virtualidade, não constitui uma reminiscência propriamente dita, mas um artefato de uma memória inconformada com seu aspecto frágil, amedrontada pela chance do esquecimento apagar as

primeiras lembranças fisgadas da infância. As lembranças, no entanto, não preservam suas cores, mas se atualizam, misturam-se com outras impressões e emoções, transformam-se e projetam-se em outras figuras. Teresinha Virado, Tia Margarida e Valentina constituem, no romance, uma única carne simbólica atemporal, uma única metáfora viva e pulsante a qual aponta para a vida e o desenvolvimento psíquico do menino-fabulador de Duas Pontes.

As personagens do romance autraniano podem ser definidas como aparências intercambiáveis, analogias de figuras concatenadas em forma de metáforas que, além de marcarem os diferentes estágios da vida do protagonista, são primordiais à fundação daquilo a que podemos chamar experiência estética do tempo. A fim de aprofundar essa questão, faz-se necessário um diálogo com Genette que, escrevendo um instigante ensaio sobre Proust, toca no cerne da questão da metáfora, alargando os conceitos de memória e de estilo. De acordo com o estudioso, em *Proust Palimpsesto*, a teoria do estilo de Proust encerra uma dificuldade que incide sobre o papel da metáfora em sua narrativa. Não haveria, para Proust, beleza de estilo sem metáfora, e a ela caberia unir as pontas soltas da memória, reunindo, na forma de um único símbolo, imagens e sensações aparentemente irreconciliáveis:

Assim a metáfora não é um enfeite, mas um instrumento necessário a uma restituição, pelo estilo, da visão das essências, pois ela é o equivalente estilístico da experiência psicológica da memória involuntária, que é a única a permitir, pela aproximação de suas sensações separadas no tempo, a manifestação de uma experiência comum no milagre da analogia – com a seguinte vantagem da metáfora sobre a reminiscência: esta é uma contemplação fugitiva da eternidade, enquanto aquela se beneficia da perenidade da obra de arte. (GENETTE, 1972, p. 42)

A metáfora, segundo a visão proustiana, equivale à experiência psicológica da memória involuntária, ao aproximar, em um mesmo plano imagético, sensações separadas no tempo, realizando-o a partir do milagre da analogia. Assim, a vantagem da arte sobre a reminiscência pauta-se justamente na sua capacidade de conservar essências, enquanto a outra oferece somente uma contemplação furtiva desse tempo ancestral ao qual alia-se a noção de eternidade. Segundo Genette, Proust visava a todo momento resgatar a essencialidade de um tempo primitivo, um tempo em que todas as emoções do adulto conservariam a beleza da emoção primeira que o arrebatara na infância. Assim, observa-se, por exemplo, na *Recherche*, uma sobreposição de planos e de cenas oriundas de vários momentos da existência do narrador em que os personagens, tomados como imagens difusas, brotam e cruzam-se na superfície textual, causando confusão entre as temporalidades; confusão proposital, pois consiste em um recurso estético que visa emular a fragmentação de uma memória

involuntária. Pictoricamente, a técnica equivale à pintura de um palimpsesto em que um retrato esboça-se em outro retrato, não de forma perfeita, mas difusa de forma a fazer sobressair a ambigüidade dessa nova figura. Para Genette, esse palimpsesto do tempo e do espaço, a interpenetração de visões discordantes e dissonantes, configuram, sem dúvida, a visão proustiana. Desta forma:

Era assim já, como constituindo unidades substanciais, que o jovem narrador imaginava as cidades, os monumentos, as paisagens que desejava conhecer: a magia dos nomes oferece-lhe de cada um deles uma imagem *essencialmente diferente*, “uma imagem confusa que tira, dos próprios nomes, de sua sonoridade brilhante ou sombria, a cor com que está pintada uniformemente, como um desses cartazes inteiramente azuis ou inteiramente vermelhos, onde... são azuis ou vermelhos, não somente o mar, mas também os barcos, a igreja, as pessoas” [...]. Somente mais tarde o contato com a “realidade” desintegrará essas imagens únicas e simplificadas, mostrando por exemplo que Balbec-cidade e Balbec-praia não têm nenhuma substância em comum e que o mar lá não pode vir “quebrar-se diante da igreja”, distante vários quilômetros, ensinando ao Narrador que o real é sempre fatalmente decepcionante pois impressões como as que (ele) procurava fixar não podem senão desaparecer ao contato de uma experiência direta incapaz de engendrá-las”. (GENETTE, 1972, p.43)

Para Genette, o que Proust buscava, a partir do seu ofício de escritor, não era resgatar o passado, mas buscar o tempo em seu estado puro, fixando impressões como em uma fotografia, congelando-as de modo a conservarem a intensidade de seu instante primordial. No entanto, essas impressões perdem sua substancialidade ao contatarem com a experiência direta, ou pelo menos conservam-na, não em seu estado puro, mas contaminadas, diluídas umas nas outras, e por isso abdicam do seu caráter de substância, pois não conservam sua integridade; fragmentam-se seguindo o fluxo da memória debruçada sobre a sua incapacidade de reter as imagens tais como elas configurar-se-iam em sua impossível pureza.

Proust busca, com sua criação fabuladora, a substância perseguida por Parmênides; pois os pré-socráticos também foram mestres na arte de construir fábulas sobre o tempo, visando o discernimento da natureza de todas as coisas, e não o faziam de modo desleixado, mas seguiam um raciocínio rigoroso. É absolutamente desconcertante a atualidade da questão proposta por Parmênides, nos fragmentos de seu poema. Segundo ele, “o ausente é, no entanto, presente firmemente em pensamento; pois este não apartará o próprio ente do manter-se ente nem se dispersando de toda forma pelo mundo, nem se concentrando” (PARMÊNIDES, 1991, fragmento IV). O ausente, o tempo perdido e buscado por Proust, manteria, segundo o filósofo pré-socrático, o seu caráter de essência, pois reside integralmente no presente, atualizando-se pela eternidade como um ser uno, indivisível.

No entanto, não é cabível acreditar ingenuamente nessa integridade da linguagem, pois as imagens resgatadas pela memória interpõem-se umas às outras, concatenam-se formando um palimpsesto sempre modificado por uma nova cor. Mesmo sendo possível discernir traços do antigo retrato nessa nova pintura, indubitavelmente será a mesma experimentada esteticamente por outros olhos, outra inteligência, outra sensibilidade, diferente daquela do menino que contemplava pateticamente os vitrais da igreja de Combray. No que diz respeito ao tratamento dos personagens, o palimpsesto em forma de bordado também configurar-se-á como uma técnica importante no desenvolvimento das compleições dos seres ficcionais. Genette atenta para o fato de os personagens de Proust não serem diferentes, nem no aspecto físico, nem nas características sociais e psicológicas, dos personagens dos romances clássicos. Contudo, essa primeira impressão constitui somente um primeiro estágio, pois ele será logo desmentido por um segundo, depois por um terceiro. Muitas são as Albertines, as Racheis, vários são os Saint-Loups, todos esses rostos emergem como figuras parcialmente coerentes que, reunindo-se em um único plano, constituem uma incoerência global, pois destroem umas às outras.

Voltando ao *Risco do Bordado*, pode-se dizer que a técnica autraniana, assim como a técnica proustiana, busca, de forma obsessiva, o resgate de uma ancestralidade a partir do uso da metáfora que faz a intersecção entre sensações, imagens, emoções, espaços e temporalidades distintas, buscando o tempo em seu estado puro. Desta forma, a personagem autraniana, mais do que uma categoria narrativa, define-se como palimpsesto, signo e figura metafórica que encerra a tensão entre tempos e consciências relativos a João Fonseca Nogueira. Teresinha Virado, figura analisada nesta seção, trata-se de uma das metáforas costuradas por esse bordado romanesco, um palimpsesto das imagens femininas cultivadas pelo menino-fabulador João. Autran Dourado, no seu ensaio já supracitado de 1976, procura delinear uma definição para o personagem de ficção:

Essa noção do personagem-substantivo, ou melhor, do personagem-metáfora, é que me permite solucionar *plasticamente, ritmicamente, espacialmente*, por exemplo, um problema que surge na consciência de um personagem na consciência de outro. Na vida real, a não ser com místicos, isso não acontece. Na vida real, os seres são estanques, de corpo fechado, e só se comunicam, quando se comunicam, através da palavra, do gesto, do olhar. Eu por exemplo (se me cito, é porque sou o romancista que conheço mais a fundo, na intimidade) uso uma comunicação que é feita através de símbolos e identificações. (DOURADO, 1976, p.79, grifos do autor)

O conceito de personagem-metáfora, aplicado à confecção do texto literário, é o que permite, segundo Autran Dourado, uma aproximação entre consciências que, na vida real,

sequer conseguem reconhecer a existência uma da outra. É ele, por exemplo, que faz João aproximar-se de vovô Tomé a ponto de esmiuçar-lhe os pensamentos e confundi-lo consigo mesmo, numa espécie de fusão cósmica, um fluxo de consciência que segue o risco do bordado proposto pelo narrador. Isso só é possível porque tais entes não são pessoas de carne e osso, e nem sequer pretendem mimetizar uma existência real, constituindo-se, sobretudo, como imagens intercambiáveis, aparências que se desdobram umas nas outras, e que comungam em um mesmo plano de representação. Essas imagens, que são as personagens, são artificiais, elas imbricam-se dentro de um organismo fechado, tenso e, ao mesmo tempo coerente, que é o texto literário, um organismo com vida própria cuja determinação aponta para si mesmo a partir do artifício da autoficção que, consiste, na realidade, no autogerenciamento dessas imagens que brotam e se concatenam, perturbando a percepção do leitor que se acostumou a seguir o rastro de uma linearidade.

Desta forma, parece oportuno o pensamento de Antônio Candido, em *O personagem de ficção*, o qual dialoga com o do escritor mineiro, propondo um alargamento da noção de personagem. Cândido atenta para o fato de que o romance moderno procurou aumentar a complexidade do ser ficcional, diminuindo a ideia de esquema fixo, de ente delimitado decorrente das estratégias narrativas do romancista. Essas estratégias, que o estudioso chama de trabalho de seleção do romancista, permitem criar com o mínimo de traços psíquicos, de atos e ideias, uma máxima complexidade e variedades de espectros entre as personagens:

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. Quando se teve noção mais clara do mistério dos seres, acima referido, renunciou-se ao mesmo tempo, em psicologia literária, a uma geografia precisa dos caracteres; e vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza aberta, sem limites. Mas volta sempre o conceito enunciado há pouco: essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras. (CÂNDIDO, 2014, p.43)

Autran Dourado, assim como Proust, manipula narrativamente um número limitado de imagens, mas a fusão decorrente de sua técnica faz nascer, da união entre esses símbolos, uma complexa e ambígua tessitura ficcional na qual suas personagens gravitam como metáforas que instigam a sensibilidade do leitor; são sinestésicas, obedecem à

verticalidade da estrutura aberta do barroco, pois não são lineares, sucedem-se umas às outras; e mesmo opondo-se à lógica da composição dos personagens autranianos, segue uma verticalidade e uma concentricidade em que um ser habita o outro, desdobra-se a partir do outro, comunica-se com o outro, em diferentes espaços e temporalidades, tendo como pano de fundo a mesma consciência nascida a partir desse diálogo. Esse é o artifício utilizado pelo romancista para aproximar a memória involuntária da experiência estética que, não deixando de abarcar diferentes temporalidades, não se subordina a ela, fazendo brotar, pelo menos, a sensação de reviver um tempo em estado puro, de um tempo o qual deve ser buscado pela literatura que manipula as imagens a seu favor.

4 O TRAÇO E A FORMAÇÃO DO HOMEM

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
não desanimo,
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra
(DRUMMOND, 2002, A palavra mágica)

4.1 Entre retratos, palimpsestos e estátuas: o desenho da memória no bordado autraniano

Até o presente momento analisou-se a categoria do narrador, tomando como princípio sua relação problemática de intimidade com o ser narrado: o personagem João Nogueira Fonseca que, durante os três primeiros blocos do romance, tem seu olhar mimetizado pela voz do narrador a resgatar, a partir do ponto de vista do menino, as primeiras imagens idílicas de sua infância. Assim, desabrocham na tessitura narrativa os dilemas existenciais, as sensações tenras, a visão apaixonada e unívoca da criança para quem a natureza do cosmo configura-se metaforicamente como um casarão de portas cerradas, um lugar prenhe de segredos e mistérios, uma espécie de reflexo das projeções imaginativas de sua consciência ainda em geminação.

Contudo, se nos três primeiros capítulos de *O risco do bordado*, o mundo diegético se apresenta como ressonância da imaginação especulativa de João, prevalecendo a visão egocêntrica da personagem lírica sobre a poliedricidade dos pontos de vista, no segundo grupo de histórias, denominado por Autran Dourado como grupo bíblico, o tom da narrativa muda gradualmente, havendo uma abertura do olhar do narrador para o espaço familiar do

menino que encontra sua alteridade escavando as raízes de seus antepassados, rememorando os acontecimentos dos outros, dos seus familiares, tornando-se o espectador e o ouvinte das tragédias da humanidade com a qual aprende a comungar, partilhando de suas dores, deixando de ser a criança solitária e perdida em seus devaneios para se tornar finalmente um indivíduo solidário.

Embora a relação ambígua entre menino e o narrador ainda acirre uma tensão na obra, o foco do segundo grupo de histórias deixa de ser o olhar ensimesmado do menino João, consistindo agora nas narrativas de família compartilhadas e resgatadas pelo esforço da rememoração, esforço esse que consiste em mais um simulacro forjado pelas imagens ancestrais e bíblicas que se concatenam como metáforas e remetem a uma espécie de ética com a qual o protagonista esbarra em sua angústia de construir um “eu” para si. Tal ética é apreendida pela audição e testemunho das histórias de personagens, espécies de imagens que evocam uma lição a ser aprendida sobre o mundo. João deixa de ser o centro da narrativa para ser o ouvido que não pacificamente assimila informações, mas que coopera com a história tomando consciência de seu lugar social no fluxo dos acontecimentos .

Desta forma, delineiam-se, na narrativa autraniana, a partir do segundo grupo de histórias, os retratos de família, os relatos passados de avô para neto, as histórias testemunhadas pelos ouvidos atentos do personagem-menino cuja alteridade vai sendo construída conforme o universo deixa para si uma caixa hermética, passando a apresentar outros contornos por vezes incompreensíveis e dolorosos. O outro, o estranho, aquilo que contrasta e foge de uma racionalidade atenuadora de conflitos, ganha relevância e coloca-se sob o olhar arqueológico do narrador que, no seu esforço de reconstituir o retrato de seus antepassados, de esboçar um palimpsesto mais ou menos lúcido daqueles que fizeram parte de sua jornada, solicita a intervenção de uma memória coletiva para assim também poder puxar os fios de sua própria memória.

Pode-se dizer que cada um dos blocos desenvolvidos no segundo grupo de histórias corresponde a um retrato vivo e potente dos familiares de João, como se a estrutura do romance assimilasse a funcionalidade de um álbum de fotografias, abrindo-se à rememoração de acontecimentos, consistindo em um leque de narrativas que, aparentemente flutuantes, acrescentam algo à pintura da aquarela existencial do protagonista, situando-o agora no quadro mais amplo da história de seus antepassados. João aprende sobre a loucura ao rememorar a morte trágica de tio Zózimo, em *As voltas do Filho Pródigo*; descobre no vovô

Tomé o homem perpassado pela culpa ao ouvir sua narrativa tão antiga quanto a história da humanidade em *Assuntos de família*; depara-se com o dilema do incesto ao reparar a beleza recolhida e histórica de tia Margarida.

Cada uma desses pinturas dinâmicas se arranjam no bordado autraniano e apelam para a ficcionalização de um simulacro de memória que é ao mesmo tempo individual e coletiva. Por simulacro, entendemos as metáforas e as construções simbólicas que operam, no nível do ofício da escrita, artifícios com meios de sugerir efeitos de sentido, efeitos de uma rememoração que, ao contrário do que ocorre no cotidiano, é direcionada e possui uma intencionalidade na obra de arte literária. Se na vida prática é possível lembrar acontecimentos com certa espontaneidade, sem que para isso eles se tornem significativos, no traçado de uma autoficção, a recriação do processo de anamnese ganha um direcionamento, tornando-se ele mesmo um projeto de metáfora.

Contudo, como a linha entre vida e arte é tênue, é preciso discutir sobre a natureza dessa memória, ou desse efeito de memória, sobre a qual se debruça a narrativa literária. Cumpre também verificar a legitimidade das fronteiras entre (re)memoração e narração, tomando como ponto de partida a ideia de que só é possível lembrar a partir de imagens, assim como só é possível tornar imagens comunicáveis ao outro, conectando-as em narrativas. Nessa perspectiva, uma questão antiga se impõe: é possível lembrar sem narrar? Ou melhor: é possível fazer história sem narrar?

Este trabalho ensaístico não tem a ambição de dar uma resposta a um questionamento tão antigo e já desgastado pelas inúmeras discussões teóricas que a ele procuraram dar cabo. No máximo, pretende-se aqui desfiar a inteligência criadora do narrador de *O risco do bordado*, colocando luz sobre os seus artifícios, polemizando os caminhos percorridos pelo protagonista que se lança na busca proustiana pelo começo irrisório de todas as memórias-imagens, na busca do tempo vazio de cronologias, do tempo imemorial. Contudo, mesmo esse tempo aparentemente vazio, preenche-se, no romance autraniano, da substância de memórias compartilhadas, de histórias ancestrais vindas do seio das tradições de família, dos causos, das parábolas oralmente repassadas de pai para filho. E é sobre esta substância que recai o foco de análise desta pesquisa a partir de então.

A fim de adentrar, de forma eficaz, na questão da (s) memória (s) propriamente dita (s) - e, aqui, colocamos o termo “memória” no plural, no sentido de abarcar suas diversas

projeções de sentido - torna-se necessário fomentar uma discussão sobre a peculiaridade do ato de rememoração, do tecer de lembranças e de reminiscências, dentro das narrativas no seu contexto mais amplo. É preciso resgatar, de forma cuidadosa, a ancestralidade do ato de narrar e de rememorar histórias a partir de imagens. Só assim poder-se-á compreender o projeto autraniano de construção de uma narrativa arquitetada à imagem e semelhança de um menino que inicialmente naufraga em seus sentidos para depois ir delineando o trajeto de sua alteridade no contato com seus familiares, amigos, comunidade. A consciência do protagonista autraniano amadurece de forma significativa nesse segundo grupo de narrativas, que irá ser analisado a partir de então, e esse amadurecimento só é alcançado quando João Fonseca Nogueira se apropria das coordenadas de sua própria história, situando-se como sujeito em mundo diegético de horizontes mais largos do que aqueles vislumbrados pela criança presa em seu próprio cosmos.

Sobre os conceitos de memória autobiográfica e de memória social, são bastante pertinentes as considerações do historiador Maurice Halbwachs. Na obra *Memória Coletiva*, Halbwachs procura desmanchar a dualidade entre a memória do indivíduo -, circunscrita nos liames de uma consciência que vive o tempo de forma passional, dando significação histórica somente aos acontecimentos que envolvam a participação do “eu” representado por uma geração fixa à contemporaneidade - e a memória histórica -, a memória das gerações, dos grandes acontecimentos da nação, dos embates políticos geradores de transformações na sociedade, das tradições de um povo. A divisão cartesiana entre duas consciências históricas, segundo Halbwachs, é completamente arbitrária e não vai ao cerne do problema das ressonâncias da memória coletiva na vida prática das pessoas, pois:

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem para evocar seu próprio passado tem, frequentemente, que fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dela e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras, as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou do seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é: que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estritamente no espaço e no tempo. A memória coletiva também é, mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos e bem mais remotos também. (HALBWACHS, 1990, p. 52)

Embora a memória individual e memória coletiva apresentem fronteiras e limites distintos, não sendo possível situá-las dentro da mesma categoria do fenômeno mnemônico, ambas as memórias não trabalham de forma antagônica, pelo contrário: é a partir da vivência

de práticas subjetivas que a memória de uma comunidade se estabelece instalando-se no seio de uma tradição e semeando no indivíduo as expectativas, as crenças, os embates revelados quando uma dada tradição dá lugar a outra, e vice-versa. Acontece que o indivíduo cresce no meio de uma comunidade e, nela, estabelece seus ritos de iniciação: o primeiro beijo, o primeiro carro, as primeiras angústias relativas à puberdade e à descoberta do sexo. Todos esses acontecimentos são marcantes na história de uma pessoa, pois definem a passagem de um estágio de seu desenvolvimento para outro. Ritos de passagem que não seguem necessariamente uma cronologia, mas são atravessados concomitantemente pelas transformações de um tempo, de uma cultura, de um povo. Paralelas a essas transformações de caráter personalíssimo, transcorre a história do mundo que solicita um alargamento da própria noção de memória.

Para Halbwachs, os livros de História, as enciclopédias, as ruínas, os museus são artefatos vazios e incipientes no que tange ao despertar de sensibilidades históricas, pois não conectam as pessoas com sua trajetória, não mostram, de forma efetiva, os entrelaces entre a narrativa do indivíduo, perdido na bolha solitária de pequenas desventuras cotidianas, e a narrativa de um povo, de uma geração definida até então apenas como uma abstração em relação ao sujeito. O que me importa saber sobre a Revolução Francesa, sobre os seus princípios desconcertantes, se para mim a própria noção de liberdade é abstrata, difusa e distante demais para ser pensada fora da virtualidade de uma teoria? Do que adianta contemplar objetos antigos - pedaços de pau e de pedra bastante erodidos pela ação do tempo - se não consigo atrelar a eles nenhuma lembrança, afeto ou narrativa significativa diante de meus olhos? Assim, colocam-se, de fato, em pólos diametralmente opostos, a memória individual e a memória coletiva. De um lado, a memória coletiva esvazia-se diante da observação do sujeito que olha com indiferença tudo aquilo que está distante de si. Do outro, temos um conceito de história igualmente vazio responsável por massificar consciências, muitas vezes díspares, e que olha para a trajetória do sujeito como apenas mais um grão de poeira perdido no buraco negro das ebulições históricas. Mas, diante dessa perspectiva realmente desanimadora, existe alguma ponte de (re)conciliação? Nesse sentido, Halbwachs esclarece:

Mas pode-se distinguir realmente de um lado uma memória sem quadros, ou que não disporia para classificar suas lembranças senão de palavras da linguagem e de noções importadas da vida prática, de outro lado um quadro histórico e coletivo, sem memória, isto é, que não seria construído, reconstruído e conservado dentro das memórias individuais? Não cremos. Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que

ela se interesse pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e as diversas correntes do pensamento coletivo. Ela não mais está fechada em si mesma, pois seu pensamento comanda agora perspectivas inteiramente novas, e onde ela sabe muito bem que não está a vaguear os seus olhares; entretanto, ela não saiu de si e, para abrir-se a essas séries de pensamentos que são comuns aos membros de seus grupos, não está obrigada a fazer o vácuo em seu espírito, porque, por alguma forma e sob alguma relação, essas novas preocupações vindas de fora interessam sempre o que chamamos aqui homem interior, quer dizer não são inteiramente estranhas a nossa vida pessoal. (HALBWACHS, 1990, p. 62)

Aos poucos, Halbwachs vai delineando uma noção de memória mais profunda do que aquela comumente vista nos manuais acadêmicos. Uma memória que desponta no indivíduo como potência de abertura progressiva de pontos de vista sobre a realidade histórica. A criança pequena - imagem desse processo que descamba no assentamento da alteridade - vive intensamente o presente pouco importando para si os acontecimentos da comunidade, da família, da estrutura social que a abriga. Sua linguagem restringe-se ao monólogo, ao fruir intenso e silencioso de suas emoções, à contemplação perplexa do espetáculo da vida ainda incólume para si. Contudo, paulatinamente, essa consciência vai se alargando. Algumas perguntas inevitáveis surgem na caminhada do menino descontente com os limites restritos de seu universo. “De onde eu vim?” “Quem veio antes de mim?” “Como eram meus avós quando jovens?” “Meus pais já tiveram minha idade?” “Um dia chegarei a ser como eles?” Estes questionamentos aparentemente triviais revelam não somente incertezas, como também apontam para a ânsia do indivíduo de construir narrativas que dêem validade e sustentação à sua existência enquanto sujeito histórico, enquanto ator presente e atuante no palco das transformações sociais.

É preciso, antes de tudo reconstruir as coordenadas da história de uma vida para poder avançar na/apesar das águas incansáveis do tempo. Brotam, então, na consciência do menino, duas dimensões espaços-temporais importantes: a ideia de um passado, anterior ao seu nascimento, e de um futuro que sobreviverá a sua morte. Essas duas coordenadas são imprescindíveis à tessitura de uma narrativa de si que se ancorará, não somente em sensações vagas, mas no testemunho dos mais velhos, dos anciões da comunidade, cujos conselhos, causos, fábulas, lendas estão cheios de reminiscências, da poeira de tempos que não são de todos estranhos a si, mas que guardam o segredo de suas origens, e que despertam o interesse pela relação de afeto com esses antepassados feitos à sua imagem e semelhanças.

