

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ruína e reificação em *Ópera dos mortos* de Autran Dourado

Maria Antônia de Sousa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa

Brasília, dezembro de 2009

Maria Antônia de Sousa

Ruína e reificação em *Ópera dos mortos* de Autran Dourado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Doutora Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Brasília, dezembro de 2009

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

SOUSA, Maria Antônia de. Ruína e reificação em *Ópera dos mortos* de Autran Dourado. Dissertação de mestrado em literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 14 de dezembro de 2009.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Presidente e Orientadora Professora Doutora Deane Maria Fonsêca de
Castro e Costa

Examinador Professor Doutor Rogério Santana dos Santos

Examinador Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa

Dezembro de 2009

AGRADECIMENTOS

Ao professor Hermenegildo Bastos pelo caráter provocador de seus textos e de suas aulas que instigaram a reflexão de várias questões apresentadas neste trabalho.

À Deane pela confiança, pela orientação precisa e pela revisão cuidadosa deste trabalho.

Às professoras Ana Laura, Germana e Deane pela dedicação ao Grupo de Pesquisa Modernidade Periférica.

À Marcela, Gustavo e Ana Daniela pela leitura atenciosa.

Ao Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, especialmente, Leonardo, Cristiano, Antônio, Ivone, Daniele e Fabiano pela atenção.

À Gina pela indicação da leitura de *Ópera dos mortos*.

Aos amigos e companheiros de trabalho do CEF 14: Valdir e Zezé e Martha pela força e compreensão.

À Fábria e à Joana por acolherem meus filhos nos momentos em que eles tiveram que lidar com minha ausência.

Às amigas, Isabel, Eliane, Helane, Cláudia e Marleide pelo carinho e apoio.

À minha filha Gabriela, que amenizou distâncias e ausências com seus desenhos lindos e coloridos.

Ao Dilson, companheiro de muitos anos e batalhas travadas no decorrer de nossa convivência, nem todas ganhas.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo o estudo de *Ópera dos mortos* de Autran Dourado na perspectiva da formação da literatura brasileira. O sistema literário, ideia fundamental do pensamento de Antonio Candido, tem como premissa autores conscientes de seu papel no processo de formação literária e comporta a ideia de acumulação entre os autores (formação de uma tradição literária) e uma história ligada à vida social. A análise deste romance revela uma problemática que diz respeito ao processo formativo da literatura brasileira e dos impasses entre ruptura e continuidade do sistema literário. Ao parodiar um modelo antigo, a tragédia grega, o autor condensa na forma estrutural a forma social e dá a ver a complexidade do processo modernizador. Desta maneira, a obra autraniana recoloca a questão do local e universal na literatura brasileira e dialoga com a tradição que esteve empenhada em construir uma literatura que pudesse interpretar o país numa perspectiva histórica que ultrapassa o fato de escrever sobre o Brasil. Em *Ópera dos mortos* o trabalho artístico que está consolidado em vários níveis da narrativa, principalmente nos símbolos e metáforas eleitos pelo autor para mediar os processos sociais, possibilita a internalização da vida social na forma estética e aponta para vários níveis de significação, entre eles, a reificação humana e a própria reificação da literatura.

Palavras-chave: sistema literário, reificação, regionalismo, intimismo.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study “Ópera dos mortos” (The Opera of the dead) by Autran Dourado under the perspective of the formation of the Brazilian literature. The literary system, which constitutes a core idea in Antonio Candido’s thinking, holds the premise of authors that are conscious of their role in the process of literary formation, and includes the idea of accumulation over authors (formation of a literary). The analysis of this romance reveals an issue that concerns both the formative process of the Brazilian literature and the predicament between the rupture and the continuity of the modernizing process. As such, the autranian work restates the local and universal issue in the Brazilian literature and speaks to the tradition that had been committed to building a literature capable of interpreting the country under a historical perspective that oversteps the fact of writing about Brazil. In Opera of the dead, the artistic work consolidated within several levels of the narrative, mainly in symbols and metaphors chosen by the author to mediate social processes, enables the internalization of the social work under the aesthetic form and points to several levels of significance, amongst them are the human reification and the very reification of the literature.

Keywords: literary system, reification, regionalism, intimism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – Autran Dourado e o sistema literário brasileiro.....	15
O sistema literário brasileiro.....	15
O diálogo de Autran Dourado com outros escritores	17
Presença de Minas – desdobramentos de uma dialética	25
Regionalismo, tradição e modernidade?.....	27
O veio regionalista da Ópera	32
Regionalismo ou intimismo?	38
CAPÍTULO 2 – Tragédia e ruína	42
Tragédia e decadência	42
A Rosa e o Povo	52
A estrutura social em <i>Ópera dos mortos</i>	62
O agregado nos limites do infortúnio e da ruína	66
CAPÍTULO 3 – Trabalho e reificação	77
O sobrado – espaço reificado.....	77
Uma questão de tempo e espaço.....	82
Fazer flores e fazer poético – o trabalho literário.....	90
Um continuador do empenho na perspectiva do Sistema Literário.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
Referências	104

INTRODUÇÃO

Esta dissertação se apresenta como parte de um trabalho coletivo que agrega várias pesquisas produzidas pelo grupo de pesquisa “Literatura e Modernidade Periférica”. O grupo tem por base a atividade pautada nas discussões sobre a literatura na perspectiva da formação da literatura brasileira. Entende-se que a questão do estudo da teoria de Antonio Candido não é a valorização ou reconhecimento de seu livro, mas o estudo de autores brasileiros numa perspectiva teórica que não só recupera o passado, como busca entender a relação deste passado com o presente. Trata-se, portanto, de uma teoria construída a partir da análise minuciosa das obras literárias e capaz de dar a ver as ambiguidades e as contradições do processo formativo de nossa literatura. Desta forma, uma das principais questões para a análise de *Ópera dos mortos* é a investigação do sentido da formação da literatura na produção literária de Autran Dourado.

O sistema literário, eixo fundamental para a formulação teórica proposta por Antonio Candido, presente na Introdução da obra *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos de 1959*, é composto por autores, obra e público e supõe a continuidade da tradição literária. No entanto, esta tradição não é acabada e tem movimentos próprios. Há momentos de continuidade e ruptura que conferem dinamismo ao sistema numa articulação entre presente e passado. Portanto, estudar uma obra no horizonte da tradição literária implica também o estudo da crítica que se formou no seio desta tradição. Paulo Arantes (1997, p. 39) observa que fazemos crítica importando “poéticas confeccionadas” como se substituíssemos um decalque por outro, o que muitas vezes resulta numa “colcha de citações a esmo”. Neste sentido, Schwarz (1987, p. 34) acrescenta que há um desinteresse pelo trabalho das gerações anteriores, fazendo com que para cada nova geração a vida intelectual pareça começar do zero: “[...] Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder [...]”.

Antonio Candido se posiciona contrário a esta tendência e assim como os escritores que formam o sistema literário, ele também se “embebeu” da reflexão proposta por seus predecessores e apresentou um novo método baseado na historicidade e estética das obras. Esta posição crítica buscou interpretar “como certos elementos da

formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético)” (CANDIDO, 2006, p. 18). Atento à tensão que delimita as questões sociais e que são dadas na forma estética, o crítico pauta sua interpretação no eixo básico que investiga a relação entre literatura e sociedade.

Mas a proposta de Antonio Candido não é traçar um paralelo entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil, até porque os fatos históricos não são facilmente determinantes dos fatos literários. A vida social e a vida literária interagem. Sobre a conjunção entre literatura e sociedade, a reflexão crítica proposta por Antonio Candido aponta para a forma dinâmica e conflituosa em que esta relação se dá, pois a literatura é um dado cultural e possui raízes sociais, mas nem por isso está condicionada à realidade histórica à qual se liga. Desse modo, a obra literária não é um mero reflexo da realidade, até porque a relação entre forma e realidade é mediada pela imaginação. Quando o real fica impregnado do imaginado, fica impossível distinguir um do outro, pois a ficção, de certo modo, disfarça o real. E quanto mais condensado o real estiver na forma literária, maior a eficácia estética.