Nesse sentido, um álbum de fotografias de meus familiares, em 1970, excita muito mais minha consciência histórica do que um livro sobre História do Brasil. Isso acontece porque, ao olhar os retratos de uma época remota e reconhecer meu pai vestido com camisetas estampadas e calças boca de sino, imediatamente sinto-me ligado por uma relação de afeto a esse passado estranho, bizarro, incompreensível demais. Portanto, essa fotografia - resquício paleontológico de uma geração da qual não participei, mas a qual me sinto afetivamente conectado - representa para mim não somente uma memória fortuita e congelada em um frame, mas a narrativa que reúne os fios de minha existência em um só momento capturado por uma lente. É a partir da tessitura de uma narrativa de afeto que a faculdade da memória revela-se em sua exuberância. E tal narrativa não se encapsula nas apreensões de um único sujeito, ela pertence à comunidade, à geração, ao tempo e ao espaço que moldam diferentes pontos de vista sobre um mesmo acontecimento e que impõem a destruição de certezas pela inserção do contraditório. Nesse sentido, emblemático e revelador é diálogo entre Sócrates e Fedro reconstruídos pelas mãos hábeis de Paul Valery. Em um momento de singular beleza Fedro responde o seu arguto interlocutor:

A cada instante creio que vou sofrer... Mas, peço-te, não me fales do que perdi. Deixa minha memória a si mesma; deixa-lhe seu sol e suas estátuas! Oh, que contraste me possui. Há talvez para as lembranças uma espécie de segunda morte que ainda não sofri. Eu revivo, eu revejo céus efêmeros. O que há de mais belo não figura no eterno. (VALERY, 2006, p.41)

Fedro implora a Sócrates para que não discorra sobre as durezas de seu caminho, no intuito de conservar as lembranças de um passado próspero e as projeções para um futuro igualmente venturoso. Seu desespero é saber que a fala de seu interlocutor, de seu contraditório, irá macular-lhe a memória com outro ponto de vista, quebrando-lhe a fixidez de imagens remotas as quais pretende esculpir como estátuas insensíveis à ação do tempo. Contudo, seu esforço é malgrado. Fedro descobre a natureza de uma segunda morte: a morte das lembranças que se revigoram pelo olhar do outro. E, contraditoriamente, alega a beleza dessa transitoriedade, pois “o que há de mais belo não figura no eterno. (VALERY, 2006, p.41)”

A passagem descrita acima é bastante curiosa, pois permite repensar a dualidade entre a memória individual e a memória coletiva. Torna-se evidentemente impossível pensar na eficácia de uma memória somente cognitiva, cerebral, empobrecida, restrita ao funcionamento do sistema nervoso-central. Sobre essa memória debruçaram-se

incansavelmente os estudos de Bergson¹⁹ e de outros filósofos e psicólogos da cognição. Também soa como etérea e abstrata a ideia de uma memória histórica partilhada por todos os membros de uma dada sociedade, como se todas as pessoas partilhassem as mesmas impressões, reminiscências e sentimentos sobre o seu próprio tempo. Se há um lugar em que é possível observar a memória-viva e em movimento, esse lugar são as narrativas passadas de pai para filho, de avô para neto. Conforme adverte Walter Benjamin, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lestov*:

A reminiscência funda a cadeia da tradição que transcende os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram saber todos os outros narradores, principalmente os orientais, em cada um deles vive uma Scherazade que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. (BENJAMIN, 1994 p. 211)

Parece significativo o fato de Benjamim situar a reminiscência como uma forma propriamente épica, como mecanismo da inteligência criativa - e não necessariamente como espectro de uma memória biológica. O ato de lembrar desatrela-se de sua função cognitiva e passa a ter uma função estética e até mesmo social. Estética, por conectar as cenas de um passado remoto, mas que sobreviverá pela emoção dos ouvintes atentos à narração. Social, por fazer o narrador e o seu interlocutor reaverem as coordenadas de sua existência ancestral, tornando-se, desta forma, sujeitos históricos realmente conscientes de sua participação na história de uma comunidade. Na reminiscência - presente nas narrativas de minha avó, nas lendas de um respeitável pajé de uma tribo aimoré, ou mesmo nas instruções de um curandeiro de uma comunidade - habitam as duas musas que Walter Benjamin faz questão de desdobrar e de distinguir: a musa épica da narração e a musa do romance:

Tal é a memória épica e a musa da narração. Mas esta musa deve opor-se a outra musa, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. Porém, ela já pode ser apresentada na epopéia épica como,

¹⁹ Bergson possui uma visão interessante sobre memória, porém bastante cerebral para esta pesquisa. Sua maior contribuição foi admitir que o fenômeno mnemônico está intimamente relacionado com a capacidade humana de ler o mundo a partir de imagens, como bem coloca: [...] o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também [...] é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro [...] Nem os nervos nem os centros nervosos podem, portanto condicionar a imagem do universo. (BERGSON, 1999 P. 13-14). Contudo, a ideia de que existe uma “memória pura” e inalterável, assim com a noção de uma “lembrança espontânea” a se contrapor com as demais lembranças inculcadas pela experiência não parece pertinente aqui, uma vez que, desde do início, se considera a memória não como artefato da cognição da qual se pode tirar sua matéria primordial, mas como artifício e simulacro da criatividade poética. Ou seja: não importa neste trabalho a memória como processo mental, mas a memória como processo criativo.

por exemplo, nas invocações solenes das musas que abrem os poemas homéricos. O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista em contraste com a memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos difusos. Em outras palavras, a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência. (BENJAMIN, 1994, p. 211)

A distinção entre a memória do narrador e a rememoração do romancista, enunciada por Walter Benjamin, abre caminho para uma discussão bastante problemática que precisa ser tecida de forma cuidadosa, sob o custo de cair no empobrecimento das próprias categorias analisadas. Parece inicialmente haver uma oposição consistente entre a memória da narrativa apegada aos fatos difusos e fragmentados de uma existência muitas vezes lendária e remota, e a rememoração presente no romance em que o romancista narra os fatos grandes feitos do herói, como se tivesse embarcado em uma jornada consigo, tendo o cuidado de ficcionalizar o acontecimento, tornando-o mais esteticamente crível ao leitor. No poema épico, na parábola, nos causos, nas lendas, - nas formas literárias trespassadas pela ancestralidade das narrativas que nasceram para serem ouvidas e especuladas por um interlocutor arguto -, dá-se a impressão do testemunho, da memória em estado puro, de um retorno a algo que, pode não ter acontecido de verdade, mas que sobrevive na memória coletiva como arquétipos mais ou menos familiares e condizentes com a experiência de vida do espectador-ouvinte. No romance, no entanto, a própria noção de narrador é ficcionalizada, há uma distância substancial entre aquele que escreve e aquele que lê. Lacuna essa em que a ficção escancara seu caráter de artifício. Por isso, a rememoração e não a memória aparece como prerrogativa da narrativa romanesca, pois seu caráter de testemunho está diluído na própria organização de sua estrutura, havendo apenas o esforço de reconstituição dos acontecimentos.

Acontece que as formas ancestrais de narração - aquelas perpassadas pela oralidade, pelo canto, pela dança, ou seja, por todas as formas estéticas que escapam do crivo da palavra escrita e da ficção romanesca -, instauram uma performance, criam uma ambiência em que é solicitada a intervenção de dois sentidos caros à prática da fabulação: a audição e a visão. Parece que as imagens presentes nas narrativas orais, nas lendas, nas parábolas, ou mesmo no teatro grego, pedem para serem vistas, ouvidas, representadas, recontadas infinitamente, pois são essencialmente dialógicas, destinando-se à aparição e à autoexposição. Ao mesmo tempo em que são expostas, tais imagens requerem também a presença de um espectador, de um ouvinte, de alguém cuja memória seja solicitada constantemente e esteja à

disposição como depositária de sua exuberância e monumentabilidade. Por isso, figuras como a de Édipo a arrancar os olhos da face, diante da revelação de seu crime de incesto e parricídio; ou dos irmãos Esaú e Jacó a se engalfinharem pelo cajado de Isaac; ou mesmo de Penélope a tecer e destecer sua colcha de retalhos à espera de Ulisses; são constantemente atualizadas na literatura, ganham novas pinturas, reciclam-se como palimpsestos dentro de novas narrativas, pois tiveram a sorte de adentrar profundamente na memória coletiva justamente por revelarem o que há de comum e de terrível na natureza humana. Mesmo partindo de contextos de produção históricos e intelectuais totalmente diferentes, essas narrativas têm em comum a presença do mito como elemento propulsor da catarse e da admoestação religiosa, no caso das narrativas bíblicas. O mito estabelece-se como pano de fundo do palimpsesto, como águas turvas nas quais se banham os arquétipos fundadores da psique, dos modelos de comportamento, das histórias que se repetem e concatenam-se ligando o que é aparentemente intransponível e individual ao elemento universal e propiciador da história da humanidade.

E o romance? Qual o papel dessa forma literária no que tange à reescrita e reinserção dos mitos na memória de um povo? Há de se convir que essas fronteiras, estabelecidas por Walter Benjamin, entre a memória épica e rememoração do romancista não funcionam em todos os romances, principalmente naqueles em que explodem dentro da ficção inúmeras narrativas sobre um tempo remoto, narrativas essas intrincadas como jogo de dominó. Nessa perspectiva, por exemplo, quantas imagens sobrevivem dentro do sertão de Riobaldo a partir do seu testemunho, de suas histórias difusas, mas que magistralmente se concatenam para assentar as vigas de sua existência mítica dentro do romance? Não seria possível vislumbrar na carne e na trajetória de Riobaldo o caminho heróico de Ulisses por mares revoltos, pelas águas convertidas em sertão, pelas sereias convertidas no diabo presente no coração dos homens que se arriscavam sertão adentro. Parece que a saga de Jesus, do homem no deserto, do humano incidido entre a sede do poder e do dever, se repete. O romance também pode revigorar formas épicas e aproximar-se de uma ancestralidade que não é somente rememorada, porém vivida de forma intensa. Não são as lembranças recontadas de forma distante e etérea por um narrador pouco empático que atrai o leitor, mas a reminiscência, a memória em funcionamento, a memória que se abre como ferida ainda não cicatrizada nas páginas pálidas de um livro.

Nesse sentido, Autran Dourado, em o *Risco do Bordado*, assume o papel de prosador, de contador de histórias e constrói sua carpintaria de palavras escancarando a diluição das fronteiras entre a forma narrativa épica propriamente dita e a forma romancesca. Na verdade, essa distinção assume um lugar secundário em sua carpintaria de memórias, servindo apenas como o ponto de partida para o movimento inverso e mais substancial do seu bordado que consiste no próprio desfiar da narrativa, na destruição diabólica das lembranças do menino, na revelação do caráter de palimpsesto de suas narrativas que não partem de um elemento substancialmente novo, mas se alimentam das imagens de um passado constantemente solicitado e reescrito na carne de suas personagens. Portanto, a memória, cerne da obsessão autraniana, não é a memória cerebral, muito menos a memória histórica, mas a memória aberta às perscrutações de uma imaginação que, a partir do artifício da livre associação de ideias, une o novo e o velho em uma mesmo ato de fabulação. Assim, perseguindo o rastro dessa memória em movimento, analisaremos a partir de então a genealogia do menino, as narrativas que habitam o romance, cada um dos retratos de família que serão mais tarde maculados pela ação do tempo e da inteligência criadora do escritor. E é preciso seguir essa jornada.

4.2 Primeiro Retrato: os ruídos da loucura e as voltas do filho Pródigo

A fim de compreender a primeira história da tríade de narrativas bíblicas, deve-se retornar às parábolas do Novo Testamento e compreender de que forma elas também carregam a reminiscência como forma épica revigorada. Antes de iniciar a narração da parábola do Filho Pródigo, Jesus constrói para o seu interlocutor uma metáfora completamente plausível daquilo que será enunciado, procurando assentar as bases para a compreensão de um problema profundo que permeia as relações humanas:

“Se uma mulher tem dez moedas de prata e perde uma, será que não acende uma lâmpada, varre a casa e procura cuidadosamente, até encontrar a moeda? Quando a encontra, reúne amigas e vizinhas, para dizer: ‘Alegrem-se comigo! Eu encontrei a moeda que tinha perdido’. E eu lhes declaro: os anjos de Deus sentem a mesma alegria por um só pecador que se converte.” (Lc 15. 8-10)

A moeda perdida, a ovelha desgarrada, o filho que se extravia de seu caminho: são essas as figuras bíblicas, arquetípicas e metafóricas que se perpetuam incansavelmente ao longo de toda história da literatura, nas narrativas de família, nas lendas que apontam para alguma ética a qual deve-se seguir sob o custo de cair na desgraça. No seio de diversas famílias, assim como nas parábolas bíblicas, esses exemplos se perpetuam, revigoram-se,

ganham os contornos da realidade. Sempre alguém ouvirá - com os ouvidos atentos e boca escancarada - a história de um tio, irmão, primo, parente remoto que se perdeu pelas veredas do destino. Sempre alguém narrará sua trajetória rumo à perdição, pois essa narrativa - assim como ocorre nas parábolas - serve de ilustração e de aviso. Sua função é de aflorar a memória em transe, a reminiscência, de pintar uma imagem tão viva que seja capaz de orientar caminhos. Esta é a função da parábola dentro da conjuntura dos demais textos bíblicos: orientar a partir do bordado de metanarrativas. Esta é a função das narrativas: educar pelo exemplo do outro. Em ambos os casos, a memória é solicitada como força em movimento capaz de despertar sensibilidades.

De forma perspicaz, Autran Dourado resgata o sentido ancestral tanto das parábolas quanto das narrativas de família ao coser seu bordado romanesco e aproximar-se de sua musa épica. Em *As voltas do filho pródigo* - quarto bloco do romance e primeiro bloco da tríade bíblica - o narrador deixa de refletir a consciência ensimesmada do menino e passa a construir uma narração em que João torna-se efetivamente o escriba das narrativas de Duas Pontes. Paulatinamente, o leitor vai sendo apresentado aos demais personagens membros da família Nogueira Fonseca, podendo situar a existência do protagonista dentro de um contexto existencial maior. O primeiro retrato - a primeira parábola narrada por João - diz respeito a Zózimo, o tio sobre quem paira um segredo até então perturbador ao menino. No início do bloco anterior, o nome da personagem - assim como das demais personagens pertencentes ao núcleo familiar de João - é mencionado de forma bastante pontual e ligeira. Na realidade, não há uma conexão entre esses nomes como se consistissem em estrelas isoladas, pontos-cruz dispersos da tapeçaria narrativa, sobre as quais as mãos hábeis do romancista não tivesse traçado as linhas da constelação ou do bordado romanesco. Não é possível ao leitor seguir o rastro da memória fragmentada do narrador, memória muito mais sugestiva e repleta de imagens dispares do que propriamente tomada de causalidades. Desta forma, pingando propositalmente ao acaso gotas de tinta na folha branca do livro, o romancista dispersa inicialmente os nomes da família para depois reuni-los em uma genealogia bastante interessante, a passagem a seguir ilustra esse movimento de dispersão:

Uma das coisas de que vovô Tomé sempre gostou foi de circo. Mesmo quando a vida o maltratava (a gente percebia que ele estava preocupado porque tinha recebido carta de tio Zózimo ou tio Zózimo chegara ou então era algum negócio de meu pai que vovô sabia que no fim tinha de entrar no meio ou então as muitas fuzarcas em que se metia Tio Alfredo), mesmo no fim da vida quando foi caindo numa tristeza sem remédio e ficava horas resmungando num canto (de vez em quando, no meio daquela cantilena se ouvia o nome do pai dele, Zé Mariano), o olhar espetado no teto, a ponto de

deixar vovó Naninha preocupada por causa de certos casos de ausência que ela conhecia na família, se anunciavam circo vovô Tomé sacudia a morrinha, criava alma nova. (DOURADO, 1999, p. 65)

Após a leitura da passagem descrita algumas perguntas vêm imediatamente à tona ao leitor arguto. Quem foi tio Zózimo? Por que a chegada da carta de um filho perturbaria de tal forma Vovô Tomé? E tio Alfredo e Zé Mariano? Qual o lugar de destaque desses personagens na narrativa? Que casos de ausência na família são esses que preocupam tanto Vovô Naninha? Todos os questionamentos elencados emergem narrativamente como fios desconexos, mas mantêm a tensão presente no próprio ato de narrar, assemelhando-se à memória em movimento que dispersa para depois reunir em reminiscências as imagens de um passado e em projeções as expectativas e desejos sobre um futuro ainda por vir. No quarto bloco, um desses fios - o fio relativo à existência de Tio Zózimo - é retomado. Contudo, o truque de sugerir mais do que dizer - truque caro a todo grande narrador, principalmente os orientais - é mantido, o segredo se acirra:

Alguma coisa no ar - um som, um cheiro, uma carta - anunciava a chegada de tio Zózimo. O menino desconfiava farejando, tinha ouvido muito abertos, os olhos muito agudos, as narinas pegavam um cheirinho diferente no ar, a pele sentia sinais de que ele estava para chegar. Devem ser assim que aparelhos de precisão apontam a proximidade de um ciclone, antes mesmo dele chegar já lhe dão um nome. Só que ninguém ousava dizer o nome de Zózimo, mesmo ele longe, nas cidades por onde andeje arrastava sua angústia e solidão - o seu deserto, as suas sandálias empoeiradas. (DOURADO, 1999, p. 89)

Ao longo da passagem, são colocados inúmeros índices que remetem à personalidade de Zózimo e o aproximam de uma força da natureza no mínimo indomável. A presença do tio é sentida de longe pelo protagonista, cujos sentidos abrem-se em leque para prever um acontecimento potencialmente perigoso: sua chegada. Como um ciclone rastreado pelas narinas atentas de um cão - pois, “devem ser assim que aparelhos de precisão apontam a proximidade de um ciclone, antes mesmo dele chegar já lhe dão um nome” (DOURADO, 1999, p. 89) - o retorno de Zózimo a Duas Pontes promete desvelar tragicamente um segredo oculto pela família de João Fonseca da Nogueira. Mesmo a ameaça de sua presença é ruidosa, como o próprio “Zózimo”, formado pela alternância da fricativa /z/, gerando uma onomatopéia bastante interessante que lembra um zunido, um estalo, algo que perturba e antecede uma explosão, uma hecatombe, um ruído que fiska a atenção do interlocutor para o qual o narrador se volta. A série de índices apresentados na caracterização de Zózimo delineiam uma malha simbólica que fiska o leitor e constroem significantes sobre aquilo que

será enunciado, contribuindo para a suspensão do mistério da narrativa. Peirce fornece uma definição bastante arguta de índice linguístico:

“[Um índice é] um signo ou uma representação que reenvia a seu objeto não tanto porque possui alguma similaridade ou analogia com ele, nem porque está associado com as características gerais que este objeto possui, mas porque está em conexão dinâmica (aí compreendida espacial) com o objeto individual de um lado e com os sentidos e a memória da pessoa para quem serve de signo, por outro lado.” (PEIRCE, 1931-1958, § 2.305)

Dialogando com a conceituação de Peirce, pode-se dizer que o índice cumpre, no processo de narração autraniana, duas funções dinamicamente relacionadas: a evocação de imagens e a excitação da memória. Os índices aguçam a memória evocativa do leitor, insinuando imagens que brotam à flor da pele da tessitura narrativa, são ilustrações disso as imagens bíblicas utilizadas para sugerir traços da personalidade de Zózimo, como “sandálias empoeiradas” e “deserto”. Ambas as imagens, aliadas ao título do bloco, constituem índices que instigam a memória do leitor a deslocar-se para um tempo remoto, arqueológico, imemorial: o tempo bíblico das parábolas em que ovelhas e filhos desgarrados peregrinavam por desertos medonhos à procura de si. Embora não se saiba de pronto o enredo da história a ser contada, a memória do interlocutor autraniano é deslocada até os limites de uma outra temporalidade, como se a narrativa a partir de então fizesse parte desse tempo arqueológico em que o narrador arrisca-se a se aventurar. Aos poucos esse narrador, ao modo de Scherazade, vai tornando mais instigante o segredo, enquanto o protagonista assume o seu lugar como escriba de Duas Pontes:

Ele ficou sabendo que não devia nunca dizer o nome de tio Zózimo. Mesmo na rua, ele passou a não dizer. Aprendeu por mimetismo a copiar os de casa, quando alguém, mesmo Zito que era mais do peito, lhe perguntava sobre o tio. João trancava a cara, os olhos no chão, mudo. Então ficaram sabendo na cidade que o menino também não gostava que tocassem no assunto. Desse mato não sai coelho, dizia João satisfeito da vida; era igualzinho os grandes de sua família. (DOURADO, 1999, p. 91)

Um ponto peculiar do desenvolvimento do protagonista autraniano diz respeito ao alargamento de sua consciência que extrapola o nicho de uma individuação excessiva e passa a refletir os problemas da casa, da comunidade, da aldeia, dos espaços sociais com os quais interage de forma assertiva. João, assumindo o papel de porta-voz das narrativas da família Nogueira, passa a comungar com dores de seus parentes, a partilhar os seus segredos, conservando-os longe da curiosidade de Zito, o estrangeiro, para quem, por motivo de zelo, não revela suas dúvidas a respeito do tio. Na verdade, o personagem mimetiza

comportamentos a fim de identificar-se no seio de um grupo o que constitui um primeiro movimento em direção à alteridade.

Outro aspecto importante a ser analisado é a mudança da configuração espacial que se opera a partir do quarto bloco. Se antes os lugares percorridos pelo menino-fabulador afluíam e refletiam o lirismo da consciência ambigüamente infantil do narrador tomado pela fantasia - e assim delineiam-se *topoi* como o bordel, o quintal, o circo -, o olhar desse narrador metamorfoseado em menino começa agora a perscrutar a casa de João, seus moradores, seus conflitos acirrados como dilemas o que culminará muitas vezes em uma visão profundamente melancólica da vida. Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa autrâniana dialoga analogamente aqui com a tragédia grega, pois o confinamento dos conflitos do protagonista na esfera do lar, que por sua vez também está circunscrita nos limites das paredes de uma casa, lembra a própria configuração do palácio grego, palco onde desenrolavam-se os parricídios, os incestos, toda sorte de desventura a atingir o destino humano e sobre as quais incansavelmente dedicaram-se tragediógrafos como Ésquilo, Eurípedes, Sófocles. Destaca-se também a figura do escriba que, segundo Pierre Vernant, possuía, na conjuntura de mentalidade grega e na própria dinâmica do palácio, uma função social bastante importante:

A vida social aparece centralizada em torno do palácio cujo papel é ao mesmo tempo religioso político, militar, administrativo e econômico. Nesse sistema de economia que se denominou palaciano, o rei concentra e unifica em sua pessoa todos os elementos do poder, todos os aspectos da soberania. Por intermédio dos escribas que formam uma classe profissional fixada na tradição, graças a uma hierarquia complexa de dignitários do palácio e de inspetores reais, ele controla e regulamenta todos os domínios da atividade social. (VERNANT, 2002, p.24)

Perseguindo cuidadosamente o rastro de uma identidade que vai sendo construída aos poucos na tessitura romanesca, João almeja o posto de dignitário do palácio, de sua família, do lar no qual orbitam narrativas a serem descobertas e posteriormente recontadas por si. Se a função do escriba, na Grécia antiga, era de assessorar o rei, tornando-se uma ponte de comunicação entre a majestade e a comunidade, o papel do menino-fabulador em *Duas Pontes* consiste justamente em recontar as histórias de seus ancestrais de forma que elas penetrem na memória de uma coletividade. Centralizando o olhar sobre dramas do palácio dos Nogueira Fonseca e sobre as gerações que o habitam, o narrador autrâniano vai aos poucos revelando a esse estranho, ao leitor, as pequenas tragédias da família do protagonista:

Além do lume agoniado nos olhos da avó, dos silêncios enclausurados do avô, do choro escondido que muitas vezes ele surpreendera na mãe, da gagueira e histeria de tia Margarida, um dos sinais mais certos da chegada de tio Zózimo é que tio Alfredo mandava arrear o cavalo, arrumava as suas coisas, se despedia do pai como se fosse ele o filho pródigo, e rumava para a Fazenda do Carapina, onde ficava até receber o aviso de que Zózimo tinha desanuviado, ele podia voltar. (DOURADO, 1999, p. 92)

Além dos índices de angústia presentes nos parentes do protagonista, sinais que remetem à tragédia anunciada da chegada de Zózimo em Duas Pontes, a passagem citada apresenta mais uma clara intertextualidade com as narrativas neotestamentárias. A aparente rivalidade entre o filho bom e compromissado com a família, Alfredo, e o filho que se extravaiava para encontrar fama, dinheiro e aventuras em terras distantes consiste em uma imagem que aponta para um dilema ético e presente em narrativas tão antigas quanto se possa precisar a história da humanidade: é justo os desgarrados, mesmo quando se arrependem de seus pecados, receberam a graça de Deus? Aflora esse dilema nas narrativas bíblicas do antigo testamento, como incitam as figuras antagônicas de Caim e Abel e Esaú e Jacó e no evangelho de Lucas com a parábola do Filho Pródigo a qual apresenta a passagem emblemática:

O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças. Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia. Ele lhe explicou: Voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo. Encolerizou-se ele e não queria entrar, mas seu pai saiu e insistiu com ele. Ele então respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua, e nunca mais me deste um cabrito para festejar com os meus amigos. E agora, que voltou este teu filho, que gastou teus bens em meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo! Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Convinha, porém fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. (Lc 15. 25-32)

O problema ético, presente nessa passagem da parábola, consiste na revolta do filho, o qual se julga merecedor de afeto e de cerimônias, contra a suposta indulgência do pai frente aos erros do irmão. A questão primordial reivindicada pelo irmão desprezado em favor do outro é de que sua lealdade filial não fora suficientemente recompensada por aquele que o gerou, pois, diante do julgamento de talião, não há justiça no ato de recompensar com festas aquele que se ausentou por tanto tempo da casa paterna. Se a ira de um irmão em relação ao outro, apresenta-se como latente no evangelho de Lucas, tal conflito não reverbera a mesma força na narrativa autraniana, prevalecendo outra face dessa mesma questão sobre a qual paira o dilema: quantas vezes é possível acolher, com amor incondicional, aquele que deliberadamente maltrata o outro? Até que ponto vai não a ira, mas a capacidade humana de perdoar infinitamente quem, ausentando-se de si mesmo, caminhando por lonjuras, fere o ente

amado? Tio Alfredo, retirando-se da casa do pai por causa do retorno de Zózimo, como se fosse ele mesmo o filho pródigo, perdoa as revoltas insanas do irmão e acolhe-o com amor fraternal. Pouco a pouco, o leitor vai sendo apresentado, pela voz do escriba e narrador-menino João Fonseca Nogueira, à reconstituição moderna da parábola do filho pródigo:

Porque nos primeiros dias, quando tio Zózimo chegava, e o silêncio da casa pesava de maneira insuportável, e ele se afundava na rede, de onde só se erguia para gritar e berrava o seu ódio contra os pais, contra o irmão, contra a cidade, contra o mundo, nem de longe Zózimo podia ver Alfredo. Era com quem ele tinha mais contas a ajustar, conforme dizia. Uma vez até se deu o caso de que, por erro de cálculo, mandaram avisar tio Alfredo que ele podia voltar. Ele veio e os dois se encontraram. Tio Alfredo, esperando Zózimo claro e sorridente, se dirigiu logo para ele, não deu tempo de avisar que tinha sido um rebate falso, ele devia voltar ligeiro para a fazenda. Então, Zózimo, tudo bem? Ele foi dizendo de braços abertos, aparentava uma alegria desmesurada. Foi ele dizer e Zózimo, aos gritos lhe saltar o pescoço. Tudo bem, seu cachorro! É você mesmo que eu quero pegar. (DOURADO, 1999, p.92)

A figura de Zózimo delinea-se narrativamente a partir dos olhos de João, constituindo-se, de início, como um enigma, um segredo interdito, algo estranho e incongruente que escapa ao entendimento do personagem para quem o mistério da loucura - suas liturgias apontadas para os sórdidos detalhes da transfiguração do homem em fera - ainda é um assunto demasiado áspero e complexo para a consciência infantil em ebulição. Contudo, a própria tessitura romanesca, brincando com os índices revelados paulatinamente pelo narrador, faz com que o leitor intua sobre o problema de Zózimo. Existem, na áurea dessa personagem, barulho e silêncio em demasia, figuras sonoras orbitando sobre a caracterização de sua personalidade. No momento de sua chegada, o lar mantém-se silencioso e taciturno. Zózimo, balançando-se em uma rede como se não tivesse chegado em casa, como se ainda estivesse viajando e perdido nas distâncias de seus pensamentos, berra e fala desatinos, formas disparatadas do seu pensamento ao qual não se tem acesso a não ser pelas conjecturas do protagonista que o observa. Tio Alfredo não antevê as nuances de seu temperamento indomável e inconstante como se dentro do irmão houvesse qualquer coisa de surpreendente a ser temida e respeitada, algo instintivo e perigoso, camadas de ser desconhecidas cuja revelação poderia trazer transtornos à família.