Candido (1976) ressalta que é o fator social que fornece ambiente, costumes, traços grupais, ideias, etc., mas apontar os fatores sociais numa obra não é suficiente para definir nem mesmo o caráter social, quanto o artístico e literário. O fator ou traço social está na camada mais funda da narrativa e, embora o escritor faça uma análise social (direta ou simbolicamente), o aspecto social tem que ser visível na estrutura, ou seja, o elemento social está além da referência histórica (determinada época e sociedade). Desta forma, a “dimensão estética assimila a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 1976, p. 7).

Nesse sentido, o crítico adverte que querer fazer uma análise levando em conta apenas os fatores sociais é se esquecer que o trabalho artístico deforma a realidade, mesmo quando pretende transpô-la rigorosamente. Tanto os fatores sociais, quanto psíquicos e outros também são formadores da estrutura do texto. Os elementos sociais podem até aparecer na crítica, mas como fatores secundários, porque o mais importante para o crítico é interpretar: “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 1976, p. 7).

Interpretar é perceber relações, dar sentido à forma, redundar o sentido e fazer com que o texto literário mesmo fique em evidência. A interpretação dialética parte da obra, ou seja, a partir da leitura do texto chega-se ao que lhe seria exterior e não o

contrário. Na esteira do pensamento dialético, Candido apresenta o conceito de redução estrutural: processo através do qual a obra internaliza elementos que são externos. Dessa maneira, a obra não copia a forma social, mas internaliza aspectos da realidade nos elementos estruturantes da própria obra; esta consiste então em uma espécie de apropriação da realidade, reforçando a ideia de que esta realidade não é explícita e está dada na forma, aliás, conforme sugere a análise minuciosa de Candido, é a forma artística que apresenta as questões a serem investigadas. É importante ressaltar que a redução estrutural não é um conceito teórico que se pode aplicar igualmente a todas as obras. Somente na análise é possível investigar como os fatores externos se convertem em internos e esta transfiguração é dada, sobretudo, pelo trabalho do autor com a matéria literária.

Uma das ideias da dialética é que os polos opostos que caminham em direção ao outro não são polos paralelos e sim dois lados de uma mesma moeda que estão em constante tensão e movimento. Portanto, na dialética os conceitos funcionam como pares inseparáveis porque os diversos aspectos da realidade se entrelaçam. Mas não se pode esquecer que há uma tensão entre os polos e no caso da literatura o movimento se dá entre a forma literária e a social. A leitura dialética da obra permite descobrir as contradições da vida real e os conflitos no interior da própria literatura.

Desta forma, Antonio Candido resalta um dos processos em tensão – a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo – fundamental para a compreensão do processo formativo de nossa cultura: “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo” (CANDIDO, 1976, p. 129). Em momentos decisivos da literatura brasileira como a sua formação, no Arcadismo e Romantismo, a consolidação do sistema literário em Machado de Assis, e outros momentos de atualização e reformulação estética como o Modernismo, o romance de 30 e a Nova Narrativa¹, os escritores brasileiros procuraram expressar a tensão entre o local e o universal e se esforçaram em “construir uma literatura universalmente válida” (CANDIDO, 1976, p. 126).

¹ Para abarcar a complexidade das tendências literárias do período que vai de 1945 a 1960, Antonio Candido denomina as produções literárias deste período de Nova Narrativa. O crítico contrapõe regionalismo e narrativa urbana no horizonte da dialética do universal e particular e organiza as tendências através das condições históricas de produção e da observação de traços em comum. Desta maneira, ele reflete sobre a literatura deste período como um conjunto e não como literaturas setoriais diversas.

Em Autran Dourado a dialética local/cosmopolita se constitui como premissa para o entendimento de seu processo criador. Quando o autor diz: “Escrevo para entender a loucura humana e a loucura particular que é Minas Gerais”, a própria declaração se apresenta como uma formulação dialética, pois na primeira afirmação, a “loucura humana” está para o caráter universal almejado pela literatura brasileira. Na segunda, o destaque é para a palavra “particular”. Ora, se o aspecto humano já traz a premissa de uma universalidade, não haveria necessidade de contrapor um “particular”. Dessa forma, infere-se que este “particular” remete aos temas locais, à forma como a região se insere no mundo, ou seja, por meio da “loucura que é Minas Gerais” é possível também vislumbrar a “loucura” do mundo.

A pretensão de uma literatura universal não é algo novo na literatura brasileira remetendo ao desejo dos poetas árcades empenhados em construir uma literatura à altura da literatura europeia. Já os escritores do romantismo reivindicaram valores locais que, contraditoriamente, também eram parte de um projeto europeu. Em outras palavras, o que originou essa dialética foi a inserção do Brasil no sistema-mundo que desde o período de colonização precisava reajustar os termos da economia local dependente para que ela se ajustasse à economia europeia. No campo da cultura também não seria diferente, pois se no primeiro momento da conquista a literatura se constituiu como um dos instrumentos de colonização e as elites intelectuais se preocuparam em reproduzir a cultura europeia, por outro lado, para chegar à cultura local dominada precisava passar por adaptações que contraditoriamente revelavam o desejo de construir uma identidade nacional frente ao mundo europeu.

Nesse sentido é que se toma a dialética local/cosmopolita como o eixo básico que orienta a reflexão sobre a obra de Autran Dourado, pois tendo este autor também se lançado à pesquisa das questões brasileiras e utilizado técnicas literárias cosmopolitas, o resultado foi um projeto literário que buscou o diálogo com a tradição literária que desde os momentos decisivos de sua formação, procurou expressar a tensão entre o local e o universal. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (MORAES NETO, 1987), Autran Dourado ressalta que “a técnica realmente se aprende no estrangeiro, mas o resto vem do país em que você vive”. Em outras palavras, percebe-se que o escritor brasileiro contemporâneo, a exemplo dos escritores que o antecederam, ainda procura o equilíbrio entre estes polos.

Sendo assim, no primeiro capítulo deste trabalho, esta reflexão será aprofundada com a discussão entre regionalismo/intimismo, isso porque em *Ópera dos mortos* a

região está presente também na vida interior das personagens e foi de tal forma interiorizada que coincide com o horizonte delas. Fadada à ruína pela forma predatória da exploração de suas riquezas minerais e esgotamento da terra, a região que cerca a cidade é marcada por grandes erosões que se colocam no limite entre a cidade e o sertão e ameaçam avançar para o centro. A negatividade na representação da região se dá pela presença de elementos um tanto fantasmagóricos, pois tanto a fazenda, quanto o sertão são lugares idealizados e que só estão disponíveis para as personagens por meio da lembrança. Sobretudo o aspecto fantasmagórico marca a vida das personagens pela presença dos mortos evocados também pela lembrança que mantinha vivos os costumes, o modo de pensar e agir, como se o tempo tivesse parado. Dessa maneira, tanto a região, quanto a lembrança daqueles que se foram permanecem como problemas mal resolvidos e se contrapõem num primeiro momento à promessa de modernização da cidade. Também as erosões retornam como ações de uma prática predatória e condenam a cidade, desejosa de progresso e modernização, a ser algo parecido com o sertão. Trata-se, portanto, de uma percepção crítica e negativa da região, imbricada que está com a cidade, diferente de outros momentos da literatura brasileira, em que os aspectos regionais eram supervalorizados para compensar o atraso do país.

Quando se pensa na perspectiva da formação literária brasileira, isso é muito significativo, pois o elemento local foi decisivo para o surgimento de uma tradição, embora o início dessa tradição coincidisse com uma fase em que a preocupação principal consistia em exaltar o aspecto pitoresco e exótico. Mas, ainda assim, o que ficava patente era o desejo de ver o Brasil com um olhar brasileiro, mesmo sendo o modelo literário estrangeiro. Durante o processo de formação da nossa literatura, se os escritores copiaram os modelos europeus, por outro lado, formularam questões para a nação, pois estavam comprometidos com “o projeto de construção de uma sociedade independente, livre e soberana (que é o projeto da literatura empenhada)” (BASTOS, 2006, p. 25), os escritores eram conscientes de seu papel na formação da literatura e passaram a constituir público leitor na medida em que se liam mutuamente.