Em torno de Tio Zózimo, emana, portanto, um silêncio tenso que explode em hecatombes de insanidade, em um barulho indiscernível tanto para o menino quanto para o leitor que vive o tempo de forma agônica com o personagem e não vê nada que esteja além dos limites do desenho narrativo pincelado aos poucos pelo narrador. Tal forma de narração -

aquela a despertar a memória do interlocutor pelas faculdades da intuição e da imaginação - consiste em um recurso estético que permite a vivência de uma experiência mais intensa de uma realidade não somente (re)presentada, mas apresentada de forma patética, fragmentada, e por isso mesmo mais próxima da experiência de apreensão do mundo pelos sentidos. Tio Zózimo é louco? O que teria acontecido em sua trajetória antes do momento atual da narração? Qual a matéria de seus pensamentos? Não é possível chegar ainda a nenhuma conclusão que escape das projeções do menino fabulador. O enigma é sustentado, como também mantém-se o fôlego da atividade de narrar, como o fazia Scherazade a distrair o rei Shariar, tentando escapular da morte. Ao leitor restam somente os índices ruidosos da loucura do personagem e as imagens de um tempo remoto reescritas como exemplo e concatenadas na carne de novos personagens. Na passagem a seguir, o silêncio do filho pródigo vai sendo quebrado pela sonoridade de um novo ruído que indica volição e a chegada de um novo tempo:

João fingia ir embora, voltava. Não podia despregar os olhos da rede, daquele corpo pesado balangando na sala: os pés de fora da rede, dava galeios mansos. Era como se tivesse um bicho guardado lá dentro, feito barorinho no fundo de um saco. Via o volume do corpo se mexendo na rede, embrulhado nas varandas. Quando soprava o vento da janela do quintal, em vez do hálito enjoativo das mangueiras o que vinha era um cheiro rançoso e enjoativo. Será que tio Zózimo fedia? João nunca chegava perto quando Zózimo ficava assim. [...] Porém os dias bons sempre voltavam. E era como se só então tio Zózimo tivesse chegado de viagem. O sinal mais evidente era que a rede começava a balançar mais ligeiro. E então começava-se a ouvir, a princípio indistintamente um assobio vindo de muito longe. João precisava esticar bem os ouvidos para pegar no ar aquele fiado de assobio. Ou era do coração, a gente é que queria ouvir? (DOURADO, 1999, p. 95)

Cumprido observar que Zózimo é descrito pelo menino-fabulador como um porco encurralado em um saco de estopa, um animal confinado em uma prisão cujos limites são aparentemente invisíveis ou pelo menos não podem ser compreendidos pelo menino. Deitado em sua rede, enrolado e ausente do mundo, Zózimo encerra em si uma incógnita da qual João Fonseca da Nogueira deve manter distância. Há uma brutalidade latente na descrição dessa cena que extrapola os sentidos visuais, sendo possível até mesmo intuir sobre o cheiro da personagem, um cheiro desagradável, rançoso, desumano, animal. O cheiro, e não o perfume, faz parte da constituição e da identificação dos bichos, é pelo cheiro que alguns mamíferos machos perseguem as fêmeas visando o acasalamento, como também é a partir do cheiro que eles marcam seu território e afugentam seus inimigos. Tio Zózimo marca seu espaço, não sendo possível ao sobrinho ultrapassá-lo e reivindicar o acesso ao seu segredo. Porém, como tudo em Zózimo funciona pela dialética dos extremos, pelo conflito entre silêncio e barulho,

pela alternância entre tristeza e euforia, esse quadro de opressão silenciosa vai se transformando em outra coisa, sendo o primeiro sinal mais evidente do retorno efetivo do filho à casa dos pais um simples gesto de assobiar.

Interessante seria investigar aqui a natureza antropológica do assobio, pois esse simples gesto constitui um índice bastante importante para o desenvolvimento da narrativa de Zózimo. Revendo as narrativas bíblicas, assim como as lendas folclóricas amazonenses amplamente difundidas no imaginário da cultura brasileira, pode-se inferir que o ato de assobiar atrela-se a um estigma negativo, a um mau agouro, a um gesto maléfico capaz de evocar espíritos perversos e pensamentos funestos. Destarte, inúmeras são as passagens dos textos do Antigo Testamento a revelarem a malignidade de um simples ruído. Nas *Crônicas*, lê-se a seguinte passagem remetente aos castigos de Deus sobre os habitantes de Jerusalém: “pelo que veio grande ira do Senhor sobre Judá e Jerusalém, e os entregou à assolação, e ao assobio, como vós o estais vendo com os vossos olhos” (I Cr. 29.8). Já Jeremias, ao profetizar contra a cidade tomada pelo pecado, diz “e farei esta cidade motivo de espanto e de assobio; todo aquele que passar por ela se espantará, e assobiará por conta de todas as suas pragas”(Jr. 25:18). Vê-se também a imagem do assobio, como sinal do desastre e do paga pelos descumprimentos da lei de Deus em *Miquéias*, no fragmento: “porque se observam os estatutos de Onri e toda a obra da casa de Acabe, e vós andais nos conselhos deles; para que eu faça de ti uma desolação e dos seus habitantes um assobio; assim trareis sobre vós o opróbrio do meu povo” (Mq. 6:16). Vastas, portanto, são as passagens bíblicas em que o assobio associa-se a algo negativo, à evocação de um futuro ao qual faltam a ventura e a sorte. Se uma parte da tradição cristã considera o gesto de assobiar o prenúncio de uma desgraça, algumas lendas folclóricas brasileiras também representam esse ruído como revelador de uma entidade diabólica. Em algumas comunidades ribeirinhas da região Norte do país, relata-se a história de Matinta Pereira, entidade ávida por fumo, capaz de se metamorfosear em vários seres e cuja voz de gralha e os assobios são capazes de partir a alma de um homem ao meio. Também ouve-se falar da lenda da Caipora, criatura inoportuna que visita as casas quando um dos seus moradores assobia acidentalmente e evoca a sua presença.

Em ambos os exemplos, tanto naquele encontrado no literatura bíblica quanto o que se expressa na tradição popular brasileira, o assobio tem o poder de antecipar um futuro desastroso a partir da evocação de espíritos e de pensamentos ruins. Contudo, no que tange à narrativa de Zózimo, paradoxalmente, o assobio indica a transformação, a ebulição do estado

de espírito da personagem, que passa de um estágio de total brutalidade e distanciamento da realidade para um estado eufórico expresso pelo retorno da harmonia familiar ativada quando Zózimo retorna a si e passa a comungar com os parentes e moradores de Duas Pontes. Parece haver ainda sim nessa nova roupagem da personagem um invólucro de loucura a recobrir seu verdadeiro ânimo, a passagem da tristeza profunda para a euforia não indica uma transfiguração da loucura para a normalidade, mas aponta ao contrário para a exacerbação de uma psicose.

A alegria de Zózimo está imbuída de tensão, funciona apenas como mais uma imagem a distrair o leitor, pois toda a narrativa a envolver o tio de João é tecida de forma tensa, ambígua, como se o desastre estivesse na iminência de acontecer, por isso a “conexão dinâmica (aí compreendida espacial) com o objeto individual de um lado e com os sentidos e a memória da pessoa para quem serve de signo, por outro lado” (PEIRCE, 1931-1958, § 2.305). Despertando, portanto, o poder de evocação da memória do leitor, o narrador prega as liturgias da catástrofe, do desespero travestido em encanto e felicidade, uma felicidade ruidosa como o próprio Zózimo, um assobio repleto de maus agouros. Sob o efeito de uma alegria turva, a família de João recebe novamente o filho desgarrado:

Como por encanto tudo mudava no casarão. Ninguém mais era triste e calado. A notícia se espalhava aos quatro ventos e todos os conhecidos velhos e os velhos amigos vinham em *romaria* visitar e a casa se enchia de gente conversadeira, alegre, amiga. Vovó Naninha se esmerava na cozinha e no forno de tijolo do quintal. E eram os sequilhos, as brevidades, as broinhas de fubá, as quitandas todas que ela sabia fazer. (...) Mas o melhor mesmo era quando tio Alfredo recebia a deixa e vinha da fazenda e os dois davam grandes passeios amigões outra vez, como se nada os separassem, nada tivesse acontecido. Tio Alfredo devia sentir um pouco de inveja daquela festança toda (quando ele vinha de Viçosa o máximo que vovó Naninha fazia era arroz-doce), mas não mostrava, João é que de longe suspeitava. (DOURADO, 1999, p. 96)

A notícia do retorno de Zózimo à casa paterna é recebida com alegria e entusiasmo tanto pelos membros da família de João quanto pelos demais moradores de Duas Pontes. Toda comunidade preenche-se com a euforia do filho desgarrado, cultivando, no seu sentido mais profundo, aquilo que se convencionou chamar de comemoração. A chegada de Zózimo é comemorada como se fosse um acontecimento sagrado por todos aqueles que comungam com sua felicidade; isto é evidenciado no texto pela presença da palavra “romaria” que constitui em uma peça essencial de um rito litúrgico definido pela peregrinação de um povo, tomado por devoção e fé, rumo a um santuário. Os amigos, os vizinhos, os conhecidos de Duas Pontes se perfilam em direção à casa de vovô Tomé para ver e compartilhar o

acontecimento esperado por todos. A narrativa reveste-se, portanto, de uma atmosfera litúrgica em que a memória de uma coletividade é solicitada para tornar presente, a partir de uma espécie de culto, uma imagem quase imemorial se não fosse o esforço daqueles que injetam sua própria imaginação em ritos a fim de resgatar seu sentido primeiro.

Sobre a noção de mito, rito e religião destacam-se os trabalhos de Pierre Vernant. Considerando, no contexto da cultura grega, o rito como expressão máxima do mito desvelado em práticas religiosas, Vernant, ao mesmo tempo em que aproxima conceitos, tece distinções importantes que permitem adentrar com mais afinco no problema da cisão entre o mito e o ritual. De acordo com o filósofo, mesmo estabelecendo relações de descontinuidade em relação ao mito, constituindo-se como uma forma de apropriação mitológica mais interessada e utilitária, os cultos, na Grécia Antiga, revestiam-se de uma configuração simbólica que traz em seu bojo o esqueleto de uma narrativa alicerçada em episódios, encenações e um roteiro bem definido. Assim lê-se na passagem abaixo:

Nesse sentido, o mito, sem se confundir com o ritual nem se subordinar a ele, tampouco se lhe opõe tanto quanto já se disse. Em sua forma verbal, o mito é mais explícito que o rito, mais didático, mais apto e inclinado a "teorizar". Dessa forma, traz em si o germe daquele "saber" cuja herança a filosofia recolherá para fazer dele seu objeto próprio, transpondo-o para outro registro de língua e de pensamento: ela formulará seus enunciados utilizando vocabulário e conceitos desvinculados de qualquer referência aos deuses da religião comum. O culto é menos desinteressado, mais envolvido com considerações de ordem utilitária. Mas nem por isso é menos simbólico, Uma cerimônia ritual desenrola -se segundo um roteiro cujos episódios - são tão estritamente ordenados, tão cheios de significação quanto as seqüências de uma narrativa. Cada detalhe dessa encenação, através da qual o fiel, em circunstâncias definidas, busca representar sua relação com este ou aquele deus, comporta uma dimensão e um desígnio intelectuais: implica certa idéia do deus, das condições de sua abordagem, dos efeitos que os diversos participantes, em função de seu papel e de seu estatuto, podem esperar dessa inter-relação simbólica com a divindade.(VERNANT, 2009, p. 27)

Se no cenário histórico-cultural da Grécia antiga o mito transfigurado em culto carregava em si uma narrativa bem estruturada, a situação não será diferente no contexto das liturgias católicas. Tanto nos cultos às deidades gregas quanto nas solenidades em homenagem ao deus monoteísta da tradição judaico-cristã está implícita a reivindicação de uma memória coletiva e colaborativa no intuito de engajar individualidades em um rito de fé, em uma comemoração, ligado à tentativa de presentificação de um acontecimento remoto pela performance. Aqui, o sentido mais eficaz da palavra "comemoração" está na ideia de "memorar em conjunto", em lembrar compartilhando impressões sobre um tempo imemorial. No escopo das comemorações, destacam-se, portanto, os ritos religiosos, que não

somente ressuscitam reminiscências, como também procuram trazer à tona ao momento presente um acontecimento miraculoso a partir de encenações, de música e de liturgias. Exemplo disso é o próprio rito de comunhão da igreja católica, em que a hóstia de trigo transfigura-se em corpo de Cristo, ou as danças rítmicas e os batuques dos tambores da umbanda a reverenciar seus orixás. Todas essas expressões de religiosidade configuram narrativas sólidas que o mito é ressuscitado, não por um viés amorfo e anacrônico, mas por sua atualidade, pelo seu poder de conectar o homem ao presente.

No que tange à família do protagonista, a comemoração do retorno de Zózimo - celebração realizada na forma de um ritual litúrgico, uma romaria em direção ao acontecimento sagrado a ser memorado pelos moradores de Duas Pontes - retoma o sentido da comemoração da volta do filho pródigo à casa paterna, estando imbuída na euforia pelo reencontro com a ovelha perdida e pela redenção daquele que, ousando errar por desertos medonhos, regressa ansiando por perdão. Neste sentido, resgata-se inicialmente o significado primeiro da narrativa bíblica: a mais profunda exaltação de uma unidade, de uma comunhão, de um consenso sobre a alegria firmada na restauração de um homem a quem a comunidade já dera por perdido. A partir da comemoração, no esforço de tecer uma memória em conjunto, os indivíduos exultam ao buscarem uma imagem aparentemente conciliadora de seus conflitos, uma imagem mítica, religiosa e pretensiosa ao buscar abarcar universamente as contradições do caráter humano. Destarte, também a memória do leitor autraniano dilata-se até um tempo bíblico ressuscitado nos liames do bordado romanesco. Destaca-se, por exemplo, no *Evangelho de Lucas*, a felicidade exultante do pai que abre os braços em direção ao filho, recebendo-o com honrarias e comida em abundância:

O filho lhe disse então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai falou aos servos: Trazei depressa a melhor veste e vesti-lhe, ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos festa. Este meu filho estava morto e reviveu, perdeu-se e foi achado e começaram a festa. (Lc 15. 21-24)

Mesmo tio Alfredo - que deveria sentir uma ponta de ciúmes do irmão, segundo a visão do narrador especulador - manda arrear seu cavalo e vai ao encontro de Zózimo festejar sua bem-aventurança. Não há um ente sequer de Duas Pontes que não celebre e compartilhe a felicidade do filho pródigo. Contudo, convém lembrar que a narrativa de Autran Dourado vai aos poucos dando um novo tom à parábola de Cristo, colocando justamente em tensão a euforia desmedida daqueles que acreditam piamente no retorno e na redenção da ovelha

desgarrada. Na verdade, a felicidade de Zózimo e de sua família consiste em um sentimento tênue, efêmero e preenchido com a angústia da peripécia. Como tudo em Zózimo funciona pela dialética dos extremos, do bem e do mal, da fortuna e da desgraça, do apolíneo e do dionisíaco, a qualquer instante pode-se haver uma reviravolta no humor da personagem.

A tensão não é diminuída durante sua fase sã, mas acentuada, levando aos extremos de uma psicose cuja outra face é a euforia absoluta. João, o menino fabulador, começa a desconfiar, a reunir os índices, farejando a desgraça por detrás de toda a superfície polida de harmonia de sua família. O choro sem propósito de vovô Naninha ao receber carta do filho e saber do seu regresso, a gagueira da tia, o alívio pela partida de Zózimo: todas essas pistas são perseguidas pelo protagonista a fim de adentrar no segredo interdito. Porém, a pista mais contundente localiza-se no ouvido de Zózimo, um ouvido estranho e resenhado pelo menino:

João não se lembra quando, mas muito menino ainda reparou que tio Zózimo tinha uma coisa esquisita no ouvido direito, O menino reparava demais, passava um tempo olhando de um lado e do outro, comparava as orelhas de tio Zózimo(...) Quando Zózimo estava de bem com a vida, vivia rabeando-o (...) Mesmo sem o buraquinho do lado direito, as orelhas de Tio Zózimo eram diferentes de todas as orelhas que ele tinha resenhado minuciosamente na rua e em casa. Eram miúdas e duras, rentes à cabeça, refohudas. Lóbulo quase não havia, a curva acabava diretamente na cara. O ouvido direito é que era diferente, diferente não só do esquerdo mas diferente de tudo quanto era ouvido que ele tinha colecionado. Era redondinho, como feito a compasso, sem pêlo nenhum, ao contrário do outro, que tinha uns tufos saindo para fora. (DOURADO, 1999, p. 99-102)

Suspeitando de que algo controverso acontecera no passado do tio, João passa a analisar obsessivamente as orelhas de seus parentes, comparando-as à procura de pistas. As orelhas herméticas, assim como o assobio e a sonoridade do caráter intempestivo de Zózimo resgatam e, ao mesmo tempo, constituem uma mesma figura isotópica que aponta para o tema central da narrativa recontada por João: a imagem do som, dos ruídos e da turbulência insana que povoam a existência da personagem. O índice central da narrativa é o som que emana do tio silencioso, taciturno, às vezes dono de uma euforia cheia de guizos. É a partir das orelhas que os barulhos do mundo penetram, sem pedir permissão, a consciência de um sujeito, fazendo-os suspeitar de um cataclismo eminente - como no caso de um estrondo ecoado por uma explosão, por exemplo - ou deleitando-os e instruindo-os com a melodia de uma bela sinfonia.

No que diz respeito a Zózimo, os ouvidos tampados que tanto assustam o menino-fabulador assentam uma metáfora: a metáfora da incomunicabilidade entre o ser tomado por uma loucura ruidosa e corrosiva e o mundo cuja música não consegue ser discernida pelo sujeito perdido em sua própria insanidade. Há, portanto, uma cisão entre ser e mundo na loucura, uma interrupção de diálogo em que um não consegue ouvir a voz do outro. Os ouvidos de Zózimo estão danificados, enquanto os de João procuram uma narrativa que justifique tamanha incongruência. A resposta, contudo, vem de Zito, o estrangeiro, em uma situação bastante inusitada:

João olhava muito sério o ouvido melento do cachorro. Que ouvido mais esquisito, disse ele pensando no ouvido de Zózimo, só que o ouvido do tio vivia sempre limpinho. E se ele falasse, ao menos de passagem, sobre o ouvido de tio Zózimo? Que mal poderia ter? Zito era tão seu amigo, não ia contar para ninguém. (...) Que é aquilo Zito, me conta, você sabe? E como Zito continuasse parado, indeciso, será que é de nascença, feito minha mãe disse? Ela disse isso? disse Zito. Acho melhor eu não falar. E espantado da ignorância de João, será que você não sabe mesmo o que aconteceu com seu tio? João agora queria arrepiar carreira, queria não saber, queria pedir a Zito para não contar. Zito ficou olhando calado, não sabia se continuava ou não. É melhor você saber, disse Zito. De qualquer jeito você ia acabar sabendo, e quem sabe não ia saber por alguém que ia dizer por pura malvadeza? Olha, João, aquilo foi tiro. Um dia seu tio sapecou um tiro no ouvido. (DOURADO, 1999, p.104-105)

Um elemento curioso da passagem acima é a simplicidade do fato que desencadeia a revelação tão esperada pelo menino: a presença de um carrapato na orelha do cachorro Brinquinho. Observando a angústia e a ferocidade do bicho que esperneia e late para todos, o protagonista consegue identificar uma possível saída para a resolução da incógnita a envolver a existência de tio Zózimo. Ironicamente, no entanto, a resposta não vem de um ente da família, mas de um estranho, Zito, de quem João - imitando os gestos de seus parentes - procurava esconder um segredo cuja natureza lhe era desconhecida. A revelação do mistério de Zózimo aponta para a perda da inocência tanto do personagem quanto do leitor que acompanha o desenvolvimento de sua consciência, e o caminho para chegar até o desvelamento está repleto de hesitações.

O protagonista anseia e, ao mesmo tempo, teme saber a verdade, pois não quer macular sua imaginação com aquilo que lhe é estranho, obtuso, contraditório e mortal à inocência. Evidencia-se isso no fragmento “João agora queria arrepiar carreira, queria não saber, queria pedir a Zito para não contar” (DOURADO, 1999, p.104-105). Não obstante seus esforços de conservar interdito aquilo que todos escondiam de si - aquilo que sua imaginação esmerava com o brilho de uma suavidade impoluta - João descobre a verdade da

forma mais seca possível: “Olha João aquilo foi um tiro. Um dia seu tio sapecou um tiro no ouvido! (DOURADO, 1999, p.104-105) Essa simples frase, proferida como o disparo de um tiro seco ao léu, ressoará dentro do menino, destruindo certezas, maculando sonhos, pondo ao chão as barreiras que separam o menino ensimesmado de um mundo repleto de disparidades. Aqui, configura-se o rito de passagem da personagem, do leitor e da narrativa:

O tiro explodiu no ouvido do menino, ficou zunindo no ar, sem fim. Ele tonto, aquele som redondo, feito o chocar de dois mundos, o ribombar de um trovão quando uma tarde de chumbo de repente no pasto de seu Luquinha ele abandonado, perdido. Como se uma trompa fantástica tivesse soado, e os seus sonidos ecoavam pelo mundo afora, por covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis, grutas de estalactites (gotas incessantes pingavam no lajedo), por descampados e pisos ladrilhados, corredores de azulejos, campânulas de vidro que súbito se estilhaçavam, ele próprio uma caixa acústica ressoante, um pavilhão e uma concha: as trompas e trombetas do Juízo acordariam vivos e mortos na hora derradeira, todas as lembranças ressurectas, e tudo se encadeando e se explicando, ele de repente lícido, pálido e branco porque tomara conhecimento nas suas mais íntimas fibras; e o som golpeando, percutindo, vibrando, araponga que estourasse no seu canto de malho e bigorna. E aquele tiro, aquele estrondo, aquelas paredes ruindo, tetos desabando, vidros partindo ainda haviam de vibrar durante muito tempo no ar, de vez quando e sempre, nos sonhos e pesadelos, quando ele acordava empapado de suor no meio da noite, sempre e ainda agora. (DOURADO, 1999, p. 105-106)

Novamente, o som apresenta força, exuberância, constituindo-se, mais do que nunca, como a imagem central do episódio. Na verdade, na passagem citada, uma sucessão de imagens, ligadas ao aparelho auditivo e à música, apresenta-se configurando uma metáfora interessante: agora, são os ouvidos do menino e sua consciência barulhenta que são resenhados pelo narrador. A revelação de Zito ecoa por dentro da personagem, como se ela própria fosse a vítima do disparo, pois a verdade faz chocar mundos distintos: o mundo da criança tomada pela fantasia e do adulto em que irá se transformar João Fonseca da Nogueira. Por isso, abre-se um leque de imagens sugestivas a representarem a interioridade do ouvido do menino que, como tio Zózimo, vê seu universo lúdico destruído pelo estrondo de uma bala.