Para expressar a matéria local, Autran Dourado utiliza recursos linguísticos e estilísticos causando a combinação da linguagem coloquial com o discurso indireto livre e o monólogo interior. Se por um lado, ele usa uma linguagem que se aproxima da fala e expressa o modo de pensar de uma região, por outro lado, a junção desta linguagem com recursos técnico-literários apropriados de literaturas internacionais confere não somente a renovação das expressões, e, principalmente, indica outros momentos da

dialética local/cosmopolita. Ao buscar uma síntese entre regionalismo e intimismo, não somente no que tange aos recursos linguísticos, mas também na simbologia suscitada pelo romance, Dourado mostra que não está disposto a abrir mão das contribuições ainda modernistas, principalmente dos escritores de 30 dos quais seu projeto literário também é tributário.

Entretanto, a acumulação literária não é estabelecida apenas pelos livros que um autor lê. Ela advém dos diálogos entre os autores, de como cada autor reformula as questões colocadas por outros autores e de como os conflitos sociais são representados na literatura. Em diferentes momentos da nossa história literária, nota-se o comprometimento dos autores com a matéria local e principalmente, de como este local assimila o universal e o reformula. No caso de *Ópera dos mortos*, ao articular regionalismo e intimismo, a obra problematiza as duas forças desta dialética e compõe, juntamente com outras obras da literatura brasileira, um novo momento desta dialética que perpassa toda a nossa cultura.

No segundo capítulo, esta discussão será aprofundada pelos questionamentos sobre a representação, isto é, tentará compreender como a matéria local e os conflitos sociais estão transfigurados neste romance. Para falar de uma região, Autran Dourado elege uma família rica, porém em decadência, e se utiliza de recursos parodísticos para entrelaçar o tema da decadência da oligarquia rural com atualizações de elementos da tragédia grega. No entanto, não se trata de uma mera transposição ou homologia entre os elementos constitutivos da tragédia, pois ao parodiar a tragédia grega, o autor capta contradições de resquícios da estrutura social remanescentes do sistema colonial, coexistindo com a presente modernização do país.

É importante ressaltar que a tragédia reforça o polo universal, assim como o tema da decadência oligárquica rural reforça o aspecto regional. À medida que os elementos da tragédia se configuram em elementos da narrativa, o local ganha visibilidade e problematiza questões históricas e políticas, que por sua vez, convergem para questões de representação.

Antonio Candido (1989) ressalta que no primeiro momento a nossa literatura se constituiu por imposição da empresa colonizadora. Basta lembrar que os jesuítas e funcionários da Coroa, na condição de homens letrados e proprietários, se identificavam com os valores da metrópole e obviamente defenderiam estes valores em seus textos. Por outro lado, a literatura também foi uma forma de enfrentamento da colonização,

pois buscou emancipação e foi uma das responsáveis pela construção do projeto da nação.

Nesse contexto, o escritor brasileiro vem a ser uma espécie de mediador, pois, ao mesmo tempo em que faz parte das elites, deseja formalizar esteticamente o processo social. Em *Ópera dos mortos*, quando o autor recorre a um narrador coletivo² que a propósito da tragédia seria o porta-voz do povo, ou ao tentar igualar o discurso de personagens marginalizados ao discurso de personagens que representam a classe dominante, o autor se esbarra nos limites da representação, os quais dizem muito sobre as contradições sociais que a literatura brasileira incorpora à estrutura e aos significados.

O terceiro e último capítulo parte do pressuposto de que na esfera da estrutura a matéria local é dada pelos símbolos que compõem a narrativa: o sobrado, os relógios e as voçorocas. Para conduzir esta análise, foram tomados alguns referenciais da crítica materialista, tais como o de reificação, alienação e trabalho, pois numa instância profunda, o aspecto simbólico remete ao trabalho do autor, à feitura da história para além da história contada, explicitando também o desejo de discutir o que é fazer literatura na era da sociedade do consumo. Sendo assim, o aspecto fantasmagórico que envolve *Ópera dos mortos* que no primeiro plano aponta para a reificação das relações humanas, na esfera da reflexão proposta sobre a própria literatura, indica o desejo de se fazer uma literatura capaz de questionar seus limites com a indústria cultural.

Muitas vezes o trabalho artístico de Autran Dourado tem sido apontado como exercício de metalinguagem, mas sem que se aponte o sentido histórico que justifique tal prática. Dessa maneira, a técnica empregada pelo autor é justificada em si mesma e torna-se desejo esvaziado de fazer grande literatura. Na perspectiva teórica apontada para a compreensão da obra autraniana, o empenho é a uma forte marca, pois desde os momentos decisivos da formação de nossa literatura, os escritores estiveram comprometidos em fazer uma literatura ligada ao projeto de nação e, dessa maneira, o trabalho artístico na literatura não se esgota no trabalho linguístico por si só. Ele é a materialização do desejo de realizar uma literatura original que possa de fato interpretar o Brasil. Nesta tradição de tratamento artesanal do texto, Dourado não está sozinho, pois seu projeto literário é tributário de outros que o antecederam.

² O narrador coletivo é uma categoria criada pelo próprio autor para dialogar com o coro da tragédia clássica, mas este assunto será retomado no segundo capítulo quando será abordada a atualização, proposta por Autran Dourado, dos elementos da tragédia no romance.

CAPÍTULO 1 – Autran Dourado e o sistema literário brasileiro

O sistema literário brasileiro

O Sistema Literário, ideia fundamental do *Formação da Literatura Brasileira*, tem como premissa um sistema formado por autores, obras e público leitor. Antonio Candido (2006, p. 25) observa que em meados do século XVIII, período que corresponde ao Arcadismo, criou-se no Brasil

A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros.

Os autores se liam mutuamente e aprendiam com as falhas de seus predecessores, o que Candido chamou de formação de rotina ou socialização do gosto. Isso mostra o quanto os poetas árcades eram conscientes de seu papel na formação de uma literatura brasileira. Os escritores românticos, por sua vez, levaram em conta o que os árcades escreveram, como, por exemplo, Gonçalves Dias, que se inspirou em Basílio da Gama e em Santa Rita Durão no “Juca Pirama” e no “Canto do Piaga”. A ideia de acumulação ou causalidade interna é fundamental no sistema literário: um autor procede de outro e o retoma de maneira inovadora. Assim, os autores integram um sistema articulado e de maneira consciente dão continuidade à tradição literária. Embora a ideia de acumulação pareça simples, trata-se de uma questão complexa, pois, o desejo de construir a literatura é também o desejo de construir a nação. Esse empenho, entretanto, nunca dependeu apenas da vontade do escritor ou dos autores que ele leu. Há uma esfera real e social que o artista deseja captar e representar.

Machado de Assis representa a consolidação do sistema cultural. Ele que durante muito tempo teve sua obra pensada apenas pelo viés universal, sem que se percebesse que no universal também estava o local, consegue deixar impressa a forma social na literatura alcançando assim a dialética que sintetiza o local e o universal. Roberto Schwarz (2000), ao analisar a segunda fase do romance machadiano, infere que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não só soluciona os impasses da primeira fase do escritor, mas também se apresenta como uma síntese da literatura da época, de Martins

Pena a José de Alencar. Candido (2006, p. 436-437) ressalta que Machado “se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores” e “aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores: em Macedo, buscou a descrição de costumes; em Manuel Antônio, o realismo colorido e em Alencar, a vocação analítica”. Sobretudo, a grande lição foi aprendida com as falhas nas obras destes autores e de outros que o precederam. Ao escrever uma obra típica de um povo desenvolvido num país atrasado, Machado coloca a questão da nação: temos um modelo de representação para ver o Brasil, mas, em contraposição, não temos um ambiente social que corresponda a este avanço cultural, pois, o projeto político ficou suspenso na impossibilidade de integração social, como promessa que não se cumpriu.