Os recursos estilísticos utilizados por Autran Dourado para figurativizar esse momento são dignos de nota, pois reverberam efeitos estéticos e éticos bastante caros à reviravolta da narrativa. Trompas, grutas, trombetas, estalactites, caixas acústicas, martelo, bigorna: todas essas imagens remetem à constituição interna de um ouvido, aos órgãos que o compõem, fazendo com que o leitor possa testemunhar sua destruição metafórica. “Como se uma trompa fantástica tivesse soado, e os seus sonidos ecoavam pelo mundo afora, por covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis, grutas de estalactites” (DOURADO, 1999,

p.106), este labirinto mágico e tenebroso, que são os ouvidos de João, vai sendo varrido pela notícia. Há um mundo em decadência dentro do protagonista, como evidencia o fragmento “por descampados e pisos ladrilhados, corredores de azulejos, campânulas de vidro que súbito se estilhaçavam”, mundo que não pode mais ser sustentado depois da revelação de uma verdade interdita: a cruel verdade de que alguns homens, perpassados pelo desespero, podem querer, desejar e planejar a dissipação de suas próprias vidas.

O problema do suicídio não é um assunto digerível em uma sociedade de matizes cristãs que aprendeu, desde os primórdios, a perseguir obsessivamente a felicidade, a salvação e a redenção como verdadeiras recompensas de Deus a seus filhos. Na verdade, a perplexidade do fato de um homem renegar a própria vida, interrompendo seu caminho rumo à eternidade, delinea-se, ao longo dos séculos, e ainda hoje na contemporaneidade, como um tabu absolutamente amargo a quem pretende debruçar-se sobre ele. Na narrativa de *Autran Dourado*, vê-se o assunto emergir reescrito dentro de um gênero que, paradoxalmente, define-se tipologicamente como pertencente à tradição bíblica cristã cujo propósito é servir de ilustração didática para aqueles que erram em seus caminhos: a parábola. As consequências éticas da presença de uma questão tão delicada em uma narrativa reescrita em forma de parábola estão não menos no gênero escolhido como suporte, mas nas dissonâncias em relação ao texto cristão reverberadas pelo desfecho da história.

O tom da ficção autraniana muda, a partir da revelação sobre o passado de Zózimo, de forma significativa. O narrador - junto com o menino-fabulador e escriba de Duas Pontes, João Fonseca Nogueira - começa a projetar um olhar menos inocente e mais lúcido sobre a vida refletida agora sob a luz de outros pontos de vista. Aqui, começa o declínio do universo lírico do protagonista e o consecutivo amadurecimento de sua personalidade que chegará ao ápice em *O salto do touro*. O ruído do tiro que acometera o tio ressoará ao longo de toda narrativa evocando lembranças, projetando imagens na consciência da personagem - consciência apresentada na forma de um bordado, metáfora de um processo de construção de alteridade tanto do ser narrado quanto da narrativa que simula suas metamorfoses. Assim “aquelas paredes ruindo, tetos desabando, vidros partindo ainda haviam de vibrar durante muito tempo no ar, de vez quando e sempre, nos sonhos e pesadelos” (DOURADO,1999, p.106). Este é o primeiro rito de passagem da criança que compartilhará, desde então, as memórias dolorosas de sua família, tornando-se efetivamente um membro da comunidade.

O bordado autraniano vai se alargando a partir de então. O retrato de tio Zózimo recebe tonalidades mais obscuras dentro dessa nova parábola que estabelece uma relação de descontinuidade em relação à passagem bíblica. Aos poucos, a crença na salvação do filho perdido começa a ruir junto com a inocência do protagonista que enxerga a vida sob o espectro de uma lucidez mórbida e pouco esperançosa. Da mesma forma que o menino não é mais o mesmo, a narração também configurará outras cores mais sóbrias contrastando com o tom volitivo-emocional dos três primeiros blocos. João Fonseca Nogueira assume o seu lugar de escriba da família, participando dos preparativos, das liturgias, das romarias ligadas às voltas de tio Zózimo:

Ele não precisava mais perguntar a ninguém as razões de todo o segredo que cercava as voltas de tio Zózimo, os mistérios que vibravam tenso no casarão. Agora sabia, ele menino tinha percorrido sozinho os passos que levam ao conhecimento da dor. Sabia, era senhor do segredo. E como sabia, passou a participar dos acontecimentos, dos preparativos para a chegada de tio Zózimo. E todos viram que ele sabia e se interrogavam no espanto de saber que o menino sabia. De repente, ficaram graves e mudos e unidos, como que de longe acarinhando a cabeça do menino, porque ele tinha ficado sabendo sem que ninguém tivesse carecido de dizer. (DOURADO, 1999, p. 107)

O menino atravessa sozinho a ponte entre o mundo interdito e o mundo do conhecimento e tal sabedoria, o conhecimento da dor e do medo de uma catástrofe eminente, o coroa com o poder de participar conscientemente dos ritos, das comemorações, dos preparativos que unem seus familiares em torno do regresso do filho pródigo. Partindo da era de uma inocência adâmica para o tempo da ciência e do pecado, João nutre silenciosamente o orgulho de poder ser mais um, um adulto, um ente da família, a compartilhar um segredo tão cruel, e esse fato o une cada vez mais à comunidade. Vê-se, portanto, a passagem de uma narrativa individual a uma narrativa coletiva e a transfiguração de um ser narrado ensimesmado em ser narrado social atravessado pelas contingências de um grupo familiar.

Embora circunscrita dentro de certos limites sociais e históricos, a família constitui o primeiro núcleo de aprendizado e compartilhamento de memórias, de afetos, de narrativas que se revigoram pela voz do outro - dos anciões, dos pais, dos mais velhos em geral - que foi testemunha das transformações de uma geração. Mais tarde, com a análise dos demais blocos, retornar-se-á ao assunto, mas cumpre observar, nesse espaço, a importância desse alargamento de visão para o delineamento a consciência do escritor em potencial. São os assuntos corriqueiros, os segredos de família, as menores idiossincrasias do caráter humano - do contraditório revestido pelo corpo de um familiar - que farão parte do material literário do prosador em formação. Na ocasião da última volta de Zózimo a Duas Pontas, evidencia-se

a presença desse escritor em formação que, agora, pode, sem ser protegido por uma inocência castradora, dar seu próprio testemunho sobre o fato:

A chegada de tio Zózimo em casa foi indescritível, escreveu João numa carta fictícia (foi aí que começou o vício de fingir que escrevia para alguém imaginário), nunca tinha escrito a ninguém, a primeira carta de verdade que escreveu foi quando depois ele foi para o Colégio São Mateus. Tio Zózimo chegou. Chegou no corpo de tio Zózimo, chegou a alma de tio Zózimo na garupa, os dois vieram juntos pela primeira vez. Aquela separação, aquelas duas figuras, aquele fingimento de dizer tio Zózimo chegou quando ele já havia chegado a muito tempo, os dias ruins, os dias bons, tudo isso passou. Ele não voltava para casa porque estava doente, nevoento, desgastado, mas atendendo ao chamado do amor. (...) No seu medo, João pressentia — alguma coisa estava para acontecer, era capaz do tio novamente partir, Ai, meu Deus, será que ia buscar de novo o seu deserto? Será que ele ia ajustar outra vez as sandálias aos pés e ganhar o seu caminho, para depois de muito tempo tornar abatido, devastado, e tudo voltaria a ser como antes? (DOURADO, 1999, p. 109)

Zózimo retorna pela última vez a Duas Pontes, retorna com corpo e alma selados ao cavalo, atendendo não ao chamado da necessidade, mas ao apelo do amor por suas raízes. Agora, o olhar de João sobre o tio é diferente: está imbuído de ciência, de perspicácia, da memória compartilhada pelos entes de sua família. A revelação sobre o passado da personagem põe uma luz diferente sobre a imagem bordada narrativamente, estabelecendo relações de causalidade entre a lembrança de um acontecimento terrível e o medo projetado em um porvir ornado por nuances igualmente obscuras. Passado e futuro são tencionados no temor de que o suicida se manifeste novamente, como lê-se no fragmento: “Ai, meu Deus, será que ia buscar de novo seu deserto? Será que ia ajustar outra vez as sandálias aos pés e ganhar o seu caminho, para depois de muito tempo voltar abatido, devastado e tudo voltaria a ser como antes?” (DOURADO, 1999, p.109).

Ao contrário do que ocorre na narrativa bíblica, o caminho traçado pelo filho pródigo não é retilíneo e linear; a casa paterna não é seu ponto final de chegada, mas apenas mais um lugar no qual a turbulência e os ruídos dissonantes da melancolia e da euforia de Zózimo encontram abrigo transitório. Na verdade, a personagem não somente ajusta as sandálias empoeiradas aos pés como também carrega a pedra de Sísifo, rolando-a infinitas vezes pelos altos e baixos de sua subjetividade erodida, subjetividade que o leitor não chega a conhecer mas intui pela descrição do protagonista. Embora abraçado pelo amor de seus parentes, Zózimo não encontra a redenção, pelo contrário, é condenado ao movimento repetitivo da loucura, da mutabilidade de seu caráter dúbio. Há uma fratura dentro da personagem que remete à própria fatura da linguagem e do seu poder de, através de imagens,

construir objetos plausíveis. Zózimo não é plausível ao narrador, nem ao leitor, assim como não são plausíveis as comemorações em torno de sua chegada configurada como a reviravolta de uma psicose. No momento em que o leitor começa a crer no seu retorno efetivo, no instante em que um dado importante sobre sua personalidade é lançado na narrativa, sua imagem evapora, desmancha-se no ar, restando ao leitor somente alguns fiapos, algumas linhas arrancadas desse bordado.

O desalinhamento presente na configuração narrativa desse bloco talvez remeta a própria desarmonia do objeto para o qual aponta: a imagem da loucura transfigurada em uma personagem que se torna mais uma máscara a revelar uma nuance do temperamento humano. A narrativa autraniana, portanto, procura mimetizar esteticamente a discordância presente na loucura e o faz colocando o dedo sobre a fratura que existe na linguagem incapaz de expressar o caos, a angústia e os temores presentes no coração e na psique do homem. Repetindo, não há salvação para Zózimo. Ao mesmo tempo em que a musicalidade do romance firma-se narrativamente dentro de uma partitura repleta de sustenidos e de um barulho aparentemente desconexo, há muitas pausas e silêncio entre um ruído e outro, tornando ainda mais complexa e difícil a apreensão racional de sua *persona*. É como se a todo instante a narrativa procurasse dizer ao leitor: a linguagem não dá conta de exprimir o absurdo colocado diante do impasse de homem consigo mesmo. A parábola de Autran Dourado fracassa propositalmente no seu propósito de ensinar e de dar esperanças a quem se atreva a lê-la e prova disso é seu desfecho um tanto quanto desconcertante, mas nem por isso menos esperado:

Tio Zózimo não estava. Será que ele tinha fugido? É capaz dele ter ido embora, pra não ter de se despedir de ninguém. Quando os olhos de João pousaram, no criado-mudo. Viu o envelope encostado na bilha, bem à mostra, para quem primeiro entrar ver. O envelope na mão, João leu os dizeres que o tio Zózimo tinha escrito - a quem interessar possa. Uma frase tão corriqueira, feito fosse anúncio posto em jornal, certificado, coisa assim. Já no envelope tio Zózimo começava de novo magoando a família. (...) Agora era ele, vovó Naninha, tio Alfredo, todo mundo caçando tio Zózimo. O quartinho da despensa trancado por dentro, tiveram de arrombar a porta. De repente viram: a banquetta caída no chão, tio Zózimo dependurado por uma corda amarrada na viga do teto. Quando o enterro de tio Zózimo saiu, tinha-se a certeza de que aquela era sua última partida, ele não voltaria nunca mais. (DOURADO, 1999, p. 111)

Não permanece, na descrição da morte de Zózimo, o tom lírico e poético que permeia as imagens dos blocos narrativos anteriores, pelo contrário: há um enxugamento de emoções, uma economia de linguagem ao tratar de um tema áspero, o suicídio. A quem interessar possa: esta frase simples direciona-se tanto ao protagonista quanto ao leitor que

vive agonicamente o tempo consigo e também é instigado a abandonar ou a prosseguir no caminho de perda da inocência. O mundo diegético não se configura mais como o quintal das fabulações doces e etéreas do menino, mas no campo de batalha de forças contrárias em que o fracasso de uma compreensão sobre o mundo emerge com sentimento do absurdo colocado na forma de uma linguagem posta como insuficiente desde o princípio. Assim, o narrador prossegue como quem estivesse simplesmente proferindo uma sentença lógica semelhante à manchete jornalística: “de repente viram: a banqueta caída no chão, tio Zózimo dependurado por uma corda amarrada na viga do teto”(DOURADO, 1999, p.111).

Ao contrário da parábola de Jesus, a parábola autraniana não visa redimir seu leitor-ouvinte oferecendo uma via alternativa para superação do caos constitutivo de sua própria natureza. Pelo contrário, o leitor desesperançado tem a certeza de que Zózimo não voltará mais; de que seu caminho pelas estradas empoeiradas da vida não tem retorno; de que nem a (co)memoração, nem o amor filial, nem o perdão são suficientes para salvar o homem da morte e do impasse consigo mesmo. Seria essa a vida sem mistificações da qual falava Drummond e a qual é transfigurada narrativamente na forma de personagens tão dúbias e das quais nem mesmo a linguagem consegue dar conta? Seria essa a vida sem mistificação e sem brilho vista agora não pelo menino, mas pelo escritor duro, severo, que se descola espacial e temporamente do acontecimento narrado e, no momento da escrita, percebe a ineficácia das palavras em dar contra do imensurável?

É, portanto, o absurdo que se impõe a partir do truncamento da palavra revertida em uma só imagem seca e, ao mesmo tempo inflamável: a imagem do filho pródigo vencido pela própria trajetória que ousara empreender rumo à loucura. Não há transcendência na narrativa de Autran Dourado que não esteja ligada ao potencial devastador dessa imagem que, em toda sua clareza prodigiosa, pode revelar uma obviedade perigosa e cruel: diante dos dilemas da existência, não há milagres, pois não existe caminho para felicidade ou para a desventura fora do homem e de sua capacidade de responder por seus atos. Isso é o acontecimento trágico em potencial. Albert Camus, remetendo-se ao mito de Sísifo, para esboçar uma filosofia do absurdo, reflete:

Os homens também destilam um tanto do inumano. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos, sua pantomima destituída de sentido faz ficar estúpido tudo aquilo que os rodeia. Um homem fala no telefone por trás de uma divisória envidraçada; não é ouvido, mas se vê sua mímica inalcançável: e se pergunta por que ele vive. Esse desconforto diante da inumanidade do próprio homem, essa queda incalculável diante a imagem

do que nós somos, essa "náusea" como a denomina um autor dos nossos dias, é também o absurdo. De igual modo o estranho que em determinados momentos vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que reencontramos em nossas próprias fotografias, é ainda o absurdo. (CAMUS, 1989, p. 15)

O absurdo e o cansaço advindo do peso das pantomimas mecânicas e sem alma do dia-a-dia conduzem os homens a algo de inumano e bestial. É interessante perceber, conforme Camus deixa antever, que tal sentimento de estranhamento, potencializado pela loucura e findo com o suicídio, pode ser visto de fora a partir de uma despersonalização em que o ser humano começa a se enxergar como um outro desconexo, como um espelho a refletir “o irmão familiar e no entanto inquietante que encontramos em nossas próprias fotografias”. O deslocamento do referente interno para o externo, a transferência de perspectiva do olhar ensimesmado para o olhar despersonalizado, poderia produzir algo interessante ao colocar pela primeira vez diante do homem a estética da estranheza, da abstração, da incongruência advindas do sentimento do absurdo. Enxergar-se como um estranho de si mesmo, a partir de uma imagem calcada em um realismo desconcertante e abstrato, poderia ser a origem da inquietude de todo homem ao tentar dar significação a sua existência e o escritor, dentre todos os homens, seria aquele que mais potencializa essa angústia.

Em *As voltas do filho pródigo* as imagens são econômicas, enxutas e desconexas. Tio Zózimo é descrito pelo menino-fabulador como um bicho inicialmente, como uma força devastadora e ruidosa, como o filho pródigo amado sobre quem pairam alguns temores. Contudo, João, o escriba de Duas Pontes, fracassa em seu exercício de rememoração, ao tentar compreender o tio, pois não é possível fixar-lhe uma imagem sequer, um significante, uma forma fixa de seu rosto, nada a não ser ponto dispersos e díspares; embora suas atitudes alternem entre a raiva e a melancolia, o movimento oscilatório de seu humor não deixa de ser repetitivo em um ciclo de extrema angústia. A carta está aberta ao menino, mas sua mensagem não pode ser decifrada. A imagem final do capítulo, a segura da descrição do suicídio em que apenas aparecem seu corpo pendendo sobre uma banquetta, sem nenhuma menção aos sentimentos do protagonista, o silêncio que emana da imagem, sua simplicidade muda e atroz, remetem a essa fratura da linguagem ao tentar dar conta do absurdo. Contudo, tal imagem não deixa de flamejar, não deixa de ressoar na mente do leitor, não deixa de apontar para um real hiperbólico que extrapola o discurso e se fixa como imagem. Sobre esse tipo de imagem que inflama com o real, Didi Hubermann se posiciona:

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro - pouco importa que seja o *Gênesis* ou *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* -, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas. E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual. (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 208)

Como falar de imagens sem falar de incêndio, se são elas mesmas que inflamam os poemas, as narrativas e todas as formas discursivas que versam sobre a vida? Como se posicionar diante do sentimento de absurdo e tentar narrar a incompreensão diante do fato de que há alguns homens que resolvem extirpá-lo na forma de suicídio? Como falar de forma razoável sobre assuntos pouco palatáveis que, mesmo com o transcorrer dos tempos, permanecem engasgados na consciência da humanidade? Para Didi-Hubermann, uma imagem, por mais simples que seja, consegue condensar, apelando à sensibilidade ocular de um espectador, as tensões, os paradoxos, as angústias inerentes à constituição mental do homem. A imagem escancara a tumba da memória, pois é simultaneamente palavra, contradição e obscuridade ao fechar e circunscrever, dentro de certos limites, o campo de percepção de um indivíduo. Seja os evangelistas a partir de suas parábolas ou Homero com sua épica, a literatura afirma-se em imagens que impactam a forma como o sujeito percebe o mundo. Como então falar de suicídio, de loucura, de ruptura com o próprio discurso e de memórias compartilhadas a não ser utilizando imagens que condensam revelando silêncio e barulho, fogo e cinzas, reminiscência e expectativa, poesia visual em abundância? Estaria na imagem o princípio de toda narrativa ou seria a imagem uma narrativa por si mesma? Com esse questionamento, encerra-se o esboço desse retrato de difícil apreensão.

4.3 Segundo retrato: o velho e os assuntos de família

Permanecendo ainda dentro do grupo das narrativas bíblicas autranianas, o bloco *Assunto de Família* dá continuidade às histórias da família de João Fonseca Nogueira, tomando agora como enfoque o avô do protagonista. Se na passagem anterior o leitor tem

acesso à narrativa de Zózimo, no capítulo que se segue delineiam-se as angústias de Tomé, ao rememorar o processo de envelhecimento do pai. Retomando a imagem bíblica de Esaú e Jacó a disputarem o direito à primogenitura e à benção do velho Isaac, Autran Dourado tece uma importante reflexão sobre a velhice e o faz a partir de um bordado romanesco formado pela concatenação entre temporalidades distintas e de vozes que se chocam nas linhas do desenho narrativo.

Em uma narração em que primeira e terceira pessoa se confundem quase a todo instante, o quinto capítulo do romance potencializa uma ambiguidade: não é mais o menino-fabulador que conta a história, mas o menino que toma de empréstimo a voz do avô para dar vida ao relato proposto. Importa mostrar aqui como essa ambivalência de vozes e de consciências pode gerar respostas hermenêuticas diversas a depender da perspectiva adotada. De um lado, firma-se a voz do narrador-refletor, do outro brota a fala embargada de Tomé a revirar suas reminiscências atravessado pelo sentimento de remorso:

Às vezes vovô Tomé achava que tio Zózimo tinha puxado ao pai dele, era muito parecido com o bisavô Zé Mariano. Não como era Zé Mariano na força da idade (lembrava-se do velho: vovô menino, já graúdo, homem feito) mas igual ao pai no fim da vida. Mas não, era cisma, desassossego de alma carregada. De tanto que ele se perguntava, de tanto que se verrumava por dentro. A gente se pergunta, dizia vovô Tomé e a gente mesmo é que tem de responder por boca, o coração duvidoso, alguma coisa de errado se passou. Vovô Tomé então sempre teve essa mania: quando acontecia alguma coisa de ruim ele ficava perguntando qual tinha sido o seu quinhão de culpa. (DOURADO, 1999, p. 113)

O importante a se perceber na fiação autraniana diz respeito à maneira como o narrador dá continuidade à narração retomando sempre uma imagem passada, perfilando-a em seu dominó ficcional. Antes de pintar retrato de Tomé e de seu pai Zé Mariano, o narrador remete-se ao seu filho pródigo Zózimo, escavando as raízes da família de João, encontrando conexões, atando os laços, tecendo uma genealogia de temperamentos aparentados pela força do sangue. Zózimo não é o único ente da família a sustentar um feitio abrasivo e tempestuoso, antes dele veio o velho Zé Mariano, seu avô, de quem puxara a alma carregada e as cismas. Vendo o perfil do pai se repetir no filho, vovô Tomé sustenta também uma inquietude aos olhos do neto, pois “quando acontecia alguma coisa de ruim ele ficava perguntando qual tinha sido seu quinhão de culpa” (DOURADO, 1999, p. 113). Não se sabe, nesse ponto, qual as motivações de seu remorso, mas o narrador, dando voz ao avô de João, tratará de revelar:

De uns tempos para cá estou sempre pensando na morte de meu pai, continuava ele. De primeiro não, vovô Tomé fazia força por esquecer, só de

raro em raro é que acontecia pensar no pai: espantava o pensamento, a mosca azucrinando a ideia. Chegava a esquecer de todo, nem mais se lembrava daqueles últimos dias do velho. Depois que tio Zózimo morreu é que a coisa voltou, durava dias e dias. Não pregava os olhos de noite, a cisma enxameando a alma de fuligem. Para buscar alívio, vivia dizendo que não era o único culpado. Culpa maior cabia à mãe dele, vovô Tomé tinha sido apenas a mão estendida. (DOURADO, 1999, p. 114)

Pela primeira vez no romance, o narrador põe em plano secundário a máscara personativa do menino e passa a mesclar o seu discurso com a voz de um outro. O enfoque não são os sentidos de João a passear pelos elementos novos do mundo, mas sua angústia ao procurar mimetizar a consciência sutil do avô, suas reminiscências, seus dilemas mais paradoxais. A voz do menino se cala por um instante para dar luz ao pensamento de Tomé enquanto o leitor penetra pelas reentrâncias da mente do velho homem tomado por sentimento da culpa como aponta o fragmento: “não pregava os olhos de noite, a cisma enxameando a alma de fuligem. Para buscar alívio, vivia dizendo que não era o único culpado” (DOURADO, 1999, p. 114). Não se trata, portanto, unicamente da voz de João que não poderia exprimir com tanta precisão e carga emocional as tensões do avô, mas de um procedimento narrativo que põe em relevo a consciência de Tomé emergindo na malha textual e confundindo-se com a do neto.

Embora Autran Dourado em sua poética defenda que todo o bloco poderia ter sido escrito em primeira pessoa, segundo a perspectiva do menino, e que a terceira pessoa fora mantida para conservar as ambiguidades da narração, percebe-se um fato curioso: a voz do outro, no caso de Tomé, não é massacrada pela voz da personagem central, pelo contrário, sua integridade é mantida conservando as ricas ambivalências entre os discursos do avô e do neto. Não há uma fusão de vozes, mas um contraste gerador de polifonia, duas vozes que emergem, mas não se confundem. Talvez a dificuldade do leitor seja precisar quando começa a voz de um e termina a voz do outro. Em *Poética do Romance: matéria de carpintaria*, o escritor pontua:

Como disse, *Assunto de família* foi escrito inicialmente na primeira pessoa. Passei depois a história para a terceira, a fim de evitar a monotonia de uma longa confissão (Valente Valentina, embora na primeira pessoa, tem outro tratamento, outra técnica, outro estilo), como para conseguir um efeito, o efeito que acho ter conseguido: um distanciamento e profundidade maior, uma impressão de estranheza e obscuridade, de mistério e absurdo, de meios-toms e claros-escuros, que eu não conseguiria se o episódio continuasse até o final na terceira pessoa. (DOURADO, 1976, p. 17)

No bloco *Assuntos de família*, João rememora uma história contada pelo avô que, tomado pelo sentimento do remorso, também rememora a morte do pai a quem deixa morrer

abandonado numa choupana à beira do rio. A narrativa desenrola-se num estilo *mise in abyme*; as histórias e tempos correspondentes a elas se entrelaçam formando camadas de narrativas, como um bordado a ser construído continuamente. Inicialmente, o capítulo foi escrito na primeira pessoa. Contudo, vendo a esterilidade dos efeitos alcançados, o autor decidiu transcrevê-lo para a terceira pessoa, observando também a transposição verbal exigida pela empreitada. Autran considera o “verbo” o elemento gramatical mais importante da narração. Se o adjetivo colore, o verbo dá movimento à narrativa. Segundo ele, “na mudança da pessoa ou do tempo do verbo, é espantoso como somos obrigados a ser bons artesãos; senão nos perdemos, e o recurso não funciona. É uma mudança integrativa, não adesiva e mecânica.” (DOURADO, 1976, p.20). Desta forma, o emprego do verbo assumiria uma função vital na narrativa autraniana, constituindo-se como uma tarefa árdua para o escritor. O emprego de alguns verbos constitui o principal meio para gerar obscuridades, transformando a narrativa no simulacro de um relato apaixonado de alguém que, reportando-se à própria infância, possui uma memória falha e sujeita às erosões do tempo.

Além disso, o recurso da falsa terceira pessoa gera um efeito de sentido interessante: a quebra de perspectiva gerada pelo distanciamento entre o narrador e o acontecimento narrado. Contudo, o tom confessional da narrativa em primeira pessoa, acentuado pelo uso massivo do discurso indireto livre, permite o deslocamento da narração para um tempo e um espaço obtusos. O menino ouve o relato do avô sobre um tempo passado; as imagens presentes na lembrança do velho emergem no tempo real do discurso, sangram na tessitura textual em toda sua exuberância e vivacidade como se aflorassem pela primeira vez. Vovô Tomé rememora os acontecimentos ligados ao pai adoentado física e mentalmente trazendo à superfície de seu relato imagens que estiveram adormecidas e esquecidas no limbo do inenarrável:

Hoje via, agora mesmo que tinha falado viu: se dizia que o pai estava de miolo mole, apenas se desculpava a si mesmo dando razão, se arrimando em muleta para agüentar a alma na escuridão. A gente carece de acalmar a alma para fazer aquilo que tem mesmo de fazer, para agüentar depois aquilo que fez. Carece muito de esquecer, dizia vovô Tomé; eu por exemplo só quero é não lembrar. De noite, antes de se deitar pedia a deus para que lhe dessem a graça do esquecimento. Mas tem sempre o punho no sonho, vovô Tomé quase gritava. Aquela mão ameaçando, maldizendo. (DOURADO, 1999, p. 117)

À medida em que lembra do pai Zé Mariano, tentando encontrar justificativas para seu desfecho infeliz, Tomé depara-se com o sentimento de remorso. No romance, a palavra exposta ao sujeito faz renascer as contradições de seu caráter, incitando-o a regurgitar

emoções passadas, trazendo-as para o momento da narração, como exemplifica o primeiro período do parágrafo “hoje via, agora mesmo que tinha falado viu: se dizia que o pai estava de miolo mole, apenas se desculpava a si mesmo dando razão, se arrimando em muleta para agüentar a alma na escuridão.” A mescla do verbo “ver” no pretérito imperfeito e do advérbio “hoje”, que remete à atualidade do discurso, produz um efeito de afastamento e de aproximação interessante. A fala proferida a um outro potencializa a ação da memória de forma quase perversa e evoca fantasmas a ponto da personagem pedir para esquecer. Mas esquecer, nesse ponto da narrativa, significa calar-se pois a linguagem, seja na forma de símbolos oníricos ou de um simples relato, faz esse simulacro de consciência dobrar-se sobre si mesmo, não deixando impunes pecados passados.

O resenho da memória continua a se realizar na fiação autraniana. Aos poucos, a fala de Tomé vai se deslocando do presente indo em direção ao passado de Zé Mariano. A história do velho homem que, oprimido pelo zelo extremado da esposa possessiva, decide se ausentar do lar para morar com o filho bastardo ganha alguns contornos trágicos a partir do relato do avô de João. Instaura-se uma ambivalência entre os espaços da narrativa. De um lado, são demarcadas as linhas duras de um ambiente castrador em que as regras são mais importantes do que os anseios de uma subjetividade. Do outro, à margem dessas leis impositivas, configura-se um ambiente de amor, de expressão de desejos, onde é possível respirar, afogar os nós dos sapatos e viver segundo as demandas da própria natureza. Nesse ínterim, Tomé - cindido entre a obediência filial à mãe e o amor ao pai - relembra a decadência física e moral do homem a envelhecer diante de seus olhos:

De repente, de um dia para o outro o pai começou a ficar perrengue. Sem ânimo de levantar da cama, o criado-mudo coberto de vidros, potes, copos e colherinhas. A mãe é que ordenava, saía mais de casa, passou a reinar além da porta da rua mandava chamar o administrador da Fazenda do Carapina, queria saber das coisas, dava ordens. E suas ordens ciciadas ou mudas, sem ponderação e meia-volta, eram terríveis. Descorçoado, o pai via aquilo tudo sem poder fazer nada. De ver em quando ele tremia, que nem quartã, suave muito, dizendo coisas desencontradas, num febrão que irradiava de longe quentura. Quando melhorou não era mais o mesmo homem, mal podia chegar na sala, as pernas bambas, o peito murcho, a cara chupada. Os olhos embaciados, aquele homão minguava. (DOURADO, 1999, p. 129)

A fazenda do Carapina desenha-se como um local hostil a potencializar a desintegração do corpo e da mente do homem robusto e livre que fora Zé Mariano. Cerceado pelos cuidados extremos da esposa, a personagem não consegue viver espontaneamente a própria velhice, tornando-se cada vez mais impotente diante de si mesmo, vendo seu espaço de atuação no mundo reduzir-se ao quadrilátero de uma cama, sendo acompanhado por potes

de remédios que não lhe acrescentam vida, mas tiram sua dignidade. O que era para ser um processo vital e precioso à existência, a velhice, torna-se uma doença sobre a qual se debruça um esforço irracional e deliberado de conter a degradação natural de todas as coisas destinadas a um fim. O desespero de Tomé e o sentimento de culpa concentram-se justamente em perceber sua impotência diante do declínio do pai que resolve fugir desse espaço castrador para viver ao lado do outro filho, Teodomiro. A vida de Zé Mariano, no entanto, muda qualitativamente no Sítio da Barra:

O pai parecia bem melhor do que quando lá em casa. Da doença, porque ele estava muito mais velho, a cabeça branquinha, os olhos de água suja empapuçados, a cara esverdeada que era só ruga. O baque que vovô Tomé sentiu no peito era coisa de arrependimento, ele não vinha dando muito atenção ao pai ultimamente, tudo por conta de dona Pequetita Mas achou que o pai estava melhor da doença por causa de que não tinha mais aquela aflição dos olhos, aquela fala agoniada. (DOURADO, 1999, p. 1280)

Na casa de seu outro filho, Zé Mariano tem a chance de envelhecer em paz sem que para isso tal processo da vida seja considerado uma moléstia grave. Mesmo com os cabelos embranquecidos, os sulcos no rosto e os olhos cansados, o ancião mantém a serenidade como se estivesse finalmente seguindo uma ordem da natureza. Ao contemplar a figura de seu pai, Tomé não consegue intuir a importante diferença existente entre doença e velhice: a doença é o aniquilamento do corpo e da mente por pressões externas, já a velhice consiste em um atravessamento do tempo a moldar todos os seres, acrescentando-lhes marcas, fendas, cicatrizes portadoras de memórias e narrativas. Enquanto a doença define-se por ser o estancamento de um fluxo pela asfixia da vontade, a interrupção de um ciclo natural, a velhice é a fluidez em estado puro, movimento, e o transbordamento do tempo devolvendo ao homem seu caos constitutivo. Zé Mariano escapa da doença ao fugir de um ambiente doentio, asfixiante, imobilizador, contudo o tempo ainda flui através de seus poros, fincando rugas em sua testa, colorindo seus cabelos de branco e confundindo lembranças que também sucumbem ao cansaço.

A angústia de Tomé está em seu esforço pouco produtivo de tentar intervir no processo de envelhecimento do pai, procurando amenizar suas consequências. Paralelamente a esse sentimento de remorso, brota também o ciúmes do irmão Teodomiro. Neste ponto do bloco, delinea-se uma intertextualidade com outro texto bíblico presente nas escrituras do antigo testamento. Segundo consta no livro de *Gênesis*, Esaú e Jacó são os filhos gêmeos de Isaac e Rebeca. Isaac amava mais Esaú, enquanto Rebeca tinha Jacó como favorito. Esaú é o primogênito pois havia nascido primeiro e, segundo a tradição, disporia de certos privilégios.

Contudo, ajudado pela mãe, Jacó engana o pai cego e consegue sua bênção, gerando a ira do outro irmão. Como em *As voltas do filho pródigo*, o esqueleto narrativo deste quinto bloco alicerça-se sobre essa imagem emblemática. Há uma reintrodução do conflito bíblico presente em *Gênesis*: a disputa pela bênção paterna e pelo direito à primogenitura. Destarte, lê-se no fragmento abaixo as ressonâncias desse conflito:

O pai lhe passava o bastão, que nem Abraão a Isaac, Isaac a Jacó, Jacó a José. Vovô Tomé se lembrava das histórias de bíblia que a mãe gostava de contar quando ele era menino, aqueles filhos preferidos. E sentiu um nó na garganta ao receber a bênção do pai. Mas o pai não estava nada emocionado, nada aflito, parecia ter encontrado o sossego que estava lhe faltando em casa para envelhecer. Tinha achado um remanso bom na casa de seu outro filho. Apesar da velhice o pai estava calmo, dando mesmo uma sensação de tranqüilo repouso, de mansa sabedoria. O filho se consolava com a bênção, com a solene promessa, com o bastão que o pai tinha lhe passado. Nada daquilo que antes vovô Tomé suspeitava aconteceu (por causa do bastão eu achava meu pai no seu entendimento perfeito, nada de miolo mole conforme minha mãe vivia me soprando no ouvido). Achava que o pai não tinha reparado muito na emoção do filho. (DOURADO, 1999, p. 129)

Mesmo recebendo a bênção solene de Zé Mariano e tendo adquirido o posto de filho primogênito, Tomé percebe a imensa lacuna existente na relação com seu pai. Na verdade, não é somente a posse de uma primogenitura que importa ao avô de João, mas o direito ao amor de seu progenitor. Enquanto o filho bastardo cativa o afeto do pai e dispõe de sua companhia, o filho por direito somente se embaraça diante de uma responsabilidade que lhe foi delegada. O dever pesa mais sobre Tomé do que o aconchego do amor e essa é a fonte de seu ressentimento em relação ao irmão. Embora reconheça, com o coração filial, o bem estar de Zé Mariano ao lado de Teodomiro, o primogênito procurará exercer sua função normativa, mesmo passando por cima da vontade do velho homem que se entrega cada vez mais aos transcurtos da natureza abandonando regras de convívio social e deixando de lado noções básicas de higiene como o simples ato de tomar banho, assim observa-se na passagem:

O pior de tudo foi o cheiro que passou a sentir. Não podia ficar muito tempo junto dele, se afastava do pai logo sentia o cheirinho azedo, entre manteiga rançosa e carne podre. Nunca tinha visto isso em gente de bem, na sua família, sempre se cuidou muito do asseio. O pai estava entregue à sua sujeira; ao seu fedor. Será que o pai não sentia nenhum incômodo em viver assim? Antes ele se cuidava, vivia limpando as unhas com a folhinha do canivete. Agora parecia um bicho, de tão sujo e descabelado. E aquele cheiro grudou no nariz noite e dia vovô Tomé sentia. Numa roda qualquer, proseando folgado, esquecido da vida, de repente sentia. Olhava o pescoço dos outros, todo mundo mais ou menos limpo, o cheiro vinha era com o vento, na lembrança sem querer do pai, que ele agora fazia por esquecer. (DOURADO, 1999, p. 139)

O olfato mais uma vez se interpõe na narrativa autraniana como um sentido que atrela uma identidade às coisas. Para Tomé o cheiro do pai consiste em um indício de sua finitude como se fosse a própria velhice deixando seu lastro pelos cantos, incomodando por mostrar o reverso de um mundo impoluto e aparentemente civilizado. No cotidiano comum, sabe-se de casos de anciões que tomados pelo alzheimer perdem alguns hábitos de higiene, deixando de tomar banho, de cortar os cabelos e de seguir costumes do tipo. Sobre esse universo de matizes controversos paira o mais absoluto silêncio advindo do tabu inculcado por uma sociedade calcada na lógica e nos princípios do progresso *ad infinitum* que propaga a ilusão do corpo inquebrantável, da saúde plena e da mente imortal. Todos esses princípios são somados a uma tentativa cada vez maior de higienização da vida como se a sujeira, a torpeza e a demência não fizessem parte da constituição humana. O fedor, porém, gruda nas narinas do cidadão de bem não sendo possível esquivar-se de pensar nele como uma podridão constituinte de sua própria carne. Procurando extirpar essa contrariedade vinda de si mesmo, Tomé, assim como Jacó a ludibriar Isaac, violenta a vontade do pai ao tramar um banho forçado:

No barranco do rio pararam. O pai de repente parecia voltar da neblina, ficou olhando interessado a curva mansa do rio. Pai, o senhor acha que esse rio é piscoso, tem piranha? Ele fez que não com a cabeça, estava escutando, vovô Tomé tinha certeza. Se afastou um pouco para tomar fôlego, o pai de costas para ele. E de repente avançou, deu um empurrão no pai, o velho caiu dentro do rio. Só então foi que cuidou se o pai sabia nadar. O medo fez vovô ficar ali plantado (eu era um todo de pau, uma pedra sem nenhuma valia). Não pôde rematar o que tinha maquinado a pedido da mãe, que era saltar em cima dele, esfregar o velho com força para tirar a sujeira. Ali, os braços caídos, vovô Tomé era um traste de gente. Viu a cabeça do pai apontar no meio da água. O rio não era fundo, dava pé, vovô Tomé respirou aliviado. O pai foi se levantando, a água chegava até o meio do peito. E viu o que nunca cuidou ver, viu o que o seu coração mais tinha medo. Viu o braço do pai se levantar para o ar, na sua direção. O pai gritava nomes, amaldiçoava. Vovô Tomé não ouvia, não queria, não podia ouvir. (DOURADO, 1999, p. 144)

A maldição é um tema recorrente na literatura bíblica. O próprio livro de *Gêneses* está repleto de exemplos em que patriarcas amaldiçoam os filhos não somente rogando-lhes pragas, mas retirando a benção consagrada a eles. Noé, por exemplo, deixa de dar a benção ao seu filho Cam por este contemplar sua nudez em uma noite de embriaguez. Para os povos de origem hebraica, que conservam um forte apego à genealogia de sangue, a benção equivale à herança e à graça de ter uma descendência bem sucedida. Por isso, ao amaldiçoar um filho o patriarca condena também o povo que nascerá de sua prole. Não é por caso que Jacó ludibriou o velho e cego Isaac em seu leito de morte, fingindo ser o primogênito Esaú. No excerto acima, a mão levantada do patriarca Zé Mariano também lançara uma maldição sobre Tomé,

mas essa maldição se fixará na forma de uma imagem que se repetirá obsessivamente na consciência do filho tomado pelo remorso.

O remorso, *remordere* em latim, o ato de remoer sucessivas vezes a mesma imagem, buscando uma brecha para a atenuação de uma culpa, será a maior maldição a recair sobre o avô de João. Neste ponto, palavra e maldição se confundem, restando à Tomé somente a tentativa de expurgar seus demônios a partir de um discurso repleto de idas e vindas. As temporalidades se misturam fazendo ressoar tal maldição na própria carne do leitor excitado pela tentativa improdutiva de distinguir passado, presente e futuro. O mundo caótico das emoções se destaca na atualidade da imagem em *Assuntos de família*; não há como precisar as fronteiras entre *o que foi* e *o que está sendo*, pois as imagens de um tempo remoto sangram nesse relato, concatenam-se com impressões e dores a brotarem no próprio processo de narração a ponto do narrador pedir para esquecer: “ só quero é não lembrar”, diz Tomé ao contar sua história ao neto. Mas esse desejo, no entanto, é contrariado pela continuidade da narração cujo propósito é fazer lembrar a todo instante aquilo que fora relegado ao limbo do esquecimento. No âmbito da arte literária, rememorar equivale à narrar ou melhor dizendo: fazer de uma lembrança um quadro significativo ao outro. E o narrador, portanto, consiste nessa figura amaldiçoada e arqueológica a escavar a memória em busca de imagens. Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, discute essa questão de forma interessante:

Graças à memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestaram-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo. Mas, justamente por terem aparecido ab origine, essas realidades não são mais perceptíveis na experiência corrente. J. P. Vernant com razão compara a inspiração do poeta à "evocação" de um morto do mundo infernal ou a um descensus ad inferos empreendido por um vivo a fim de aprender o que ele quer conhecer. "O privilégio que Mnemósine confere ao aedo é o de um contato com o outro mundo, a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além". (ELIADE, 1972, p. 87)

De acordo com as colocações de Eliade, o aedo grego revestia-se da responsabilidade de proteger as imagens originais da morte e o fazia por reconhecer as imperfeições da memória humana sempre contrariada pela possibilidade do esquecimento. O esquecimento, nessa perspectiva, equivaleria à própria passagem para o mundo dos mortos, pois, ao atravessarem águas do Letes, os seres perderiam completamente as imagens de suas existências passadas. Só aos deuses e a uns poucos privilegiados era relegado o dom de lembrar e de ter consciência sobre uma vida remota. Contudo, Eliade também reconhece que tal mitologia da história e do esquecimento se modificará na mentalidade do homem grego

com a possibilidade da reencarnação. A função do Letes se inverterá, pois suas águas agora apagarão não lembranças do mundo terreno, mas as lembranças do mundo celeste com o retorno do homem à terra. Diante dessa perspectiva cíclica da existência, o esquecimento “não simboliza mais a morte, mas o retorno à vida” (ELIADE, 1972, p.87).

Retornando à narrativa autraniana, pode-se dizer que o exercício de rememoração anda de mãos dadas com a possibilidade do esquecimento, luta contra ela, mas não a amortiza. Destarte, vovô Tomé, tomado pelo remorso, quer lembrar para esquecer, quer lembrar para pagar cada um de seus pecados, expurgando a maldição do patriarca, lembrando para depois esquecer e voltar à vida, pois nada é mais insuportável ao ser humano do que uma ideia obsessiva inculcada na mente. A narração cumpre dois objetivos: primeiro coloca diante do narrador seus dilemas na forma de um grande espetáculo a desenrolar-se diante de seus olhos e, em seguida, após as cortinas se fecharem, faz com que essas imagens ressoem dentro desse espectador de si mesmo até enfraquecerem. Ao contrário do que muitos pensam, esse enfraquecimento, esse apagamento das imagens que voltam ao inconsciente, esse turvamento da visão, não diminui a potência das lembranças, pois é apenas aparente. O que o esquecimento faz, após o grande *mise en scene* da rememoração, é somente sinalizar o ponto de partida para a vida prática. Porém, nesse subsolo fértil da memória residem as novas e velhas imagens, os palimpsestos, as camadas de tempo sempre a serem ativadas quando requisitadas.

A imagem arqueológica do velho é uma dessas figuras arrancadas do fundo da canastra de Autran Dourado. Assim como a imagem da loucura, a velhice emerge narrativamente como tema bíblico e humano, colocando-se diante dos olhos do menino a partir do relato do avô. João Fonseca Nogueira ouve a história do patriarca da família que por sua vez rememora a trajetória de outro patriarca, Zé Mariano. Uma genealogia de narrativas vai sendo traçada reforçando raízes que se entrelaçam fortemente afunilando-se em uma teia de memórias cujo principio constitutivo advém da necessidade de reorientar o protagonista dentro de sua própria história. Assim, as imagens vão se tornando mais tensas no relato de Tomé, o desfecho da intervenção normativa do filho sobre o pai acarretará em ressonâncias trágicas como ilustra a passagem a seguir:

Vovô Tomé não achava nada, já tinha feito o seu tanto. Seu Teodomiro não foi assim manso feito vovô estava dando a parecer. Deu ainda uma última punhalada. O senhor sabe que a culpa de tudo que acontecer daqui pra frente é sua? (...) A novidade veio um dia, seu Teodomiro foi quem contou. Às vezes o menino voltava com a marmita cheia e dizia é de ontem, ele nem

provou. Não estranharam muito, velho às vezes é sempre meio enfasiado. Seu Teodomiro só mais tarde é que desconfiou da verdade. O velho devia passar dias e dias sem comer, só pitando no escuro, nem a janela ele abria. O menino jogava a comida no rio ou se fartava com a marmita, ele era um tanto arado. Muito ladino, fazia as coisas de modo que não dava para desconfiar. Só depois é que ficaram sabendo. Quando um dia alguém veio correndo dizer que estava assim de urubu em cima da casinha do pai. (DOURADO, 1999, p. 148)

Distanciando-se cada vez mais do mundo impoluto imposto pelo filho primogênito, Zé Mariano entrega-se de vez à sua natureza, acelerando um processo que já lhe atravessava o corpo. Refugiando-se em uma choupana à beira do rio, o velho procura feder e viver em paz seu declínio, sem a intervenção de uma cultura normativa que a tudo pretende higienizar e desumanizar pela assepsia da razão. Nessa choupana escura, nesse afastamento voluntário, o ancião descobre a morte, mas tal morte é antes de tudo solitária, pois Zé Mariano não encontra lugar para si entre aqueles que amara. Há, nessa imagem de decadência, uma chave para reflexão sobre a forma como a sociedade ocidental e contemporânea encara a velhice. Parece haver uma maldição permeando o rito de passagem ainda considerado um tabu, um peso e um fardo a ser dividido pelos entes de uma família que se intercalam na responsabilidade de cuidar do idoso, quando há essa preocupação de fato. Aqui também se configura uma latente perda de identidade do indivíduo que deixa de ter um nome e uma função social para ser apenas o velho, o encosto, o motivo do remorso de um filho que triunfou na sua responsabilidade cívica de limpar os espaços dos despojos do pai, mas fracassou ao não conseguir lhe oferecer o mínimo de amor e de dignidade. Norma e amor parecem, na realidade, se contraporem a partir das figuras dos dois filhos: Tomé e Teodomiro. Enquanto Tomé, o filho por lei, representa o mundo civilizado das regras e procura salvar a todo custo o patriarca da sujeira de sua suposta “doença”, Teodomiro, o filho bastardo, oferece-lhe um lugar de abrigo e de acolhimento. No fim das contas, responsabilidade pela morte de Zé Mariano, assim como o cajado de Isaac, recaí sobre o filho primogênito.

Ainda sobre o tema da velhice, Ecléa Bosi²⁰, em *Memória e sociedade: lembranças de Velhos*, reflete sobre o papel do idoso na sociedade do século XX, atrelando

²⁰ Ecléa Bosi discute e desenvolve uma noção bastante interessante de memória, memória essa ligada à comunidade de afetos nas quais transitam os sujeitos e que, de certa forma, flerta com a ideia de memória afetiva discutida por Halbwachs. Assim, a estudiosa reflete sobre uma passagem da obra de Halbwachs em que este discorre sobre o momento da vigília. Halbwachs atribui à desaparecimento das imagens noturnas ao fato delas não se localizarem na vigília, momento em que os seres se encontram ainda suficientemente despertos para fixarem sua atenção em uma imagem, podendo assim evocá-la mais tarde. Assim como Halbwachs, Ecléa Bossi acredita que a memória só retém aquilo a que o ser humano pode dar sentido mais tarde e isso ocorre pela via do afeto, da

sua função social inclusive ao poder de ressuscitar memórias, a partir de narrativas recolhidas por si em um instigante trabalho etnográfico. Tomando como pontapé a reflexão de Walter Benjamin de que a civilização ocidental tende cada vez mais a expulsar a morte dos espaços urbanos, higienizando-os e menosprezando a memória em função do progresso tecnicista, Bosi discute a categoria do narrador e o faz de uma maneira bastante interessante, retomando seu veio épico oral e atrelando à vida cotidiana:

Por que decaiu a arte de contar histórias? Talvez porque não tenha decaído a arte de trocar experiências. A experiência que passa de boca em boca e que o mundo da técnica desorienta. A Guerra, a Burocracia, a Tecnologia desmentem cada dia o bom senso do cidadão: ele se espanta com sua magia negra, mas cala-se porque lhe é difícil explicar um todo racional. Ao transmitir lembranças de pessoas idosas que expliquei, quero expor o que pensa Walter Benjamin sobre a arte de narrar. Sempre houve dois tipos de narrador: o que vem de fora e narra suas viagens; e o que ficou e conhece sua terra, seus conterrâneos, cujo passado o habita. O narrador vence distâncias no espaço e volta para contar suas aventuras (acredito que é por isso que viajamos) num cantinho do mundo onde suas peripécias tem significação. (BOSI, 2004, p. 84)

Nessa perspectiva, a arte de contar histórias pertence antes de tudo aos anciões, aos pajés, aos patriarcas e às matriarcas de família que, tendo visto muitos acontecimentos desenrolarem-se sob à luz do sol, conhecem as feridas de sua comunidade e podem repassar tais narrativas aos mais jovens. O velho cumpre ao mesmo tempo a função do nômade e do sedentário a quem alude Walter Benjamin, pois, tendo percorrido muitos espaços ou havendo permanecido na sua própria terra tempo demais a ponto de conhecê-la profundamente, reveste-se do poder e do dever de orientar a partir da experiência vivida. Contudo, tal experiência rememorada encontra sua melhor expressão quando compartilhada na oralidade, nas rodas de conversa das calçadas, nas lendas folclóricas, nas canções entoadas de avô para neto e assim sucessivamente. O que se encontra no âmbito da memória do sujeito passa a ser patrimônio de uma coletividade que por sua vez se encarregará de perpetuar ou não as imagens de um tempo remoto.