O sistema formativo supõe, então, uma história que está ligada à vida social e à ideia de acumulação literária, pois ninguém começa *da capo*, para usar uma expressão de Antonio Candido³. Quando se pensa na produção literária contemporânea, especificamente, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, a crítica, comumente, tende a isolá-los como se não se integrassem um sistema, como se fossem meteoros que caíram na terra para extinguir os dinossauros e “iniciar uma era povoada por outros animais”⁴. O crítico ainda ressalta que estes autores não apareceram de repente e criaram suas obras do nada; ao contrário, eles estavam conectados aos autores que os precederam. Desta forma, esses autores poderiam existir e representar com maestria porque já havia um “antes”, ou seja, um ambiente literário brasileiro que tornou legítimos seus lugares.

Assim, para propiciar a reflexão sobre o lugar ocupado por Autran Dourado na literatura brasileira e abarcá-lo historicamente até o momento literário de sua contemporaneidade, é preciso retomar o papel dos escritores na formação do Sistema Literário numa reflexão pautada no diálogo deste escritor com outros que o antecederam.

³ Ao refletir sobre a complexidade da obra de Machado de Assis no ambiente literário do século XIX, Antonio Candido (2006, p. 437) lembra-se que no Brasil “a cada geração os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado...” Com isto o crítico ressalta que uma das razões da grandeza da obra de Machado de Assis foi o aprendizado com as experiências literárias dos escritores que o precederam.

⁴ Luís Bueno se contrapõe à crítica de Silviano Santiago e Flora Süssekind por postularem que apenas Clarice Lispector e Guimarães Rosa e, antes deles, Machado de Assis teriam rompido com a tradição da ficção literária.

O diálogo de Autran Dourado com outros escritores

Autran Dourado, escritor mineiro, começou a publicar em 1947 e neste sentido sua obra pertence à corrente contemporânea do período posterior a 1945, sendo, portanto, contemporâneo de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Sua obra já recebeu, entre muitos, o Prêmio Goethe de Literatura (1981) e o Prêmio Camões (2000) e foi traduzida para o inglês, francês, espanhol e outras línguas. Ao todo, são mais de trinta publicações que abarcam o romance, a novela, o conto e o ensaio. A propósito da considerável produção, sua fortuna crítica também é vasta e se encontra distribuída entre teses, dissertações, artigos publicados em periódicos e jornais. Alguns críticos, tais como Luiz Lafetá, Assis Brasil, Alfredo Bosi, Fábio Lucas, entre outros, também lhe dedicaram estudos nos quais é ressaltada a importância de sua obra no contexto da literatura brasileira. Mas a crítica só o reconheceu a partir dos anos 60, depois da publicação de *A barca dos homens* (1961) porque este livro já trazia o estilo que marcaria toda a sua obra.

A obra autraniana suscita uma discussão diversificada e aborda temas tais como a tragédia e o mito clássico, a morte, a presença do barroco, a loucura, a angústia etc. O estudo da obra deste autor revela um intenso trabalho artístico que condensa o dinamismo técnico e relações sociais, de modo que se pode dizer que o projeto literário de Autran Dourado se apresenta como uma proposta de imaginação e interpretação de Minas e do Brasil.

Uma mediação importante para situar o projeto autraniano é a influência de escritores como Godofredo Rangel, Cornélio Penna e a amizade com Murilo Rubião, Lúcio Cardoso, Otto Lara Resende e João Etienne. Rangel não só foi amigo de Dourado, mas uma espécie de mestre que lhe indicou caminhos para a literatura. Mais tarde, o “artesão” homenagearia o “mestre” com a personagem Sílvio Sousa em *Um artista aprendiz*, romance de formação que narra de forma tanto imaginária como autobiográfica o desenvolvimento do escritor, ou seja, os caminhos que ele escolheu para se tornar um artista. Já a influência de Cornélio Penna é por ele mesmo apontada, sobretudo, nos primeiros escritos: “outro escritor brasileiro com quem tive bastante afinidade foi Cornélio Penna, principalmente os seus *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta*, dos quais se aproximam muito os meus *Teia* e *Sombra e Exílio* (DOURADO, 1996, p. 47).

Se por um lado o autor assume a influência de Cornélio Penna, por outro nega a de Lúcio Cardoso, cujo projeto literário é bem próximo ao de Cornélio Penna: “já apontaram influência de Lúcio Cardoso na minha obra, mas eu não a reconheço” (DOURADO, 1996, p. 47). Diferenças à parte, o que liga Autran Dourado a Lúcio Cardoso não é o fato de serem mineiros, mas a forma como eles expressaram a região, principalmente em *Ópera dos mortos* de Autran Dourado e *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso. Nestas obras, de maneira problematizada, a região se reflete no espírito atormentado das personagens, percebido na impossibilidade de comunicação entre estas. Isto pode ser indício de um elo significativo entre estes autores que de formas diferentes captaram as tensões entre a região e a ideia de nação e formularam respostas estéticas para esses conflitos: “Escrevo para entender a loucura humana em geral e a loucura particular que é Minas Gerais” (DOURADO, 1996, p. 33) ou “Meu movimento de luta, aquilo que visou destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais [...]” (CARDOSO, 2002, p. 9). Para interpretar Minas Gerais, tanto Lúcio Cardoso quanto Autran Dourado ambientaram suas narrativas em lugarejos fictícios que dizem muito da região. Enquanto o projeto de Lúcio Cardoso é narrar a história de Vila Velha, uma pequena cidade imaginária na zona da mata mineira, Autran Dourado situa os acontecimentos no sul de Minas Gerais, na mítica Duas Pontes.

Ao situar o projeto literário autraniano no contexto da literatura brasileira, Luiz Lafeté (2004, p. 398) ressalta que Autran Dourado não é propriamente um modernista, mas se beneficiou amplamente – e de forma indireta – da revolução literária e cultural provocada pelo Modernismo:

Do encontro rápido com Godofredo Rangel, das leituras de clássicos portugueses e de franceses do século XIX, certamente ficou muito na sua obra – o trato cuidadoso da linguagem, o rico conhecimento da língua portuguesa, o bem humorado pastiche do arcaico, o gosto irônico mas fascinado pelos torneios retóricos, que caracteriza tão bem certas personagens suas, interioranos cultos, deslocados num meio rústico que não os compreende, mas sobre o qual se impõem afetando divertida superioridade. Dos grandes realistas ele herdou o desejo do romance, da forma capaz de concretizar, na composição da intriga e dos personagens, no tecido das relações interpessoais toda uma complexidade social que poderia, como em tantos casos, resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa a experiência vivida, adquirindo consciência de símbolo.

E com relação ao grupo de escritores mineiros, Lafetá ainda destaca que Dourado se formou numa ambiência cultural que reuniu três gerações: a primeira tendo os poetas Drummond, João Alphonsus e o escritor Pedro Nava como principais representantes; a segunda, tendo os escritores Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pelegrino; e a terceira que teve Autran Dourado juntamente com críticos de literatura e cinema como Jacques do Prado, Sábato Magaldi, Wilson Martins e Francisco Iglesias como principais representantes.

Em *Depoimento* publicado em 1996, a propósito da Coleção Encontro com escritores mineiros, Autran Dourado expõe duas vertentes principais na sua obra: uma que traça um painel de decadência de Minas Gerais (*Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia*, *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente*) e a outra uma autobiografia imaginária (*O risco do bordado*, *A Serviço del-Rei* e *Um Artista Aprendiz*). Demais romances como *Tempo de amar* e *A barca dos homens* formam a exceção devido à escolha de diferentes temas. Com relação à primeira vertente, como já foi dito, Dourado dialoga com Cornélio Penna e Lúcio Cardoso: juntos, eles traçaram um painel da decadência das oligarquias rurais da região sudeste e de formas diferentes respondem aos problemas da colonização brasileira, tais como a dependência econômica, que permanece em novos moldes, pois a industrialização não garantiu distribuição de renda e poder.