Para Bosi e Benjamin, portanto, as narrativas orais são a origem de toda expressão literária configurada com o advento da escrita, abarcando desde a epopéia até o

arte, da contemplação. Assim, a estudiosa, como fez Bachelard, une as duas pontas da vida, a infância e a velhice: “O raciocínio de Halbwachs opõe o sentido da evocação do velho ao do adulto: este entretido nas tarefas do presente, não procura habitualmente na infância imagens relacionadas com sua vida cotidiana; quando chega a hora da evocação, esta é, na realidade, a hora do repouso, o relaxamento da alma, desejo breve mas intenso de evasão. O adulto ativo não se ocupa longamente com o passado; mas, quando o faz, é como se este lhe sobreviesse em forma de sonho. Em suma: para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação. É o momento em que as águas se separam com maior nitidez. (BOSI, 2004, p. 60)

romance surgido no século XVIII. Bastante significativo é o fato de também ser um velho aquele que conta a fábula do capítulo. Com as mãos trêmulas e a voz embargada, vovô Tomé rememora a figura de seu pai, agora assumindo o lugar do patriarca responsável por fazer reviver as histórias de sua família. Mas, ao contrário do que ocorrera ao velho Zé Mariano, a voz da personagem não perde o brio, nem é esmagada assumindo um papel coadjuvante e marginal. Pelo contrário, a voz de Tomé eleva-se sobre a do menino-fabulador que se silencia para aprender com o outro. Parece que a narrativa autraniana quer discutir e resgatar a condição do idoso, figura de pouco protagonismo na sociedade ocidental, o lugar do ancião como o guardador das memórias de um povo, como ente que protege a comunidade das armadilhas do esquecimento e do progresso desenfreado que extirpa raízes, ressurgiu com toda sua vitalidade no romance, contrariando a crença largamente difundida de que à velhice não pode comportar outra qualidade senão a demência. Delineia-se, tanto a partir da narrativa quanto do discurso que ela encerra, o retrato de um processo caro e vital a todos os seres humano: o processo de envelhecer que traz consigo o poder de reaver temporalidades e de unir uma ponta da vida à outra a partir de histórias que talvez possam ser momentaneamente salvas das águas do Letes para depois serem esquecidas no movimento cíclico do pensar.

4.4 Terceiro retrato: o salto do touro e o palimpsesto de um labirinto

A terceira e última história do grupo bíblico autraniano consistirá, como o próprio título indica, em um salto precursor de um rito de passagem a marcar tanto a transformação física e psíquica de João quanto a mudança de tom da narrativa que descambará, no último bloco, na degeneração dos mitos pessoais do menino e na abertura para o contraste entre os pontos de vista. Neste ponto, tece-se cuidadosamente, na trama e urdidura romanesca, o desenho de um labirinto, cujo centro é o corpo em ebulição da personagem atravessada pelo desejo e necessidade de tornar-se adulto definitivamente. O eixo de tensão narrativo, o corpo do adolescente, toma como objeto tensionado outro corpo a condensar, na carne de uma mulher, todas as imagens femininas que, ao longo da narrativa, o conduziram à descoberta da sexualidade.

Tia Margarida, a senhorita de voz gaguejante e de histeria desconcertante, será o fio de Ariane a ser percorrido pelo jovem transfigurado a enfrentar vontades eruptivas e buscar por si. O bloco inicia em tom lírico novamente, com a mistura de temporalidade obscuras e distantes; um movimento de mergulho na memória da qual pretende retirar de suas águas turvas uma imagem sequer que possa servir de principio e de ponta para este fio a ser

percorrido por narrador e leitor simultaneamente. O exercício de rememoração e de construção de narrativa vai se fazendo aos poucos, esbarrando com dificuldade de encontrar um princípio irrisório para as coisas. Assim:

QUE IDADE ELE TERIA QUANDO aquilo primeiro aconteceu? Mergulhava no ventre do tempo, nas águas lodosas, à procura de algum sinal. Tentava sair do tempo, da densa nebulosa que tudo abarcava e dissolvia, e buscava algum sinal, um acontecimento qualquer de calendário ou folhinha, que lhe desse a certeza de sua idade naquela época, daquilo quando primeiro aconteceu. Tudo dentro dele era pesado e brumoso, doía quando tentava localizar no tempo, deter em suas cores fugidias a figura de tia Margarida. (DOURADO, 1999, p. 147)

O narrador empenha-se, portanto, em caçar uma imagem de Tia Margarida, porém não consegue discernir uma data, uma cronologia, um período que a encerre dentro de uma determinada temporalidade. Isso ocorre porque este corpo de mulher, que lhe perturba ainda na atualidade da narração, não encerra uma única temporalidade, um único desenho, tornando complicada sua apreensão no instante de rememoração. Há algo de indefinido e de turvo nessa figura embaraçosa que parece estar entranhada nas placentas de um tempo imemorial, condensando todas as angústias do adolescente a se fazer homem, como se antevê a seguir: “Aquele corpo branco, molhado de banho, recendendo brilhoso; mesmo nos confins da noite, na escuridão mais pesada, era um ponto dolorido de espanto, um abismo luminoso de dor” (DOURADO, 1999, p. 147). Que corpo é esse, ao mesmo tempo líquido, ambíguo e profundamente abismal, que parece embaraçar a voz do narrador e atordoá-lo com uma dor aguda? Aos poucos, algumas figuras de corpos femininos brotam no chão da memória do escritor, dobrando-o na tentativa de apontar para o nascente de seus desejos, de seus supostos pecados:

Mas essa mulher que saía quase pelada do quarto de banho cuidando a cada vazia (ele menino se esgueirava silente pelos corredores), não era tia Margarida. De tia Margarida ainda podia se lembrar. A mulher nua que saía do banho ainda molhada e recendendo, essa ele queria para sempre morta, dissolvida na massa gasosa do tempo. Essa era seu pequeno mais fundo, sua maior dor; embora ele nada tivesse feito, nenhuma culpa lhe coubesse. Porém, a culpa tudo tingisse e envenenava. Dentro dele, um tímpano no ouvido, tudo doía e ressoava: duas figuras se fundindo num só corpo leitoso e nevoento, na escuridão da memória. Em suas noites ele sofria. Meu Deus, como elas eram parecidas. (DOURADO, 1999, p. 149)

A imagem, a emergir da memória do narrador e da malha textual de sua fiação romanesca, não é nada mais nada menos do que uma das imagens mais irrisórias e particulares a brotarem na consciência do indivíduo em formação. A imagem do corpo materno e de sua nudez aberta à perscrutação do olhar curioso do menino ressurgem com toda

sua potência em um contexto completamente diferente. Ao procurar a origem de seu pecado, ao se fixar no exercício de rememoração em busca da reconstituição das feições de Tia Margarida, o narrador esbarra com um conflito primitivo atrelado às raízes da infância, o complexo de Édipo. Há algo de interdito nessa lembrança entregue à destruição e ao esquecimento, pois ela remete a algo terrivelmente doloroso e primitivo. Como Édipo a arrancar os olhos após a descoberta do crime de incesto e de parricídio, após o reconhecimento de sua culpa, a personagem prefere aniquilar tal lembrança pecaminosa, assim demonstra o fragmento “A mulher nua que saía do banho molhada e ainda recendendo, essa ele queria para sempre morta” (DOURADO, 1999, p.149).

Esse excesso de visão e de clareza, oriundos da estimulação do pensamento que se alarga em direção ao tempo remoto da primeira infância, conduz ao acontecimento trágico. Ele constitui, na verdade, aquilo a que Aristóteles, em sua *Poética*, chama de reconhecimento configurado como “a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (ARISTÓTELES, 2008,p.57). O reconhecimento mais belo, diz ainda o filósofo grego, ocorre quando acompanhado de uma peripécia, como aquele que acomete Édipo ao descobrir suas origens e a monstruosidade de seus crimes; a reviravolta se instaura no momento em que o oculto torna-se finalmente visível, tornando-se conflituoso, pois a ciência o passado desfigura de tal forma as certezas do filho de Jocasta que não lhe resta outro caminho a não ser mutilar seus olhos e voltar à escuridão.

Em *O risco do bordado*, o reconhecimento dá-se não por uma intervenção externa, como ocorre na tragédia ateniense, mas a partir do próprio exercício de rememoração que escava a carne dos tempos retirando deles algumas das primeiras e mais sensíveis imagens constitutivas da natureza humana. Disposta novamente ante o olhar do narrador cuja inocência se perdeu, a lembrança do corpo materno despido e o reconhecimento da culpa pelo desejo interdito dão um novo colorido ao conflito a que Freud chama de complexo de Édipo, definido por:

Em sua forma simplificada, o caso de uma criança do sexo masculino pode ser descrito do seguinte modo. Em idade muito precoce o menino desenvolve uma catexia objetual pela mãe, originalmente relacionada ao seio materno, e que é o protótipo de uma escolha de objeto segundo o modelo anaclítico; o menino trata o pai identificando-se com este. Durante certo tempo, esses dois relacionamentos avançam lado a lado, até que os desejos sexuais do menino em relação à mãe se tornam mais intensos e o pai é percebido como um obstáculo a eles; disso se origina o complexo de Édipo.

Sua identificação com o pai assume então uma coloração hostil e transforma-se num desejo de livrar-se dele, a fim de ocupar o seu lugar junto à mãe. Daí por diante, a sua relação com o pai é ambivalente; parece como se a ambivalência, inerente à identificação desde o início, se houvesse tornado manifesta. Uma atitude ambivalente para com o pai e uma relação objetual de tipo unicamente afetivo com a mãe constituem o conteúdo do complexo de Édipo positivo simples num menino. (FREUD, 1987, p.19)

Aquilo a que Freud chama de catexia objetual pela mãe pode ser interpretado, de forma bastante superficial, como a primeira fixação do indivíduo em desenvolvimento por uma imagem estranha a si. Durante a primeira infância, a criança fixa a imagem da mãe e estabelece com ela vínculos que definirão posteriormente a maneira como ela se relaciona com o mundo e consigo mesma, ou seja, sua alteridade. No início, logo após o nascimento, ocorre a assimilação completa do outro como uma extensão de si, a criança não consegue perceber a carne da mãe como uma carne diferente da sua, pois o parto é antes de tudo um processo que não finda com a expulsão fetal do útero. Com o desenvolvimento de certa autopercepção, com a descoberta gradual do corpo, os limites da criança se estenderão para outros espaços, explorando-os e estabelecendo limites entre o seu próprio corpo e os demais objetos.

O corpo da mãe, antes identificado como parte de si, passa finalmente a ser visto como objeto e imagem, e essa objetivação do outro permitirá, inclusive, o surgimento de um conflito que, superado ou não, será imprescindível para a formação de sua personalidade e de seus afetos. Ao vislumbrar a mãe e o pai como objetos do mundo e de sua percepção, a criança passará a tomá-los como referente para o qual apontará a força de sua libido que, segundo Freud, consiste no principal elemento estimulador do desenvolvimento humano. No caso do menino, a libido irá em direção à mãe que despertará seus primeiros desejos sexuais, em contrapartida, sua relação com o pai será ambivalente, havendo, ao mesmo tempo, certa identificação e rivalidade. No que diz respeito à menina, a relação triádica se dá por vias opostas, a garota identifica-se com a mãe e rivaliza com ela, enquanto toma o pai como objeto de seu desejo.

É interessante fazer essa retomada da teoria freudiana, pois ela se coaduna com o movimento da narrativa autraniana de tentar emular a primitividade psíquica do homem. Como bem afirma Fábio Lucas, em carta escrita a Autran Dourado, o movimento de retorno ao passado instaura-se com tanta força em suas narrativas que, se o romancista levasse às últimas consequências suas técnicas rememorativas, o leitor só ouviria balbucios de bebê. De fato, neste bloco especialmente, o leitor mergulha na ancestralidade de um conflito,

ancestralidade definida não por acontecimentos distantes e anteriores à existência de seus personagens, mas distantes por representarem um movimento de submersão profunda na psique humana. Para ilustrar o conflito do adolescente João Fonseca Nogueira, o narrador precisou ir até sua tenra infância e retirar dela a primeira imagem de mulher que, junto às demais imagens femininas, serão o grande dilema do jovem entregue ao monstro da puberdade:

E cada dia, cada mês, uma nova marca (um pêlo, uma espinha, um fio de barba) ia assinalando a mudança que dentro dele se processava velozmente (a velocidade do trem, etc.) O nariz grosso, o queixo pesado, o inchume dos lábios, o buço, mesmo os olhos ganhando um brilho duro e agressivo, de aço, iam alterando, apagando, esfumando os últimos vestígios do menino bonito que ele tinha sido. E a voz que a ele mesmo espantava, de tão grossa, cujo timbre ele não conseguia controlar, que ainda não tinha ganho o seu próprio corpo e volume, e às vezes era motivo de chacota dos mais velhos (diga biscoito, tem horas que eu falo fino, tem horas que eu falo grosso, e riam) que viam nele apenas o frango d'água de pescoço espichado, espinhento, deselegante, que não alcançara a harmonia, o canto, a plenitude do galo: um dos sete jovens que seriam sacrificados pelo touro no labirinto. (DOURADO, 1999, p.164)

O período doloroso de transição da infância para a idade adulta configura-se como aquilo a que se convencionou chamar de adolescência. Tida como uma fase de extremas indefinições, a adolescência inicia-se com a puberdade, momento em que o corpo é atravessado por inúmeras ebulições hormonais, tornando-se ele mesmo ambíguo e impreciso. Destarte, assim como a velhice, a adolescência caracteriza-se por ser um entre - lugar perpassado pelo tempo que deixa marcas indeléveis na trajetória do indivíduo. Há (de)formações graduais no corpo da criança que amadurece psíquica e sexualmente, levando-a a se sentir desconfortável nas roupas e espaços antes destinados a ela. Com o desconforto, vem a sensação de desfiguração e fragmentação da personalidade que luta para refutar os resquícios da fábula infantil para assim se apoderar de uma nova realidade. A trajetória de amadurecimento é antes de tudo processual e geometricamente segue o desenho de um labirinto, cujo epicentro conflitivo é o corpo púbere descaracterizado à imagem e semelhança de um monstro anônimo.

Neste sexto bloco do romance, a narrativa se desenrolará como palimpsesto de um labirinto a ser percorrido pela personagem principal que metaforiza simultaneamente os três pilares do mito de Teseu: o herói encarregado de aniquilar a besta, o jovem sacrificado e o monstro autor dos sacrifícios. Mimetizando essas figuras conflitantes dentro de si, João vive a angústia de um adolescente a buscar no mundo um lugar para seu corpo desfigurado por

vontades contraditórias que, duramente reprimidas pela razão, constituem a essência de um mal a ser aniquilado. Se na mais tenra infância a nudez materna representa apenas um desejo inocente e silencioso, o exercício analógico da rememoração, agregando imagens dissonantes, tingirá com tons de culpa tal imagem que a imaginação pueril fez questão de colorir com cores brandas ou ofuscantes. O crime do incesto, que tanto perturbava Édipo, passa a atormentar o rapaz de Duas Pontes, contudo a catexia objetal do desejo destinar-se-á não à mãe, mas à outra mulher bastante paradoxal e instigante, tia Margarida:

Coitada de tia Margarida, reparando bem era capaz até de ser bonita. Se fosse ao menos um pouco mais vaidosa e se cuidasse, se não usasse aqueles vestidos que nenhuma moça solteira usava mais, se soltasse os cabelos tetintos, sedosos, estalando de tão esticadinhos, a cabeleira que ela prendia num coque remendando a compostura antiga e serena de vovó Naninha. [...] Porém essa explicação era muito simples e certinha, bem composta demais para ser verdadeira. Alguma coisa de tia Margarida não devia caber nesse esquadro. De vez em quando, aquelas águas paradas se agitavam. Era quando dela se apossava um súbito nervosismo, uma inquietação desmedida. Os olhos faiscavam grandes nas órbitas, ela então piscava muito. E a sua fala, antes apenas agitada e feita de pequenos arrancos sabiamente dominados, virava uma aflita e angustiosa gagueira. [...] (DOURADO, 1999, p. 152)

Tia Margarida desperta a atenção da personagem por ser uma mulher dúbia que esconde suas emoções atrás de uma máscara de comedimento e de um ar prosaico a camuflar a real natureza de suas paixões; sua beleza encolhida e gestos engessados por hábitos interioranos destoam completamente do fulgor presente em seus olhos; sua gagueira denuncia um excesso de voz recalcada em alguma parte de si. Essa mulher de trejeitos pantomímicos e de placidez quase estática oculta, nos abismos de sua carne, as águas turbulentas que precisarão ser vencidas pelo menino. A tensão sexual acentua-se principalmente pelo jogo de ambivalências entre o que está oculto e aquilo a ser desvelado pelas brechas dadas a partir da descrição do narrador. A incongruência entre a total falta de brilho de Margarida, entregue a uma vida pacata e sem ânimo, e o matiz abrasivo de seu súbito nervosismo instigará o sobrinho a percorrer esse labirinto rumo à resolução de um enigma. Durante os jogos noturnos, realizados na casa de vovô Tomé, João passa a se corresponder timidamente com tia Margarida. Um simples encontro entre joelhos é o suficiente para despertar um diálogo que culminará no despertar de suas pulsões mais primitivas. A conversa entre os dois corpos dá-se de forma sutil, mas não menos provocante, cada toque desperta a imaginação do adolescente púbere seduzido e amedrontado pela possibilidade do ter seu pecado descoberto, o risco o fascina e o leva a seguir a adiante, como exemplifica a seguinte passagem:

Ainda agora, quando maquinalmente olhou e foi surpreendido por aquela repentina paradeza de águas mortas. O braço dela estendido, suspenso no ar,

os olhos imóveis. Sensação de morte, medo sufocante. O terror de que estava se distanciando demais dentro do assoalho, dobrando dunas e horizontes. A angústia crescia, tia Margarida se fundindo nas brumas, nos confins do tempo. Ninguém reparava no perigo que ela corria, vovó Naninha cochilando, Sá Milurde estatelada na sua bobeira. Tudo dependia dele, de repente senhor e dono da vida. Ela se perdendo no horizonte do sonho, se dissolvendo nas paisagens fugidias, era capaz dela não voltar nunca mais. (DOURADO, 1999, p. 157)

Há, nessa descrição, o confronto de duas forças antagônicas: a do desejo, despertado pelas reivindicações da carne do adolescente disposto a descobrir as sutilezas do sexo, e da morte que se anuncia pela opressão gerada por tais emoções fortes e difusas. Paralelamente a esse estado de ebulição de afetos, emerge uma necessidade ainda mais primordial que é a obtenção de uma espécie de um controle sobre a situação e de um poder sobre si que garante a João a preservação de seu segredo e uma espécie de domínio sobre o jogo pacto silencioso instaurado com Tia Margarida. De novo, a imaginação intervém construindo sombras e abismos entre o sujeito agonizante e o objeto almejado, contudo, advém agora, ao contrário do que ocorria nas fantasias idílicas do menino, uma expressiva autonomia do individuo disposto a reaver as rédeas de seu pensamento. Porém, uma fera se avoluma no coração do jovem e se alimenta dele. Nesse impasse entre vontades, a memória diabolicamente dilata-se até o passado para retirar dele alguma substância capaz de alimentar o animal recolhido:

Se não era possível substituir a imagem nua e dolorosa da mãe nem pelo mito nem pela lembrança real de Teresinha Virado, aceitava como castigo inevitável, um pecado menor, a lembrança daquela noite na casa de vovô Tomé. E todo ele se entregava às mais quentes sensações, deixava-se fundir na carne ardente, no quente cheiroso, na respiração de Tia Margarida. Na lógica terrível dos sonhos ele se salvava e se perdia: era não apenas um dos setes jovens sacrificados pelo touro mas o próprio touro Minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto. (DOURADO, 1999, p.166)

A imagem de Teresinha Virado ressurge novamente das águas lodosas do tempo e passa a integrar, junto com as imagens da mãe e de tia Margarida, uma única e poderosa imagem de mulher que, nesse ponto da narrativa, consistirá no maior obstáculo a ser enfrentado pelo jovem a buscar por si mesmo. Debaxo dessas camadas de memórias concatenadas na forma de um palimpsesto desfigurado, está soterrado o monstro que arruinara Édipo e o entregara à cegueira. O desejo incestuoso, a discórdia entre a carne e a moral que transfigura de tal forma o adolescente a ponto de aparentar-lhe com um Minotauro sanguinolento, definirá o derradeiro rito de passagem a ser superado por João Fonseca Nogueira. De fato, a personagem não é apenas o jovem oferecido em sacrifício, mas a própria besta responsável pelo massacre do sangue inocente. O processo de perda gradual da

inocência, iniciado em *As voltas do filho pródigo*, será findado neste bloco em que o leitor se despedirá, finalmente, do menino-fabulador, morto pelo touro despertado dentro dele. Uma simples visão da nudez de Tia Margarida o conduz a esse processo de morte e de sacrifício:

Quando aconteceu. Aconteceu que ela, antes letárgica, começou a se mover. E foi desabotoando a camisola em gestos suavíssimos: primeiro os punhos, depois a gola, o trespasse. Ele fechou os olhos, com medo de ver. Queria ser surpreendido pela visão que sempre sonhou, que sempre temia. As ramagens de um roupão de cetim, um roupão vermelho, as chinelinhas cor-de-rosa, os cabelos pingando água do banho. Uma dor verrumava fundo, varando. Tinha medo de abrir os olhos e ver. Os braços abertos a cabeça erguida, ela se dava em espetáculo e agonia. Para quem aquela liturgia de luz e de nudez? Aqueles passos que agora eram dança? Os passos de pura música não eram para ele nem para ninguém. Para um Deus desconhecido talvez. [...] O corpo esticado em arco, segurava os seios como se dessem leite a alguém. Toda ela um só estremecimento, um só estertor. Feito em gozo, os olhos fechados, parecia balbuciar. Como se estivesse sendo possuída, flechada. Ela podia desmaiar naquele paroxismo, podia mesmo naquele sacrifício morrer. (DOURADO,1999, p.172)

Aquilo que ficara por oculto por toda a narrativa desvela-se agora aos olhos de João e do leitor de forma espetacular. A nudez feminina, o mistério da visão interdita e a performance da carne desabotoam-se com as franjas de um roupão que permanecera cerrado como as portas herméticas do casarão da Casa da Ponte. E o mais interessante é o fato deste espetáculo mostrar-se grafado no corpo de uma mulher que tanto se escondera do mundo por debaixo de suas roupas pesadas, de seus gestos comedidos, de sua religiosidade cerceadora. A brecha que antes o menino-fabulador vislumbrava, intuindo imaginativamente sobre os mistérios do amor e do sexo, desaparece dando lugar a um imenso clarão luminoso de gozo e de dor. Os limites entre o eu e o outro desmancham-se e o menino é entregue ao sacrifício para tornar-se homem e saltar no tempo.