De formas diferentes, autores da literatura brasileira como Graciliano Ramos e José Lins do Rego tratam da mesma questão, a decadência de uma região, no espaço da região nordeste, como faz Autran em Minas Gerais, embora sejam autores de épocas diferentes. Graciliano Ramos e José Lins do Rego representaram aspectos característicos do país e os conflitos decorrentes das transformações na sociedade patriarcal. Em *São Bernardo*, de 1934, segundo romance de Graciliano Ramos, o leitor acompanha a luta de Paulo Honório para promover a modernização no sertão nordestino, num contexto de transição do Brasil arcaico ao Brasil que se quer moderno e capitalista. Já em *Fogo Morto* de José Lins do Rego, publicado em 1943, as antigas oligarquias representadas pelos senhores de engenho entram em processo de decadência em detrimento das novas forças do capitalismo moderno. Em *Ópera dos mortos* de Autran Dourado, as personagens se apegam a um passado que se queria glorioso e através de sua ruína expõe uma modernidade inacabada. Dessa forma, esses autores representaram em suas obras a inserção do Brasil no capitalismo e a transição industrial do final do século XIX até os anos de 1930.

Ao retomar o tema da decadência em *Ópera dos mortos*, Autran Dourado dialoga com os escritores da década de 1930 e recoloca em foco as contradições de um país que se quer moderno e ao mesmo tempo tem de lidar com a permanência de um mundo arcaico. Uma das questões colocadas para investigar o diálogo entre esses escritores é: se a colonização já foi devidamente superada, por que os escritores brasileiros se ocupam de um tema tão antigo? Isso pode ser um sintoma de que os principais problemas brasileiros ainda não foram resolvidos e retornam como matéria da literatura.

Outra mediação que permite com clareza perceber a localização da obra de Autran Dourado no Sistema Literário Brasileiro é o fato de que ele analisa sua própria produção. Nos livros *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* e *O meu Mestre Imaginário*, o autor demonstra técnicas e esquemas que usou para compor alguns romances. Usando uma linguagem que beira tanto o ensaio quanto a ficção, o autor oferece ao leitor uma poética que analisa sua própria obra e faz incursões teóricas sobre obras de escritores já consagrados como Machado de Assis, Flaubert, etc. Dourado esclarece que embora no Brasil não seja muito comum o romancista teorizar sobre a própria obra, José de Alencar, em *Como e por que sou Romancista*, e Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*, já falavam de sua arte. Ele ainda observa que João Cabral e Carlos Drummond também analisaram o próprio fazer literário, só que implicitamente, na própria obra. Neste sentido, Dourado escolheu o explícito, quando anuncia a mágica e revela o truque (para usar uma expressão do próprio autor), e o implícito, quando reflete sobre o fazer literário na própria obra. Assim, ele ilumina os caminhos de sua própria criação e convida o leitor a percorrê-los na leitura das narrativas. Isso não quer dizer que ele queira condicionar a interpretação de sua obra à análise que ele mesmo propôs, até porque o próprio autor os chama de “ensaio-fantasia”, o que dá margem para que se possa pensar nestes livros também como parte da ficção, como observa Souza (1996, p. 15): “borgianamente, Autran convida o leitor a desconfiar dos lugares nos quais são enunciados os discursos, sejam eles de natureza ensaística ou ficcional”.

Embora esses livros tenham gerado polêmica na época da publicação, atualmente são entendidos como uma das variantes do intenso trabalho do autor com a linguagem. Na apresentação do livro *Matéria de carpintaria*, Affonso Romano de Sant’Anna lamenta a incompreensão por parte de uma minoria que não soube “ver o caráter provocativo, estimulante e criador” da poética autraniana. É importante ressaltar que a visão do autor sobre sua própria composição não pode modificar a obra, pois há

várias coisas que escapam ao escritor no momento da criação. Aliás, a obra de arte pode revelar coisas que o autor nem pensava, e, se fosse o contrário, a obra não suscitaria tantos significados. É claro que não se pode negar também que embora não seja intenção do autor direcionar a leitura de seus textos, observa-se em vários trabalhos acadêmicos uma tendência a tomar como modelo as interpretações do próprio autor. Entretanto, não se pode esquecer que toda obra traz em si sua própria teoria e revela as chaves próprias da interpretação. Neste caso, o que está em jogo é o posicionamento crítico do autor em relação à própria obra: “Eu sempre procurei pensar a minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem por meio dos meus romances, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a concebo e faço” (DOURADO, 1973, p. 41).

Quando um autor se propõe a investigar publicamente os processos de formação de sua escrita, fica exposto também a todo tipo de condenação. Entretanto, o procedimento crítico buscado por Autran Dourado é antes de tudo indício de sua prática de refletir sobre o fazer literário em seus próprios romances tendo em vista o aperfeiçoamento do estilo. Por isso o autor confessa: “Faço gráficos e esquemas, sinopses, monto desenhos, armo quadrados, retângulos e círculos, como se fosse um arquiteto, a régua, compasso e transferidor” (DOURADO, 1973, p. 133). Dessa maneira, o autor não somente reitera que o ato de escrever é resultado de um trabalho intelectual (e não uma manifestação de inspiração), como também pode ser uma forma de discutir problemas da criação literária.

Mas a preocupação do autor com a estrutura textual e a parte formal é refletida, sobretudo, na busca da adaptação de formas literárias, conferindo-lhes originalidade, como é o caso da narrativa em blocos no livro *O risco do bordado* em que os capítulos são organizados com certa independência, de modo que podem ser lidos em diferentes sequências. No entanto, afora a ordem de leitura que se escolha, este tipo de organização proporciona o reconhecimento da unidade dentro do diverso. Para Leonor Santos (2008) o salto de qualidade da narrativa autraniana está intrinsecamente ligado ao momento em que Dourado começou a escrever em blocos verticais:

A escrita exercitada dessa forma se desprega do batido enredo linear de causa e efeito e propicia o surgimento de uma nova estrutura narrativa, dessa vez aberta. Narrativa aberta seria aquela, então, em que as histórias seriam proliferantes. Uma se desprenderia da outra na medida em que o romancista precisasse tecer seu texto. Não haveria mais elos temporais ou causais. Agora os blocos podem interligar-se

por temas, assuntos, personagens e tudo que possa interessar o escritor. De tal maneira se pode arrumar o romance em blocos, que conforme a sugestão do próprio autor há várias ordens possíveis para sua leitura. (SANTOS, 2008, p. 39-40)

Ao analisar *O risco do bordado*, Dourado (1973) diz que a construção em blocos é resultado do estudo do Barroco, do conceito de obra aberta proposto por Wölfflin⁵ e, sobretudo, o que aprendeu em Graciliano Ramos. Ele cita o *D. Quixote*, que poderia ter virado uma espécie de *As mil e uma noites*, porque Cervantes poderia ter acrescentado quantos episódios quisesse. Em seguida, o autor lembra o quanto o *Vidas Secas* foi criticado por sua estrutura fragmentária. Na época de sua publicação, Álvaro Lins o criticou como um livro sem unidade, constituído em “quadros”, tornando assim os capítulos independentes e desarticulados. Luís Bueno relê a crítica sobre esta questão estrutural percebida pelos críticos da época (Lúcia Miguel Pereira, Carlos Lacerda, Rubem Braga e mais tarde Antonio Candido) e fundamenta sua análise confrontando um capítulo a outro para concluir que cada capítulo responde ao outro, “descrevendo um movimento que se desenha sequencialmente no livro como um todo”⁶.