Toda a descrição da cena alicerça-se em elementos ligados à religiosidade como se este fosse, de fato, o mais importante rito de passagem a ser trespassado pela personagem. Até a imagem de Margarida, de braços abertos e entregue em liturgia ao espetáculo da contemplação, remete aos rituais de adoração, de louvor e de total entrega ao divino. Contudo, algo precisa ser frisado: não há uma relação sexual entre o adolescente e a tia. A passagem, a transformação do menino em homem, ocorre pela via do olhar somente, do gozo contemplativo, da (des)coberta momentânea do mistério da carne pelo sentido da visão. Uma simples imagem interdita, a imagem do seio materno pleno de substância, é capaz de romper os diques que lhe faltavam para o amadurecimento. A consumação da libido ocorre, portanto, pelos caminhos transversos do olhar que capta a vida em imagens a serem retomadas pela

memória e coloridas pela imaginação. João Fonseca Nogueira começa a comungar com os adultos, o menino-fabulador é sacrificado, e, no seu lugar, surge definitivamente o escritor a divagar sobre as nuances do tempo:

As próprias coisas mudavam, mesmo uma montanha - a coisa que ele podia imaginar de mais parada, na sua paradeza mudava, imperceptivelmente mas mudava. Mesmo que não se note, as coisas mudam, ele se achava descobrindo verdade corriqueira. Talvez uns olhos onipotentes, uns sentidos mais aguçados e abrangentes possam perceber as transformações de uma montanha num milhão de anos, no momento exato em que elas se processam, como surpreendemos as mudanças que se passam em um átimo de tempo. Não importa que as mudanças tenham se passado num minuto, numa hora, num milhão de anos, o que importa é o milagre da mudança, dizia ele já naquela época fascinado pelo mistério do tempo, descobrindo o que outros antes dele já tinham descoberto e outros depois dele iriam descobrir, até a consumação dos séculos. (DOURADO, 1999, p. 175)

Ao encontrar o centro do labirinto e sacrificar o menino e o monstro existentes dentro si, João depara-se com o paroxismo do tempo e da mudança que tudo abarcam. Como fazia o velho Heráclito, ao refletir sobre ambivalência e a efemeridade de todas as coisas, a personagem chega a uma tese importante; “Não importa que as mudanças tenham se passado num minuto, numa hora, num milhão de anos, o que importa é o milagre da mudança”; ou, nas palavras do filósofo pré-socrático retomadas por Aristóteles: “ O sol não apenas, como Heráclito diz, é novo cada dia, mas sempre novo continuamente” (HERÁCLITO, 1991, fragmento VI) . Apenas a mudança possui estatuto ontológico neste mundo de imagens que se sobrepõem umas as outras formando um grande palimpsesto de cores ambíguas, somente a mudança sobrevive à morte. Mesmo uma montanha, com toda sua imobilidade, transforma-se, ao longo dos séculos, pela ação de uma força erosiva. Destarte, mesmo aquilo que é estático carrega em si o germe do devir. O universo sobrevive na síntese dos opostos, na harmonia entre os contrários, e, contraditoriamente, na permanência do dissonante. Eis, portanto, todo o mistério de uma concepção dialética da vida que se expressa simploriamente no pensamento desses primeiros homens que se empenharam em buscar uma origem para o cosmos: “Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias, como de arco e de lira” (HERÁCLITO, 1991, fragmento 51)

A narrativa autraniana acentua a harmonia entre divergentes a partir de personagens que são, na realidade, a grande metáfora de um processo de pensamento. Tia Margarida, por exemplo, sintetiza a tensão entre imobilidade e mobilidade, entre o que está oculto e o que será revelado, consistindo ela mesma em uma imensa montanha estática a ser erodida pela ação do tempo, como nota João: “Porque as mudanças em Tia Margarida devem

ter se passado tão lentamente como muda uma montanha, aos nossos olhos eternamente parada e cujas mudanças só são percebidas pelos olhos de Deus” (DOURADO, 1999, p. 175). Mesmo essa mulher extremamente previsível consegue se abrir à mudança e escandalizar uma face de seu caráter seguindo em procissão na cidadezinha de Duas Pontes: “O vestido comprido como uma mortalha, roxo da cabeça aos pés. A cabeça baixa, os olhos postos no chão. Os pés descalços, sujos e feridos, em que ela prendera duas grossas correntes que ia arrastando penosamente” (DOURADO, 1999, p. 175). Tia Margarida entrega-se, finalmente, ao seu martírio e põe para fora, na forma de uma grande performance, seu desejo de entregar-se a alguém, de oferecer seu corpo a outro ser, a Deus quem sabe. Assim, termina o último retrato dos antepassados de João Fonseca Nogueira, o minotauro, a criança sacrificada, o herói a perseguir o fio de Ariadne da memória que transforma imagens em narrativas. O touro salta definitivamente do labirinto de um tempo mítico e bíblico e passa a residir no tempo histórico desse escritor que abandona Duas Pontes para retornar logo em seguida para descoser este bordado.

4.5 A derrocada das estátuas

Neste último tópico, analisar-se-á o sétimo e derradeiro bloco da constelação de mitos a perfazer o bordado romanesco de *O Risco do Bordado*. Contrariando todo exercício de tessitura narrativa e rememorativa a se fazer anteriormente, *As roupas do homem* trará à tona o problema da morte, do esquecimento e da derrocada dos mitos pessoais do escritor que retorna à sua terra para escavar as veias da memória e tirar delas as imagens substanciais de seu passado. Como Odisseu que retorna à Ítaca disfarçado de mendigo, depois de navegar por mares tempestuosos e enfrentar a astúcia das sereias com seu canto malicioso, João Fonseca Nogueira vai ao encontro de sua infância em Duas Pontes, buscando atar as pontas de sua vida e encontrar os últimos fios soltos de sua autoficção. Contudo, seu esforço será malgrado, pois a poliedricidade dos pontos de vista em combate escancará a impossibilidade de uma narrativa una e coerente sobre a vida desorganizada e caótica. O movimento aqui será o desfiar das memórias; a aniquilação dos monumentos criados pela fantasia da memória; a morte da possibilidade de uma escrita capaz de abarcar, sem contradições, a magnitude de perspectivas potencialmente ambivalentes a destruírem certezas.

Como Odisseu a retornar à sua terra, camuflado sob a imagem de um andarilho a quem seus parentes não conseguem reconhecer, João Fonseca da Nogueira vasculhará seu passado à procura de uma certeza sequer, de uma imagem fixa para chamar de sua, de um

ponto firme dessa constelação de inconstantes rotas. Contudo, em uma situação inversa à do herói épico, o próprio herói autraniano não consegue se reconhecer nesse passado revisitado, nessa busca pelo tempo perdido, pois uma imensa lacuna se instaura entre o mito e a história recontada pelos vieses de outras vozes dissonantes, como as de Dr. Alcebíades, de tio Alfredo e de Seu Dionísio, por exemplo. O sétimo capítulo versará sobre alguns mitos construídos pelo menino-fabulador, sendo o principal deles o mito do pistoleiro Xambá, o homem indomável e de temperamento implacável e capaz de resistir à dor e à morte. Sobre essa imagem debruçar-se-á esse poema de sete faces, sendo a primeira delas dedicada à edificação dessa figura monumental, dessa estátua equestre:

Um pedaço de homem, um tamanhão de força. Espadaúdo, o peito largo, os braços fortes de lenho. Montado: a mão esquerda firme das rédeas, a direita segurava elegantemente o chicote de cabo de prata que ele de vez em quando estalava na anca do cavalo branco. Um todo rico e retinto, a roupa sempre nova e engomada. O chapelão caído para a nuca, preso pela barbela, quando galopava desabalado para melhor sentir o bafo do vento na cara. O carão fechado, que vez ou outra ele interrompia no riso escancarado, nos gritos guturais, soturnos, feito fosse um índio avançando sobre outros guerreiros. Assim os meninos (João, a gente) iam fantasiando, criavam um mundo de sonho em volta de Xambá: vivia-se um mito. (DOURADO, 1999, p. 183)

A imagem de Xambá, pertencente à infância de João e dos outros meninos de Duas Pontes, está envolta por uma áurea de fantasia e pelos tons coloridos da imaginação que faz do pistoleiro um verdadeiro cowboy hollywoodiano; uma espécie de Buck Jones saído das fitas de faroeste; uma figurinha colecionável de álbum infantil. Como uma esplêndida estátua, um monumento erguido ante os olhos dos meninos, Xambá se edifica na memória do escritor que retoma o seu sonho. A essa imagem aparentemente intacta atrelam-se os ideais de bravura, de hombridade, de honradez e uma força quase mística e demoníaca que a protege da morte: “Ele tinha o corpo fechado por artes diabólicas, pactos sinistros, sextas feiras aziagas” (DOURADO, 1999, p. 183), diz o narrador lembrando a nuance de sua fantasia. Uma atmosfera de misticismo e religiosidade envolvem, portanto, tal figura protegida da ação do tempo e que parece brilhar na memória adormecida de João Nogueira Fonseca. Porém, sua ida à cidade natal, a conversa com o Dr. Alcebíades acrescentará outra nuance a imagem desse homem colossal de valentia indômita que contrastará com o mito inicial. Lembrando o dia em que precisou socorrer o pistoleiro, o médico, no segundo episódio intitulado de forma irônica de *Sob a magia da dor*, revela:

[...] Nunca na minha vida eu vi nem vou ver uma capacidade de sofrer calado, de agüentar a dor feito aquela. Um líquido corria de seus olhos. Eu não podia chamar aquilo de lágrima, lágrima vem é da alma, do psíquico feito se diz. Um líquido corria de seus olhos. Era um líquido, uma secreção

natural, alguma coisa meramente fisiológica. Na verdade, não se podia chamar aquilo de lágrima. Ele não chorava, não soltava um gemido. Eu só ouvia um ronco surdo que ele procurava abafar no peito, o pescoço dilatado no esforço desumano de suportar a dor e ainda por cima de não se mexer. Mexer ele sempre mexia um pouco, mas nem era a metade do que era de se supor. Eu vi um líquido escorrer pelas suas pernas, uma urina fétida. Mas não era um jorro, gota a gota ele mijava. (DOURADO, 1999, p. 198)

Xambá, o guerreiro até então impermeável à ação da bala e da derrota, é derrubado e mortalmente ferido. Pela primeira vez, com o depoimento de Dr. Alcebíades, João enxerga seu herói de infância como alguém afetado pela dor. Contudo, sua resistência não configura algo humano, mas irradia uma força terrivelmente bestial. A descrição de Alcebíades beira ao escatológico; o corpo forte e vigoroso do pistoleiro desenha-se com precisão cirúrgica no relato do médico e até mesmo suas lágrimas são descritas pelo aspecto biológico e não emocional. Não há uma alma a ser procurada dentro desse monumento de pessoa, apenas uma vontade desumana de abafar um grito no peito. Por outro lado, outros aspectos mezinhos de sua existência são realçados, como a presença da urina e de outros fluídos corporais. Todos esses elementos, pertencentes à animalidade humana, destoam da imagem impoluta do jagunço criada pelo menino-fabulador, pois agora algo de terrivelmente real surge para contrastar com a imagem gestada no sonho infantil.

João Fonseca Nogueira segue por Duas Pontes recolhendo depoimentos sobre o seu herói de infância e juntando uma peça à outra no seu curioso quebra-cabeças. O próximo a ser interpelado será tio Alfredo que nutriu uma rivalidade com Xambá por conta de uma prostituta da Casa da Ponte. No início de seu relato, Alfredo alerta o sobrinho sobre as ilusões da infância que embaça os olhos do menino com fantasias e luminosidade, assim o adverte:

Visão de menino é assim mesmo, disse tio Alfredo quando João lhe contou como ele menino via Xambá. Não digo que menino não veja as coisas direito. São as névoas nos olhos feito você diz. É que menino vê muito, vê até demais da conta. Só que vê de través, junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo. Visão de menino é que nem visão de santo, tem lumes nas bordas, pinga estrelas. Olho de menino vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia ou se apaga, não sei. Depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai minguando no escorrer do tempo. Tudo em menino é girândola, grito, susto, foguetório, brumado de sonho. (DOURADO, 1999, p.199)

Aqui o narrador, emulando o processo de rememoração de um adulto, questiona finalmente a matéria rota dos pensamentos e da visão do menino-fabulador. A univocidade e o excesso de luminosidade e de sentimento imiscuídos na alma da criança a projetar suas emoções no mundo desvela-se na reflexão de Tio Alfredo que alerta para a existência de

outras perspectivas que poderão destruir ou acrescentar elementos perigosos à fabula infantil sobre Xambá. Estando já de posse do cansaço, que minguava a ilusão com o escorrer do tempo, João não tem mais a vitalidade da criança para acreditar no que lhe dizem, por isso seu olhar é desconfiado, escorregadiço e cheio de reticências, por isso a necessidade de recolher relatos vindos de vozes diferentes, por isso a urgência de colocar sob diversas luzes o mito vislumbrados pelos seus antigos olhos a respingarem estrelas. O escritor já adulto começa a desconfiar da imparcialidade de sua visão e, por isso mesmo, vai vasculhar outras narrativas. Tio Alfredo prossegue na descrição de Xambá, em *Chicote de Prata*, oferecendo uma imagem exclusiva e inusitada do jagunço que até então mostrara sua integridade:

De repente eu vi, vi o que nunca pensei em ver num homem daqueles, da sua fama, da sua iguala. Xambá caiu de quatro que nem fosse montaria. Felícia pulou para cima dele, escanchada no lombo de Xambá. O chicotinho de prata na mão, ela chegava nas ancas dele com uma lambada, que nem um cavalo. Ele apertava a musculatura, agüentava firme, suave. Eu vi na cara daquele homão macho, daquele cabra de contada memória, um principinho de riso de gozo por debaixo das rugas de dor. A raiva que eu tinha virou nojo. Nojo de mim, dele não. Por estar ali vendo aquilo tudo, aquela humilhação, aquele vício. Eu que sempre achei que negócio macho-fêmea é coisa à parte, longe das vistas dos outros, coisa de quatro paredes. Eu me botava na pele dele, eu que no fundo tinha até certa vergonha de fazer minhas coisas de dia, chegava a sentir as lambadas no lombo. Eu tinha nojo era de mim mas fingia que era dele que tinha nojo. (DOURADO, 1999, p. 206)

Xambá coloca-se em posição diametralmente diferente das suas versões anteriormente apresentadas ao leitor. O poliedro figurativo gira novamente e, dessa vez, não se vê o cowboy valente dos sonhos do menino-fabulador, nem a máquina de resistência sobre-humana descrita por Dr. Alcebíades, mas o próprio cavalo que voluntariamente se entrega ao domínio de outrem e encontra gozo nisso. De dominador, o pistoleiro passa a ser o dominado, o indivíduo assujeitado nas mãos da prostituta Felícia que, com seu chicotinho de prata, o guia a seu bel prazer. Tio Alfredo enxerga sua amante de longe e é acometido por uma raiva oriunda da imaginação que o posiciona, tal qual o seu grande rival, na posição de subordinado, de macho-fêmea, que tanto atormenta sua masculinidade obcecada. O narrador assiste todo espetáculo do sexo entre a prostituta e o jagunço e sente nojo de si mesmo por se projetar nessa situação totalmente vexatória para esse típico homem do começo do século XX que tem como valores fundamentais a hombridade e a não-subordinação ao sexo feminino. Ver um figura do cacife de Xambá totalmente subjugada aos desejos de uma mulher abre uma brecha para que a solidez de sua masculinidade também seja questionada, algo terrivelmente constrangedor para esse homem vindo de uma sociedade patriarcal. Mais uma vez, sobre a

camada de sonho do menino João, é colada uma outra imagem dissonante que clareará ou embaçará mais ainda sua visão sobre o passado.

Procurando outras fontes para alicerçar sua grande narrativa sobre si, a personagem retorna ao consultório de Dr. Alcebíades a fim de saber sobre o destino das prostitutas da Casa da Ponte e, especialmente, de Felícia, a amante de Xambá. O relato do médico, porém, contraria mais uma vez a visão lírica do garoto de Duas Pontes, arregaçando as portas do bordel e mostrando-lhe uma realidade nem sempre bonita e comovente. O que Dr. Alcebíades conta, no entanto, em *Espessa cortina de morte*, envolve-se do mais bruto realismo que escancara a sujeira do mundo em detrimento do colorido dado pela infância aos fatos. De fato, esta passagem consiste em um dos momentos mais tristes do romance, pois aqui agonizam as lembranças luminosas do escritor a descoser seu bordado:

Felícia, aquelas mulheres da Casa da Ponte. A casa da ponte não existe mais, derrubaram tudo quanto era de 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 de outros bordéis. As ninfas malditas e encantadas de sua meninice...Foi você quem disse, estou é apenas remendando. Não estou rindo de você não, estou mais é rindo de me lembrar do menino que você era, do menino recolhido que é capaz que igual eu tenha sido. Não eram ninfas coisas nenhuma, umas pobres coitadas o que elas eram. Levadas para a vida de pobreza, imbecilidade, meio social cheio de besteiras. Gonorréias, sífilis, esse mundéu de flores podres. [...] (DOURADO, 1999, p. 207)

Nenhuma sombra do brilho luminoso anteriormente dado às prostitutas da Casa da Ponte permanecerá na descrição de Dr. Alcebíades, somente a palidez da morte e da miséria absoluta acometem essas mulheres no fim de suas vidas, quando a beleza se dissipa de suas faces e as doenças começam a corroer suas carnes. Vendo as ruínas de seus sonhos, juntamente com os destroços do bordel de Duas Pontes, João Fonseca da Nogueira enxerga outras nuances da existência humana a partir do relato do médico que zomba de suas fabulações de menino. De fadas e ninfas em concílio, envolvidas pela áurea de magia e de encanto de um universo unívoco e particular, tais mulheres são vistas agora pela luz de uma razão cirúrgica. Não eram fadas essas mulheres, cujas imagens serviram de matéria para as ilusões irrisórias do menino fabulador, mas apenas umas pobres desvalidas e injustiçadas pelo meio social. As arestas do pensamento do narrador abrem-se novamente para a poliedricidade de um significante que desliza pela narração e flerta com sentidos múltiplos e diabolicamente contraditórios. As certezas do narrador mínguem novamente nessa descostura da narrativa. Dr. Alcebíades continua sua história, contanto o desfecho de Felícia que, prestes a morrer como indigente na Santa Casa de Misericórdia, revela outra faceta de seu amante Xambá:

Vou ordenar um pouco as coisas, para melhor entendimento. Ela não escondia nada, disse tudo o que queria dizer, se acusou muitas vezes, a maior parte do tempo se amaldiçoando. Dizia que contava todas as baixezas que tinha feito, eu que tentasse compreendê-la, perdoá-la. Eu não entendia sobretudo um ponto: como é que ela, amando tanto Xambá, queria que Alfredo matasse Xambá? Foi o que primeiro ela pensou, por aí é que tudo começava. Não cabia amor na sua vida, ela falava, não merecia amor, carinho, essas coisas quentes e agasalhadas, puras. A sua vida era suja demais, ela dizia. Xambá não tinha vício nenhum, era só puro amor. Um amor tão puro e fundo como ela nunca viu. Ele era meio seco, fechadão, às vezes arriscava um carinho mais forte, feito tivesse medo. [...] (DOURADO, 1999, p. 213)

Pela primeira vez, Xambá é descrito como um ser humano capaz de sentir amor e de vivê-lo profundamente. Na perspectiva da prostituta Felícia, o pistoleiro de tez carrancuda trata-se, na realidade, de um homem amoroso a quem sua paixão violenta se direciona e pretende aniquilar. Aqui, põe-se por terra a imagem do cowboy, do corpo de aço, do macho-fêmea assujeitado, prevalecendo a figura romântica do cavalheiro cordial repleto de emoções puras. Em um misto de sentimentos contraditórios, Felícia almeja destruir a raiz de seu desespero pela mão de um outro, desejando sobretudo a morte. Vendo a impossibilidade de viver efetivamente esse relacionamento, a prostituta arma uma emboscada para Alfredo flagrar o ato sexual entre os dois amantes, levando-o a assassinar Xambá e a aniquilar a si própria. O relato de Felícia retoma o de Alfredo que descreve a relação sexual obtusa entre o jagunço e a cortesã. Aqui, vigoram duas faces de um mesmo acontecimento, como evidenciase no fragmento abaixo em que Felícia descreve o desfecho do instante em que montava em Xambá com seu chicotinho de prata, enquanto esperava um tiro de um de seus amantes:

Mas agora ele se aprontava ligeiro, mal abotoando as calças. Será que ele tinha visto Alfredo, sentido que tinha alguém no quarto, fugia? Não, de jeito nenhum, de onde estava não podia. Só se ele não fosse gente, mas bicho, fosse adivinho. Não, ele nunca tinha sido de adivinhações, só se na hora do perigo a coisa acontecia. Ela esperava que alguma coisa acontecesse, não acontecia. Ele apanhou a arma, o chicote no chão, olhou bem para ela. Nos olhos arregalados, o espanto, o medo. Não de Alfredo, ele agora tinha certeza, de jeito nenhum ele viu nem sentiu que Alfredo estava no quarto. O medo que ele tinha era dela: olhava-a como se ela fosse pártaria, o próprio coisa-ruim em pessoa. Apertou os olhos feito agora ele estivesse sentindo muita dor, feito querendo apagar uma visão dolorosa. Sem dizer palavra, partiu de vez. (DOURADO, 1999, p. 215)

Neste fragmento, desmistifica-se completamente a ideia de que Xambá seria uma entidade dotada de sexto sentido, uma espécie de adivinho protegido por forças malignas. Na verdade, o que faz o pistoleiro recuar tem outra natureza completamente diferente e dissonante para uma figura mítica da estirpe de Xambá. Apenas o medo, o medo que esteriliza os abraços, faz esse homem tão monumental, aos olhos do menino-fabulador, retroceder e

abandonar Felícia. Outra faceta desta estátua em destroços clareia-se, portanto, ante à visão do leitor a acompanhar o amadurecimento de uma perspectiva. O mito dissolve-se na malha narrativa em que pontos de vista são confrontados e questionados. Xambá não figura o homem vigoroso, bravo e protegido do medo, como acreditara João, mas um ser humano comum, mais uma pessoa na multidão a compartilhar, com a massa amorfa da humanidade, os inúmeros e dolorosos paradoxos do cotidiano. Assim como Xambá, Felícia também carrega sua cruz e sua porção de humanidade, sendo o seu destino terrivelmente esperado. A prostituta, a ninfa das fábulas do menino, enfrenta sua agonia e morre como indigente, em um leito da Santa Casa de Misericórdia. Não há mistificação em sua morte, não há lirismo capaz de fabular um destino melhor para esses seres. Parece que Autran Dourado, no descoser de seu bordado, quer mostrar justamente a perplexidade gestada no confronto entre perspectivas, confronto também acirrado quando o escritor dilata sua memória até o passado, procurando refletir sua consciência na consciência da criança sonhadora. A última face de Xambá, explicitada no último tópico *As malhas da Lei*, põe por terra definitivamente o mito de João:

Aí então seu Dionísio viu o que nunca imaginou. Na primeira lambada do cabo militão, Xambá caiu de joelhos, as mãos pro ar, rogando. Tivessem pena dele, pelo Santo Amor Divino, não carecia bater, ele falava tudo. Eles não eram dois, mas três, conforme falou. O terceiro, um certo Domingão, tinha ficado escondido com os cavalos num capão junto da divisa, no Tanquinho. Era eles irem lá e pegavam o homem. E Xambá, a gente não podia acreditar, aquele homão temido, chorava diante da soldadada, era vergonheira. Chorava pelos olhos, pelo nariz, pela boca. A cara lustrosa de lágrima, um menino se borrando. (DOURADO, 1999, p. 220)

O último tópico do capítulo é narrado por outra personagem, seu Dionísio, o delegado de Duas Pontes. Neste relato, acentua-se uma nuance da personalidade de Xambá ainda pouco explorada nos demais depoimentos. Sendo pressionado para entregar os companheiros de quadrilha, Xambá cede covardemente ao primeiro sinal de tortura e dedura seus colegas. Aqui, vê-se um Xambá completamente diferente das imagens construídas pelas narrativas de Dr. Alcebíades, tio Alfredo e Felícia, havendo a quebra efetiva de sua integridade. Se nos demais depoimentos Xambá ainda conservara certo resquício de hombridade, seja pela capacidade de aguentar a dor ou de amar romanticamente uma mulher, neste episódio seu caráter é finalmente colocado em questão. Não é um crime contra o outro que Xambá comete, mas um crime contra si mesmo, contra sua reputação de homem valente capaz de suportar qualquer adversidade.

Os mitos do pistoleiro de bravura indômita, do homem de aço capaz de aguentar tudo e do amante de sentimentos puros e nobres estilhaçam-se de vez com as fantasias do

menino-fabulador e são tragadas pelo esquecimento, como avisa seu Dionísio, “Hoje quase ninguém mais fala nele. Naquele tempo não, o povinho vivia falando, todo mundo tinha um caso de jagunçaria pra contar.” Ao limbo do esquecimento, relega-se o mito que o escritor João Fonseca da Nogueira faz questão de destrinchar a fim de encontrar alguma matéria sólida para sua carpintaria de palavras, só encontrando, no entanto, liquidez em estado puro, pois tudo escorrega de suas mãos e os sentidos das coisas deslizam nessa tessitura que nunca acaba. Neste último ponto, caberiam novamente as palavras de Valery (2006, p.41): “Há talvez para as lembranças uma espécie de segunda morte que ainda não sofri. Eu revivo, eu revejo céus efêmeros. O que há de mais belo não figura no eterno” .

5 O ARREIMATE

Ao longo do percurso de tessitura deste ensaio, que nada mais é do que a metáfora de um processo, o leitor poderá esbarrar com uma pergunta simples, mas ao mesmo tempo imprescindível: o que é o ato de narrar? Com a leitura do romance dividido em sete blocos, sete quadros nos quais se descortinam a existência de um indivíduo, observa-se uma relação bastante conflituosa entre aquele que narra e o ser narrado a construir-se paulatinamente pelo ato da fabulação e da rememoração, faculdades auxiliadoras do ato criativo. Sobre esta questão medular e delicada discorrer-se-á neste instante com o intuito de ensaiar não um ponto final, mas uma reflexão que possa servir de chave hermenêutica para a crítica literária.

No cerne deste problema sensível, emerge a velha dualidade entre sujeito e objeto, dualidade antiga e já bastante debatida, porém felizmente não superada de forma contundente, de maneira a eliminar as tensões a ressoarem deste embate. Entre o narrador e o objeto de seu pensamento existe um intervalo expressivo em que ocorre, de forma espetacular, o fenômeno da narração. Neste caso, a narração desenrola-se como um acontecimento disposto aos olhos daquele que a executa e sobre o qual exerce poder escapando de sua condição de objeto e passando a operar decisivamente sobre as bases da inteligência, da emoção e da sensibilidade do escritor que, com mãos trêmulas e vacilantes, mantém uma relação de afeto com ela. A narração, portanto, transfigura-se em um outro com o qual o narrador polemiza, passando a refletir ou refutar as imagens advindas deste processo que, a qualquer momento, pode apontar para si mesmo e iluminar suas falhas e sua impotência.