Autran Dourado também recebeu a crítica de que seus livros não atendiam à regra da unidade de composição: *Ópera dos mortos*, por exemplo, foi acusado de “pecar contra a composição e a estrutura, podendo algumas de suas partes serem consideradas como verdadeiros contos ou capítulos de romance que não tiveram continuidade” (DOURADO, 1973, p. 27-29). Uma leitura mais atenta de OM⁷ revela que os fatos não se acumulam para privilegiar as partes, pois há uma unidade que remete ao contexto social e permite situar cada capítulo no seu conjunto: aliás, o sentido só é adquirido com a leitura do todo. Sendo assim, não se trata do uso da técnica pela técnica, na perspectiva da experimentação. A escolha deste tipo de organização diz sobre a relação

⁵ Wölfflin (1984) compara os modelos artísticos do Renascimento e do Barroco e estabelece um sistema de conceitos. As tipologias são expressas sempre em pares opostos e uma delas é a forma aberta/fechada. Nesta perspectiva a forma fechada é típica do Renascimento e o ponto principal da análise diz respeito ao equilíbrio da moldura do quadro e seu conteúdo: na estética renascentista, a composição vertical e horizontal repete a forma da moldura. Já na forma aberta, típica do Barroco, a construção em linhas diagonais contrasta com as linhas horizontais e verticais da moldura, como se as figuras estivessem pela metade em relação à moldura ou como se quisessem ganhar a dimensão de infinito. Quando se pensa em literatura, um texto se aproxima do Barroco pela estrutura polifônica e labiríntica. Pelo presente estudo, infere-se que Autran Dourado buscou a forma aberta do Barroco por apresentar perspectivas múltiplas de leitura.

⁶ BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora Unicamp, 2006, p. 642 a 658. O crítico ressalta que embora os episódios de *Vidas Secas* tenham sido escritos e publicados isoladamente por uma questão financeira, os capítulos se interligam e adquirem sentido no conjunto da obra.

⁷ A partir deste momento, usar-se-á a abreviatura OM para as referências ao romance *Ópera dos mortos*.

entre forma e conteúdo, de como a técnica condensa o contexto e como este por sua vez modifica a técnica. O autor opta por narrativas autônomas, que permitem perspectivas múltiplas, para captar formalmente as ambiguidades de uma sociedade que deseja ser vista em diferentes relações com o tempo: de descontinuidade e instantaneidade. Entretanto, o todo da narrativa que abarca o tempo, espaço, personagens, etc., e, que constituem uma unidade, problematiza essa organização em blocos, pois no contexto da História brasileira, problemas antigos permanecem com outras roupagens e afetam a forma como nos situamos no tempo.

No conjunto da obra autraniana, OM se destaca como um dos livros mais bem acabados esteticamente em termos da complexidade temática e estrutural. Nas palavras do próprio autor, OM é um projeto ambicioso porque se trata de um livro que fala do processo que gerou sua criação através da trajetória de uma família da velha aristocracia latifundiária. Para formalizar processos da vida brasileira, o autor recorreu a uma rica simbologia que reflete também sobre o fazer literário em nosso país, ou em outras palavras, ao articular forma artística e processo social, o escritor brasileiro é levado também a refletir sobre o papel da literatura em país subdesenvolvido.

O autor abre o romance com a epígrafe de Heráclito, “O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz, nem oculta nada: significa”, advertindo o leitor para a multiplicidade de sentidos que a narrativa pode adquirir. A escolha de um aforismo e não outro tipo de frase também é uma forma de advertência, pois os aforismos são frases cortantes que, para serem compreendidas, exigem interpretação. Kirk, Raven e Scholfild (1994, p. 218) advertem que essa máxima de Heráclito parece uma justificativa do singelo método oracular de exegese, mas a sua interpretação exata é impossível. Marcus Vinícius Martins (2007, p. 77) ao refletir sobre essa máxima também observa que:

mesmo o oráculo, que, de um modo geral, pode ser entendido como alguém que personifica o conhecimento da verdade última, haja vista seu suposto contato privilegiado com as divindades, mesmo ele não nos revela diretamente o que vem a ser a existência – o oráculo ‘assinála’, dá uma pista; se formos bons investigadores, encontraremos.

Sendo assim, não é impossível que Autran Dourado tenha recorrido a Heráclito como a fornecer uma dica para que o leitor não se prenda somente aos significados que o texto revela à primeira vista, até porque os sentidos mais profundos dizem respeito à própria literatura e suas contradições.

A duplicidade que perpassa os elementos da narrativa, narrador, personagens, tempo e espaço, sugere opostos, tais como dia/noite, vida/morte, passado/presente, materialidade/fantasmagórico, e aponta para uma narrativa deliberadamente ambígua e plurissignificativa. O narrador, por exemplo, coloca sob suspeita sua narrativa porque ele sabe tanto quanto qualquer morador da cidade. E como o povo não tinha acesso ao sobrado, inventava-se muito: “Todo mundo sabia alguma coisa e em cada coisa a gente aumentava um pouco e a história ia crescendo feito aquele enxame de vozerio sem nenhum respeito, aquela falta de educação” (OM, p. 207). Já as personagens são caracterizadas pela condição social que lhes impõe certo distanciamento e incomunicabilidade. No entanto, elas burlam a ordem estipulada pela sociedade quando mantêm relacionamentos íntimos, como é o caso de Rosalina e Juca Passarinho.

Rosalina é a personagem principal e vivia enclausurada em sua casa no mais completo silêncio devido aos ressentimentos de seu pai, João Honório Cota, com relação à fraude no processo de eleição para a Câmara Municipal. Depois da morte do pai ela faz questão de mostrar que não esquecera a traição que o levou de vencedor a derrotado e reitera o rompimento dos laços de cordialidade com toda a cidade. Pelo isolamento e pela mudez de Quiquina, a empregada da família que era muda e só se comunicava através de gestos, o sobrado passa a ser alvo de renações das crianças que jogavam pedras e pulavam os muros para roubar frutas. No entanto, a chegada de Juca Passarinho, forasteiro à procura de sombra e água fresca, vem a calhar com o desejo de empregar um caseiro para ajudar com o serviço doméstico e espantar a meninada.

Com sua fala alegre e curiosa, Juca Passarinho acaba alterando os hábitos de silêncio daquela casa, mas à medida que se envolve intimamente com Rosalina, ele vai sendo também triturado pelas engrenagens do tempo e do espaço, pois a relação íntima entre eles não é marcada pelo amor ou pela paixão. Para lidar com esta nova situação, Rosalina assume as personalidades do pai e do avô e se posiciona de maneira ambígua, como se ela fosse duas pessoas. Durante o dia agia como o pai João Honório Cota e durante a noite como o avô Lucas Procópio.

O sobrado, que fora construído como uma espécie de monumento da família e expressa na sua arquitetura o gosto e o modo de ser de seus moradores, é também um espaço de duplicidade que reúne dois tempos, duas pessoas, dois estilos, e, para além da história narrada, remete ao fazer literário, sintetizando, assim, duas importantes correntes estéticas da literatura brasileira: o regionalismo e o intimismo.

Presença de Minas – desdobramentos de uma dialética

Autran Dourado é considerado pela crítica um escritor da corrente introspectivo-regionalista⁸ e, nesse sentido, a região é um elemento decisivo para a compreensão de sua obra, pois ela incide sobre as personagens, influenciando no comportamento e até mesmo em características psíquicas. Por outro lado, a introspecção orienta a maior parte de OM, pois, no plano da estrutura narrativa, o autor vale-se do discurso indireto livre e do monólogo interior.

Em OM há um espaço geográfico situado no interior de Minas Gerais, a cidade mítica de Duas Pontes, um desses pobres e pequenos povoados que compõem o interior mineiro. Esses locais geralmente estavam ligados à extração do ouro ou dependiam economicamente da expansão dos negócios dos grandes fazendeiros. Com a decadência do sistema aurífero, muitas cidades foram relegadas ao esquecimento, alimentadas apenas pela promessa de modernização e ainda hoje guardam as marcas deste tempo antigo, como se tivessem parado no tempo.

A geografia de Minas é marcada por montanhas que lhe conferem a fama de local fechado, com povos isolados entre as serras. Durante o período árcade, esse painel de montes e ribeirões expressava a tensão entre a realidade local e o modelo europeu de uma literatura que nos era imposta como parte da empresa colonizadora. Se por um lado, os ideais de vida simples, pastoral, encontraram ressonância num país que ainda estava em processo de formação, por outro lado, a realidade socioeconômica do país não correspondia à harmonia preconizada pela estética árcade. Desta forma, os poetas brasileiros daquele período, entre eles Cláudio Manoel da Costa, tiveram que lidar com estas contradições. Nos sonetos e écoglas de Cláudio Manoel há uma impregnação da natureza rochosa de Minas Gerais. Antonio Candido (2000) observa que o poeta se refere à paisagem natural, até mesmo quando quer localizar um personagem, situa-o entre penhas e rochas. O crítico ainda destaca que enquanto nos outros poetas árcades prevalecem prados e ribeiras, em consonância com o modelo europeu, em Cláudio há uma vultosa proporção de montes e vales. Isto mostra que não se tratava de uma mera

⁸ O crítico e jornalista Antonio Hohlfeldt cita Hélio Pólvora que aponta para a obra de Autran Dourado como uma das mais felizes combinações, em nossa prosa, de regionalismo e psicologismo. Em seguida acrescenta com Malcolm Silverman: “[...] através de uma cuidadosa e calculada manipulação desse influxo regionalista ou ambiental (isto é, material), Dourado canaliza e desdobra a psique de suas criaturas (isto é, espiritual) para levá-las a revelar-se num crescendo geralmente orientado para um ‘clímax’.” Disponível em www.jornaldecontos.com/poetica_contodeatmosfera.htm-43k. Acesso: em 10 nov. 2009.

cópia, pois a emoção poética de Cláudio Manoel possuía “raízes autênticas”. Dessa maneira, o poeta traduz a realidade brasileira em termos de tradição clássica.

Nota-se na obra de Cláudio Manoel da Costa um esforço em exprimir, no plano da arte, a realidade e os problemas do Brasil. Mas esta “imaginação da pedra”⁹ não se deu sem conflitos, o que também é visível em sua obra. Se por um lado ele tinha de aplicar “as normas estéticas e os temas líricos sugeridos pela Europa”, por outro lado, a realidade brasileira fazia com que estes temas soassem inadequados, “fazendo parecer inadequado ele próprio”. Esta “dupla fidelidade”, expressão de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, que Cláudio Manoel exprime, será a marca de vários escritores brasileiros que têm que estar “atenados” com o que acontece na Europa, e ao mesmo tempo dar a ver a realidade local, pois o modelo europeu foi insuficiente para exprimir a realidade brasileira.

O local, ou o particular, foi decisivo para pensar a nação no processo de formação da literatura brasileira, principalmente no que diz respeito ao empenho dos poetas árcades e dos escritores do romantismo para construir uma literatura nacional, embora no outro polo se situasse a imitação dos modelos europeus. De acordo com Candido (2006), o Arcadismo e o Romantismo se configuram como momentos decisivos no processo de formação da literatura nacional. Há uma dialética entre esses movimentos e por isso são opostos e complementares. Embora o Arcadismo fosse universalista e o Romantismo visasse ao máximo de individuação, os dois movimentos foram empenhados em construir uma literatura nacional, apesar da dependência cultural em relação à metrópole. Sendo assim, os modelos literários de Arcadismo e do Romantismo foram importados, mas ao chegarem aqui foram adaptados devido às peculiaridades locais, o que fomentou o desejo de tornar-se independente culturalmente.

Dessa maneira, a nossa tradição literária é localista e universalista ao mesmo tempo, aliás, o local já traz em si o universal e o que é nosso já inclui o estrangeiro. Se por um lado, o universal diz muito da visão europeia, por outro lado, não teríamos escolha, pois a universalidade nos foi imposta com a colonização. Mas o fato de termos uma literatura que não é totalmente independente, não a diminui. Antonio Candido (2006, p. 149) ressalta que, apesar

⁹ Candido interpreta a imagem da pedra como um anseio profundo do poeta de encontrar alicerce e instaurar traços originais na literatura brasileira.

da nossa dependência em relação à literatura europeia, conseguimos originalidade no plano do conteúdo e da expressão:

jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas no sentido em que são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita. O que conseguimos é um resultado original no plano da realização expressiva.

E ainda acrescenta que não é por ser um galho secundário da literatura europeia, que nossa literatura não tenha valor. Ao contrário, conseguimos ser originais apesar da dependência.

Quando se pensa na literatura de Autran Dourado, um escritor que buscou no espaço do mundo mineiro a motivação para sua obra, mas por outro lado também se apropriou de formas estéticas cosmopolitas para expressar o local, percebe-se que a acumulação literária realizada em sua obra dialoga também com o empenho dos escritores árcades e românticos de construir uma literatura que pudesse nos representar.

Embora as contradições entre a realidade local e a forma literária não sejam colocadas da mesma forma como foram entendidas na época do Arcadismo e do Romantismo, o escritor contemporâneo das décadas de 1940 a 1960, entre eles Guimarães Rosa e Autran Dourado, também teve que lidar com os reajustes da dependência que não é só cultural, mas também remete à forma como nos inserimos na economia mundial.

Regionalismo, tradição e modernidade?

Numa perspectiva muito próxima à de Candido, Angel Rama (1987) considera que a literatura latino-americana nasceu da imposição colonial e que este tributo foi violento e drástico, tanto que “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (1987, p. 11). Daí o desejo de tornar-se independente culturalmente tendo como marca a originalidade e a representatividade. Candido (2000) ainda ressalta os dois gumes da literatura brasileira que no primeiro momento da colonização disseminou valores da classe dominante, mas aos poucos se tornou instrumento de crítica ao processo colonizador. Para os dois

críticos, embora a literatura do período colonial tenha sido imposta, a originalidade não significa a exclusão do modelo europeu, e sim o que a literatura inaugurou apesar da dependência.

Ao analisar os caminhos que a literatura brasileira percorreu para alcançar a originalidade, Antonio Candido (2000) distingue três momentos importantes da consciência cultural; de como a noção de subdesenvolvimento está interpretada na literatura. O primeiro, o da consciência amena de atraso. Nesta fase, que tem seus correspondentes no Arcadismo e principalmente no Romantismo, a literatura compensava o atraso material supervalorizando os aspectos regionais. Terra e pátria se ligam num movimento de identificação, no qual “a grandeza da segunda seria um desdobramento natural da primeira” (CANDIDO, 2000, p. 141). Uma idealização compensatória para a falta de desenvolvimento econômico.

O Arcadismo se insere no período do Iluminismo, com seu ideal de objetividade e clareza, em que pela via do conhecimento os homens seriam iguados. Esta premissa colocaria o intelectual brasileiro em mesmo nível do europeu. Sabe-se também que os autores se denominavam “pastores”, pois influenciados pelas ideias do poeta Horácio que defendia a vida simples e natural junto ao campo, os escritores deste período viam na natureza o ideal de vida. Desta forma, a verdade pela tão proclamada ilustração estava na natureza: “o verdadeiro é o natural. O natural é o racional”.

No Arcadismo, os escritores brasileiros tiveram que lidar com o conflito de importar um modelo literário e adaptá-lo às peculiaridades locais para exprimir a realidade do Brasil, o que fomentou o desejo de construir uma literatura nacional. Assim, as ninfas no Ribeirão do Carmo, os montes e as montanhas, a sombra do maracujá no lugar de bosques e prados europeus dizem muito mais do que a mera adequação de um modelo e são índices do desejo de se fazer uma literatura à altura da literatura europeia, apesar do nosso atraso em relação ao centro do mundo. É importante ressaltar que o Arcadismo marca o início da vida cultural no Brasil e foi nesta época que constituímos o nosso sistema literário brasileiro, de acordo com Candido.

Se no Arcadismo as questões sobre a literatura brasileira começaram a ser formuladas, no Romantismo, o interesse pelos temas nacionais ligados ao Nacionalismo foi decisivo para a construção de uma literatura que nos exprimisse seja na celebração da pátria refletida na natureza, seja no interesse pelo povo representado na figura do índio. Desta maneira, criou-se a ideia de que o Brasil é um país novo com grandes

possibilidades de progresso no futuro, ou como diria Antonio Candido (2000), a “consciência eufórica de um país novo” (CANDIDO, 2000, p. 155).