Saussure, pai da lingüística estrutural, já estabelecera uma noção de signo interessante, considerando a ambivalência entre forma e significado. De um lado, evidencia-se um significante, as formas a deslizarem pela culturas e subjetividades, a quem se atribui as mais variadas significações possíveis a depender de suas limitações. Do outro lado, emergem os significados com o deslizamento desse significante através das diversas temporalidades que atribuem a eles determinado sentido e valor²¹. A união entre esses dois pólos não dissonantes

²¹ Sobre a noção de valor, atrelada ao funcionamento do sistema linguístico, Saussure esclarece, em seu Curso de Linguística Geral: Mas dizer que na língua tudo é negativo só é verdade em relação ao significante e ao significado tomados separadamente: desde que consideremos o signo em sua totalidade, achamo-nos perante uma coisa positiva em sua ordem. Um sistema linguístico é uma série de diferenças de sons combinadas com uma série de diferenças de ideias; mas essa confrontação de um certo número de signos acústicos com outras tantas divisões feitas na massa do pensamento engendra um sistema de valores; e é esse sistema que constitui o vínculo efetivo entre os elementos fônicos e psíquicos no interior de cada signo. Conquanto o significado e o significante sejam considerados, cada qual à parte, puramente diferenciais e negativos, sua combinação é um fato

mas opostos²² é o signo atrelado a um momento, a um contexto, a uma cultura específica que fala a um tipo de indivíduo específico e voltado para interesses também muito particulares. Neste sistema de oposições, nesta abstração corriqueira e pretensamente universal que é a linguagem, desponta outra abstração instigante: a noção de identidade. Ao afirmar a possibilidade de atribuição de diferentes sentidos um mesmo significante e dizer que o valor nasce da diferença, Saussure abre espaço para este conceito flutuante e caro a esta pesquisa: a noção de identidade. Não cabe aqui destrinchar esse conceito, mas apenas ponderar sobre duas outras categorias deslizantes das quais ele deriva, as noções de “Eu” e de “Outro”.

Jacques Lacan discorre sobre esses termos para desmistificar uma teoria do inconsciente que, segundo ele, abre espaço para o desvio ridículo de tentar fazer da psicanálise uma ferramenta de análise para todo e qualquer tipo de objeto, como ocorre nas Belas Artes. Neste ponto, Lacan parece ir de encontro à ideia de que o inconsciente seja um quadro imóvel e soterrado no qual a parte significativa de uma existência fica escondida de forma a não revelar sua substancialidade a não ser por lapsos, sonhos e esquecimentos a acometerem os indivíduos. Contrariando tal preconceito científico, o estudioso relega à linguagem não o poder de tornar manifesto o essencial, pois não há este pano de fundo a esconder imagens pré-determinadas, mas de construir, na malha do discurso, as relações de alteridade sempre postas em conflito pelo confronto entre perspectivas. Sobre as relações do “Eu” com “Outro”, Lacan discorre de forma bastante perspicaz:

O Outro fornece apenas a textura do sujeito, ou seja, sua topologia, aquilo que mediante o qual o sujeito introduz uma subversão, sem dúvida, mas que não é apenas a dele. No sentido em que a destaquei e a coloquei no título de um escrito, tratava-se da subversão do sujeito em relação ao que se havia enunciado até aquele momento. Mas da subversão de que se trata aqui é a que o sujeito certamente introduz, mas da qual se serve o real que, nesta perspectiva, define-se como o impossível. Ora, no ponto exato em que ele nos interessa, só existe sujeito de um dizer. (LACAN, 2008, p. 64)

positivo; é mesmo a única espécie de fatos que a língua comporta, pois o próprio da instituição linguística é justamente manter o paralelismo entre essas duas ordens de diferenças. (SAUSSURE, 2006, p.139)

²² Saussure alerta que não se deve considerar a noção de valor apenas pela união de um conceito a um som: Além disso, a ideia de valor, assim determinada, nos mostra que é uma grande ilusão considerar um termo simplesmente como a união de certo som com um certo conceito. Defini-lo assim seria isolá-lo do sistema do qual faz parte; seria acreditar que é possível começar pelos termos e construir o sistema fazendo a soma deles, quando, pelo contrário, cumpre partir da totalidade solidária para obter, por análise, os elementos que encerra. (SAUSSURE, 2006, p.139)

O Outro é construído na/a partir da linguagem e insere-se como um dado novo na compreensão do sujeito também a ser tecido nas redes do discurso. O outro oferece uma textura ao sujeito, uma imagem mais ou menos coesa de si mesmo, no qual o impossível desponta como realidade e potência. Na medida em que se desvela pela palavra, na medida em que é bordado pelas linhas da linguagem, esse outro se posta como ambivalente para o sujeito a depositar em si sua visão, seus sonhos, seu *páthos*. Assim, tal sujeito também é construção e artifício, deslocando-se conforme desliza esse significante, tornando-se ele mesmo objeto das rumações de um outro ao qual dará diferentes sentidos. A subversão configura-se como a inserção deste novo objeto, deste acontecimento, no campo de visão do sujeito, na abertura das perspectivas para a experiência. Contudo, engana-se quem pensa ser o sujeito simplesmente um objeto amorfo do discurso, um cancro crescente no meio do mundo, uma exposição. Lacan contraria tal pensamento ao situar, no âmago de suas reflexões, a força da experiência a produzir sentidos diversos para este significante flutuante:

Seja qual for o páthos do significante, digo, em nome do si só, não constitui sujeito. O que define esse páthos, por si só, não constitui o sujeito. O que define esse páthos, muito simplesmente em cada caso, é o que chamamos um fato. É aí que se situa a distância em que temos que interrogar o que nossa experiência produz, experiência que é algo diferente e que vai muito mais longe e que o ser falante que é o homem. Mais de uma coisa no mundo é passível do efeito do significante. Tudo o que está no mundo só se torna fato, propriamente, quando com ele se articula o significante. Nunca, jamais surge sujeito algum até que o fato seja dito. Temos que trabalhar entre essas fronteiras. (LACAN, 2008, p. 65)

Em outras palavras: não existe fato nem experiência sem um significante, sem uma forma que dê contornos nítidos ao acontecimento e o torne comunicável ao outro. A experiência abre um leque de sentidos ao sujeito e o coloca no mundo, mas ela só se reveste de significação quando enunciada. Um indivíduo pode ter vivido as emoções mais profundas, as decepções mais agudas, as fantasias mais mirabolantes, mas sem um significante para lhes dar forma e acabamento nada disso tem valor. É preciso que o sujeito fale a si mesmo e transforme sua própria trajetória em discurso para que esta se torne um acontecimento. Por isso, a ênfase no significante. Uma vez construído no campo da linguagem, um fato para a ter valor e a contrastar com os demais, tornando-se texto no qual as formas deslizam formando diferentes desenhos. A fala, por sua vez, introduz o impossível no campo da experiência humana, impondo uma subversão a todas as possíveis verdades já enunciadas.

Portanto, o sujeito só existe enquanto sujeito quando enunciado ao mundo e a si mesmo. As coisas só têm valor quando vêm à tona pela linguagem que edifica a experiência,

tornando-a simbólica e por isso mesmo transitável em meio a uma cultura. Hannah Arendt, em sua obra *A vida do espírito*, reflete também sobre esse assunto bastante peculiar, pautando-se porém em outra controvérsia: a tensão entre essência e aparência. De acordo com a filósofa, as aparências não servem para esconder e proteger o interior dos seres, mas elas mesmas revelam, em sua superfície, uma simbologia própria. Na casca das coisas, nas penas das aves estudadas por Portmann, estaria a real riqueza e a pluralidade que fazem um ser se diferenciar do outro, e isto contraria completamente os preconceitos metafísicos os quais buscaram incansavelmente uma verdade para fundamentar suas teorias. Para Arendt, a aparência não serve para expressar algo, expurgando o real até o limite de uma borda, pelo contrário, a aparência contém em si mesma um conteúdo que quer se autoapresentar, desta forma:

A expressividade de uma aparência, entretanto, é de uma ordem distinta; ela não “expressa” nada a não ser a si mesma, ou seja, ela exhibe ou apresenta. Das descobertas de Portmann podemos concluir que nossos padrões comuns de julgamento, tão firmemente enraizados em pressupostos e preconceitos metafísicos - segundo os quais o essencial encontra-se sob a superfície e a superfície é o superficial - , estão errados; e a nossa convicção corrente de que o que está dentro de nós, nossa “vida interior”, é mais relevante para o que nós “somos” do que o que aparece exteriormente não passa de uma ilusão; mas, quando tentamos consertar essas falácias, verificamos que nossa linguagem, ou ao menos nossa terminologia, é falha. (ARENDR, 2009, p. 46)

Se na natureza as aparências já revelam sua autonomia, expressando, em sua própria estrutura, um significante; na literatura, elas constituem o verdadeiro cerne de uma composição estética dobrada sobre si mesma. Em nenhum outro lugar, as imagens adquirem tamanha força como ocorre na composição ficcional, poética e teatral. Não há vida interior que não seja entregue aos olhos do espectador-leitor em uma ficção. Tudo se revela e oculta-se na imagem entregue à autoexposição. Em *O risco do bordado*, por exemplo, o leitor tem acesso à trajetória de amadurecimento de uma visão de mundo a partir das imagens que brotam na trama e urdidura romanesca e concatenam-se em um universo diegético particular. A mistura entre temporalidades acirra-se pela epifania que coloca luz sobre infância de João, simulando o movimento da imaginação do menino entregue à passionalidade de um instante sempre vivo. Da mesma forma, conforme essa visão se abre a outras perspectivas, constrói-se um simulacro de memória que se estende até o passado para resgatar dele um princípio qualquer. Contudo, este narrador fracassa, pois este mundo não é de verdades, mas de artifícios. Não há nada para ser resgatado desse tempo perdido que não esteja fragmentado pelo discurso que não oferece outra escapatória a não ser apontar para suas faltas. Ao retornar a *Duas Pontes*, o escritor encontra também a morte de sua mitologia pessoal, a morte de sua

própria narrativa a qual seus esforços se direcionaram na tentativa de fazê-la crível. Porém, a fiação se esfacela, afrouxa, mostra que ali são apenas imagens, significantes, carpintaria de palavras, aparências desnudadas aos olhos do próprio ser que inventa sua história. Viva é a reflexão de Walter Benjamin sobre a categoria do narrador, tão flutuante e, ao mesmo tempo, difusa:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselho: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida, (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas, em grande parte, a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la por inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador de Lestov, como em Hauff, em Poe, como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo encontra-se consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Para Benjamin, o narrador é o ser cuja função seria colocar claridade e sombra sobre a existência, fazendo-a discernível pelo discurso. Neste caso, seu trabalho equivale ao do artesão que maneja a mão e o espírito até encontrar, em sua matéria de carpintaria, uma imagem plausível. O narrador lida a todo instante com significantes, tentando articulá-los em seu bordado de memórias e, à medida que seu trabalho de recontar histórias avança, deixa “ a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1987, p.221). A relação entre o ser que narra e o produto desta narração não se constitui pelo fio de uma linearidade, mas ecoa um conflito no qual o narrador sempre será afetado pelo ser narrado que, agora, possui brilho próprio, escapando de suas mãos e passando a ter uma vida autônoma no mundo. É, por essa razão, por exemplo, que Lacan fala de um sujeito existente somente pelo dizer e o qual, ao dizer, impõe uma subversão às ordens já estabelecidas. Conforme narra uma realidade nova, o narrador constrói um sistema de referências o qual subverterá com o intuito de manter a dinamicidade de sua obra. É a ordem da subversão que opera o fazer literário e faz de um indivíduo sem rosto o sujeito de uma vida discursivamente construída e passível de também ser subvertida.

No decorrer deste ensaio, o leitor pôde deparar-se com esse narrador ambíguo que luta para tornar-se sujeito de sua vida e instaura uma relação apaixonada e simultaneamente iconoclasta com sua narração. No primeiro capítulo, lançou-se um olhar sobre a estrutura deste romance na qual se desenrolam os mitos pessoais e os acontecimentos díspares da existência desse narrador que forja uma relativa distância daquilo que narra para criar um efeito de ambiguidade. Também evidenciou-se o projeto literário autraniano, a partir de sua

poética em que se vislumbra uma noção própria de arte literária a fazer da palavra uma matéria de artífice e carpintaria. Até mesmo a memória torna-se material a ser esculpido pelas mãos hábeis deste artesão.

A leitura intervalar desta prosa, seccionada em sete imagens primordiais e aparentemente desconectadas, permite ao leitor o contato com este processo que não é linear, mas fragmentado e repleto de idas e vindas: a rememoração. Na verdade, a estrutura romanesca autraniana visa tornar manifesta a busca por um tempo perdido a partir da memória a dilatar-se por inúmeras camadas de temporalidades imbricadas no jogo de simulacros poéticos. Contudo, esta memória potencialmente criadora também converte-se em metáfora, em imagem, uma vez que a fantasia de acessar à memória real - se é que ela existe, se é que ela não seja também construto de linguagem - desvanece-se pelo conflito entre o narrado e o narrador, entre aquilo que o narrador colocara como importante no âmbito de sua narração no passado e aquilo que ele construirá posteriormente. Nessas idas e vindas, nesse intricado de linhas, o narrador descobre, por exemplo, as inúmeras faces de Teresinha Virado, sua musa, e de Xambá, o mito de sua infância. Assim, o segundo e o terceiro capítulos deste trabalho ensaístico perseguem o fio da construção de um escritor em formação, João Nogueira Fonseca. O segundo o faz centrando-se na criança e na potencialidade de sua imaginação a criar universos possíveis, na passionalidade de um narrador a viver a realidade como um cosmos ainda a ser desvendado. João brinca com o mundo, descobre emoções, joga com a realidade manipulando suas fantasias. Aqui, prevalecem o lirismo e univocidade de um olhar. Já no terceiro capítulo, o bordado se expande, o outro emerge como elemento de conflito para este sujeito que expande o seu campo de visão e passa a ouvir a voz de seus ancestrais, escavando raízes e indo atrás de abrir as arestas de sua existência para abarcar a história de seus pares. No final, contudo, ocorre o descoser de todas essas imagens, quando a narrativa aponta finalmente para o seu caráter de artifício e palimpsesto, quando as imagens se rebelam e se desmontam pondo o dedo sobre a vulnerabilidade de um discurso que não termina, soa incompleto ao final e incongruente. Quem é Xambá? Quem é João e onde ele foi parar? O leitor não é capaz de precisar, pois a narrativa termina aparentemente no exato momento em que começa a vida, restando ao espectador deste drama somente algumas peças de dominó caídas sobre a mesa. Neste ponto, a reflexão de Genette sobre a obra de Proust soa esclarecedora:

A este projeto manifesto, pode-se dizer que obra, na sua execução, permaneceu fiel?
Sim, já que sua estrutura aparente segue ainda o encaminhamento, longamente

contrariado, mas nunca esquecido, da verdade que vai nascendo na consciência do Narrador e que já que ela termina na iluminação que dá ordem e sentido. Não, já que a experiência negativa, que devia constituir apenas um instante no progresso de conjunto, arrasta-a inteirinha, num movimento contrário àquele que ela se havia proposto, e já que em seu ponto de chegada vemo-la iniciar um novo percurso para o qual não está mais em seu poder determinar um termo. [...] Mas ao mesmo tempo a significação positiva que ela lhe quer dar acha-se, não traída, mas no avesso, e finalmente absorvida por um contraponto de movimentos contrários: o movimento que conduz uma mensagem por vias claras e o que reconduz essa mensagem até o ponto em que ela se torna obscura e cede lugar a uma pergunta sem resposta. Há uma vitória em Proust: a de ter conseguido fracassar seu empreendimento, e de ter empreendido e levado a cabo uma experiência mental; mas como é pequena essa vitória ao lado de uma outra: a de ter conseguido fazer fracassar seu empreendimento a de ter-nos deixado desse fracasso o perfeito espetáculo que é sua obra. (GENETTE, 1972, p.66)

Assim como Proust, Autran Dourado fracassa aparentemente no empreendimento de fazer de sua obra um simulacro de um processo mental, a memória. Sua narrativa é repleta de idas e vindas, de movimentos contraditórios, de dissonâncias e de falhas; alguns pontos não são retomados, permanecem flutuando no limbo do esquecimento, como ocorre com alguns personagens pouco desenvolvidos que se esgarçam na malha textual. Contudo, contraditoriamente, o deslizamento do significante, seu afrouxamento e turvamento, permite ao leitor ter em mãos uma obra plural e bastante verossímil. Plural, no sentido de se permitir abarcar as diversas nuances da vida, como um verdadeiro poliedro rotativo o leitor pode extrair de uma única forma diferentes sentidos. Verossímil, porque a vida e a memória, que dá um direcionamento a ela, não são assim tão organizadas e organicamente perfeitas como crê o instinto de razão humana. Pelo contrário, talvez a vida, como arte não pretende sê-lo, guarde um tanto de caos, de desarmonia, de contradição. O que a obra de arte literária permite é vislumbrar tal desarmonia dentro de um organismo que, como um espetáculo, desenrola-se aos olhos de um ser que o observa e, ao cerrarem as cortinas, volta para casa mais ou menos ciente de que aquilo para o qual sua atenção se voltou não passa de farsa, de ficção. Este é o espetáculo da obra de Proust, segundo Genette. Este é o espetáculo da obra de Autran Dourado.

Da mesma forma em que Autran Dourado procurou seguir o traçado de uma existência, o pesquisador, ao redigir este ensaio, também buscou configurar uma obra assemelhada à metáfora de um processo no qual ocorre o amadurecimento de uma visão de mundo. E, como todo processo de escrita, este se coloca sob a égide do fracasso de não poder abarcar todas as idiossincrasias de seu objeto. Como o narrador de *O risco do bordado*, o pesquisador também manteve uma relação tensa e nada imparcial com aquilo a que se debruçaram seus esforços, com sua matéria de carpintaria. Por esta razão, esta grande metáfora não está isenta de refletir as falhas, os esquecimentos, a paixão daquele que se

arriscou no empreendimento de fazer desse romance algo significativo a um outro, daquele que se arriscou a tornar-se sujeito pelo dizer e a apontar para o caminho possível de encontrar uma articulação entre o ato de narrar e a vida; entre o ato de narrar e os transcurso dos tempos; com todas as dissonâncias e subversões possíveis.

Anexo

Quadro referente à posição do narrador no romance.

Grupo lírico.	I_ (Viagem à Casa da Ponte) Personagem Principal
Técnica Rememorativa	II_ (Nas Vascas da Morte) Personagem principal
	III_ (ValenteValentina) Personagem principal, obscurecido.
Grupo bíblico.	VI_ (As voltas do filho prodígio) Personagem principal, obscurecido
Técnica Narrativa pura, ancestral.	V_ (Assuntos de família) Personagem oculto, é o avô que conta para ele .
	VI_ (O salto do touro) Personagem Principal, obscurecido.
Grupo mítico	VII_ (As roupas do homem)
	Primeiro subgrupo _ (Estátua Equestre)
	Descritivo-mítico-épico: personagem secundário, narra e assiste.
	Segundo subgrupo _ (Sob a magia da dor)
	Narrativo retrospectivo: personagem que pergunta para ouvir.
	Terceiro subgrupo _ (O chicote de Prata)
	Narrativo indireto: personagem que não aparece, mas a narrativa é resposta à pergunta sua.
	Quarto subgrupo _ (Espessa cortina de Morte)
	Narrativo indireto, retrospectivo: personagem que não aparece, mas a narrativa é resposta à pergunta sua. Diferente do anterior por ser narrativa através de interposta pessoa. De Felícia, pela boca do Dr. Alcebíades ao menino.
	Quinto subgrupo _ As malhas da Lei.
	Narrativo conclusivo: como no 3ª subgrupo, o personagem não aparece mas a narrativa é reposta a uma pergunta sua.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. **O artista e o artesão**. Aula Inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. USP. Versão Eletrônica. São Paulo: 1938
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. São Paulo: Nova Aquilar, 2002.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. 20^a ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3^a ed. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 2008.
- BACHELARD, Gaston. Devaneios voltados para a infância. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. O todo temporal do herói. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. 3^aed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lestov. In: **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história ou cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Referência Thompson**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e corr. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. São Paulo: Vida, 1992.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- BOURNEUF, Roland e Ouellet. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almedina: 1971.
- BORNIE, M., Rougemont, M., & Scherer, J. **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRASIL, Assis. **O risco do bordado**. Minas Gerais: [s.n.], 1970. Suplemento Literário.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre Teatro** (Tomo 1). Tradução de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1970.

- CANDIDO, Antônio (org). **O personagem de ficção**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMUS, Albert. **A queda**. Trad. Valerie Rumjanek. Edição de Bolso. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução e adaptação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v.2, p.204-219, nov, 2012.
- DOURADO, Autran. **Tempo de amar**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965.
- _____. **Proposições sobre o mito**. Belo Horizonte: Suplementos literários UFMG, 1988.
- _____. **A barca dos homens**. 2ª ed. (texto definitivo, revisto pelo autor). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971.
- _____. **O risco do bordado**. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. Onde se aquecem os músculos. **Breve manual de estilo e romance**. Ed. UFMG, 1ª Edição Atualizada, Belo Horizonte, 2009.
- _____. Autran. **Poética do Romance**: Matéria de Carpintaria. 1ª ed. São Paulo-Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- DOUBROVSKI, S. **Fils**. Paris: Gallimard, coll. Folio, 2001
- ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In:____**Mito e realidade**. Revisão e produção: Geraldo Gerson de Souza. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. Edição Digitalizada.
- EICHNEBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: Eichnebaum, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FIORIN, José Luiz. **A pessoa desdobrada**. Alfa, São Paulo, 1995.
- FREEDMAN, Ralph. **La novela lírica**: Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf. Tradução para o espanhol de Jose Manuel LLorca. Barcelona: Barral editores, 1972.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**, v. 4, 5. In: **EDIÇÃO** standard brasileira *das obras psicológicas completas* de Sigmund Freud. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- GENETTE, Gérard. **Discours du récit**. In:____. Figuras III. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Proust em Palimpsesto**. In:____ Figuras III. Tradução de Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- GONÇALVES, João Batista da. **A configuração discursiva do gênero parábola bíblica:** entre a captação e a paragrafagem. Veredas online – Análise do discurso – 2/2010, p.157-166.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Lourent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HAMBURGER, Käte. O gênero ficcional mimético. **A lógica da criação literária.** Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HESÍODO. **Teogonia:** A Origem dos Deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Narcisistic narrative: the metafictional paradoxe.** New York: Methuen, 1984.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir e o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura e suas fontes.** Tradução de Luiz Costa Lima. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JAMES, Joyce. **Um retrato do artista quando jovem.** Tradução de Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.
- LACAN, Jacques. **O fato e o dito.** In: O seminário. De um outro a um outro. Livro XVI. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. **Le pacte autobiographique.** Paris: Seuil, 1996.
- LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado:** uma leitura mítica. São Paulo: Quíron, 1976.
- LUCÁKS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2000.
- MAGALDI, Sábato. **Desencontros e encontros com Autran Dourado.** Minas Gerais: [s.n.], 1970. Suplemento Literário.
- MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance.** Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

- SARTRE, Jean Paul. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1964.
- SENRA, Ângela Maria de Freitas. (org) **Literatura Comentada. Autran Dourado**. São Paulo. Abril. Educação, 1983.
- SILVA, Laura Carvalho Mota e. **Os riscos da memória no bordado de Autran Dourado**. 2011. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2011.
- SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Autran Dourado**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, 1996. (Encontro com escritores mineiros, 2).
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Coleção Logos, 1982.
- POE, Edgar. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Globo. 3ª ed. Versão eletrônica e revista. São Paulo, 1995.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas . São Paulo. Cultrix, ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Fernando Py. São Paulo, Abril, 2010.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. **A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal**. Tradução de Carlos João Correia. Arquipélago, n. 7, p. 177-194, 2000.
- SANTOS, Mário Ferreira. **Pitágoras e o tema do número**. São Paulo: Ibrasa, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. **Autran Dourado: questão de perspectiva**. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, A.XX, Número especial: 955, p. 7-8. Edição organizada por Maria Eneida de Souza, intitulada As minas de Autran Dourado, 1985.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**; organizado por Charles Bally e Albert Sechenaye. Tradução de Antônio Cheline, José Paulo Paes, Iziodoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHULER, Donald. **O risco do bordado**. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, 1982, p. 8-9.
- SOUZA, José Cavalcante de. **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza; dados biográficos: Remberto Francisco kuhnem; Traduções de José Cavalcante de Souza et al. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

STANZEL, Franz. **Narrative Situations in the Novel (Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses)**. T. James P. Pussack. Bloomington, Indiana University Press, 1971.

TOFALINE, Luiza. **Romance lírico: o processo de lyricização do romance de Raul Brandão**. Maringá: Eduem, 2013.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto**. Tradução de Olga Reggiane. São Paulo: Editora 34, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica Dávilla Mello. Martins Fontes. São Paulo: 2009.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**. London: Routledge, 1990.

WOLFFIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. Tradução de João Azenha Jr. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.