Passada a euforia, os intelectuais perceberam que a conjugação entre terra e pátria era, na verdade, uma construção ideológica, uma ilusão compensadora. O romance, gênero em ascensão, adquire, então, uma força crítica e desmistificadora, pois o atraso não pode mais ser amenizado e a condição de subdesenvolvimento vai aparecendo. Trata-se da fase da consciência catastrófica de atraso, época que tem no Modernismo Brasileiro, principalmente nos escritores que correspondem à geração de 30, uma boa expressão em que houve grandes pesquisas sobre o que seria ser brasileiro e sobre a situação dos excluídos socialmente. A oralidade passa a aparecer nos romances, primeiramente de uma forma pitoresca, e depois de uma maneira mais crítica, pois o interesse de conhecer este outro de classe é muito grande. Época de polarização política, conforme ressaltado por Luís Bueno, onde havia em blocos os romances sociais e os intimistas que convergiram, como ocorre, por exemplo, com a grande obra de Graciliano Ramos, para a junção dos mesmos: o intimismo e o social interligados.

A terceira fase a destacar é a da consciência dilacerada de atraso, em que a noção de subdesenvolvimento chega a seu ápice. Ela corresponde, sobretudo, ao super-regionalismo, processo literário pelo qual a região é universalizada. Candido observa que Guimarães Rosa é o maior representante deste momento e ainda destaca que, ao invés de desviar do regional que já sinalizava esgotamento, Rosa opta pelo pitoresco da região, de tal forma que o lugar se incorpora às personagens e ganha dimensão universal. Trata-se de outro momento da literatura brasileira porque nesta perspectiva a literatura recria suas formas para dar conta de um mundo arcaico coexistente com as transformações urbanas.

Vale ressaltar que estas fases são distintas, mas não são estanques, podendo aparecer a consciência amena de atraso nos escritores contemporâneos e a dilacerada em livros de autores como Graciliano Ramos. Desta maneira, elas não se configuram como etapas sucessivas e evolutivas da nossa literatura, mas se combinam numa formação histórica que diz muito sobre o processo de formação da literatura brasileira e de sua dialética: o local/cosmopolita.

Antonio Candido ainda observa que o regionalismo foi uma etapa necessária da nossa literatura e direcionou o enfoque do romance e do conto para a realidade local. Se no Romantismo o regionalismo foi supervalorizado para compensar o atraso material, numa outra fase do regionalismo entre os anos de 1930 e 1940, à qual Candido chama

de pré-consciência do subdesenvolvimento, tivemos o romance social, marcado pelo amadurecimento da mentalidade nacional. O regionalismo brasileiro nas diferentes etapas de sua história esteve empenhado na construção de uma literatura nacional, mas por outro lado, não se pode negar a tensão que há entre região e nação.

Em OM, a noção de subdesenvolvimento se liga ao tema da decadência social da aristocracia rural e sua relação com estratos sociais arcaicos: o ex-escravo e o agregado. Dessa forma a narrativa remete ao momento de transição de uma sociedade baseada na economia agrícola para a produção industrial, o que nas entrelinhas pode ser lido como as estruturas arcaicas são reorganizadas para propiciarem a modernização. Observa-se também nessa obra que, de forma crítica, o autor buscou a conjugação entre a vida da região, representada no sobrado, e as personagens, de modo que o local está presente também na linguagem e no estilo, como se verá no próximo tópico.

Sendo assim, em Autran Dourado não se trata mais de uma consciência amena de atraso que valoriza os aspectos pitorescos e exóticos. O projeto literário autraniano não somente “se beneficiou da revolução literária e cultural provocada pelo Modernismo”, conforme destaca Lafetá (2004, p. 398), como também é tributário da consciência catastrófica e da consciência dilacerada de atraso. Trata-se de outro momento de recriação da forma literária para apreender os conflitos de uma sociedade frente à transformação urbana.

Para verificar como o impacto modernizador atinge os escritores regionalistas ou as culturas tradicionais, Angel Rama (1987) centraliza o regionalismo na perspectiva da originalidade e da dependência numa análise que abarca o período de modernização na América Latina (1870 a 1910) até a década de 1960. De acordo com Rama, o projeto do regionalismo é a conservação e desenvolvimento da cultura local. Mas entenda-se que não se trata de mera repetição ou congelamento de uma tradição. A modernização ocasionou transformações sociais e culturais que influenciaram não somente as regiões centrais, como também as regiões internas e para resguardar a identidade local e “evitar a substituição drástica de suas bases”, o regionalismo incorporou “novas articulações literárias”. Sendo assim, o crítico analisa alguns escritores latino-americanos, entre eles, Arguedas, Guimarães Rosa e Rulfo, explicitando a dialética que compreende tanto o que o regionalismo teve que assimilar para não sucumbir às novas formas literárias, quanto o que teve de resguardar para não perder a tradição local. Mas como inovar sem contradizer a herança cultural? Este é o desafio que se apresenta a cada escritor que reivindica valores locais.

Pela perspectiva de Rama, infere-se que o regionalismo é uma estética que se coloca como resistência ao processo modernizador, pois “[...] a história do regionalismo mostra que ele sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização” (LEITE, 1995, p. 17). Isto significa que, se por um lado, o regionalismo conserva a tradição local para evitar que a literatura popular pereça, por outro lado, tem que se adaptar às novas estruturas literárias para não sucumbir. Sendo assim, observa-se que tanto pela tradição quanto pela apropriação de novos elementos culturais está implícito o desejo de afirmação de uma identidade local num movimento que evidencia a tensão entre o universalismo e o regionalismo. Rama observa na literatura argentina que, quando a narrativa fantástica e a narrativa realista-crítica apresentavam novas estruturas literárias, a tendência era que a narrativa regionalista caísse, e, no entanto, os escritores formularam novas respostas ao conflito, num processo de renovação e inovação da estética.

Também os escritores brasileiros, entre eles, Guimarães Rosa, formularam respostas à tensão entre universalismo e regionalismo. Rosa representa a síntese entre o que vinha sendo desenvolvido desde os anos de 1930. Ele optou pela tendência regionalista num momento em que todos tendiam a negá-la e se Rosa atingiu o super-regionalismo porque ousou uma estética que universaliza a região, isso não significa que depois dele o regionalismo tenha esgotado suas possibilidades. O local continua sendo matéria da literatura, só que de maneira cada vez mais problematizada, pois o processo de modernização não se esgotou nas décadas de 1940 e 1950. Ele continua sob o signo da globalização. Resta descobrir como muitas regiões internas, no país, resistem à modernização e quais as questões formuladas pelos escritores brasileiros relativamente a isso.

Embora Guimarães Rosa e Autran Dourado sejam escritores atentos à matéria local, o tratamento que deram à linguagem os difere e aponta para momentos diferentes de nossa literatura. No início da carreira, Dourado foi muito comparado ao Rosa e dedica um capítulo de seu livro *Uma poética de romance* para refletir sobre os equívocos da crítica ao compará-los:

O que temos em comum, Rosa e eu, é o nosso chão de Minas. Em mim a alma barroca torturada, o negrume arcádico e inconfidente das Minas. Em Rosa o aberto dos gerais, o cerrado livre e descampado (os pássaros, os bandos de maitacas e papagaios passando no céu), o cerrado livre e solto que vai dar em Brasília [...]

Nesta passagem observa-se a ênfase de Autran Dourado para delimitar as diferenças do olhar que ambos lançaram sobre o chão de Minas. Em seguida, o autor esclarece as diferenças do trabalho que eles realizaram com a linguagem:

Há em Guimarães Rosa (desculpe-se a heresia, o santo é grande demais, o andar vaporoso, a procissão caudalosa; apesar da imensa e declarada admiração, repito que tenho por Rosa), há em Guimarães Rosa um lado Rui Barbosa, um lado Euclides da Cunha, um lado Coelho Neto, um lado Afonso Arinos de *Pelo Sertão*, um tipo de linguagem que procuro satirizar [...]

Dourado situa Guimarães Rosa ao lado de escritores regionalistas, dos quais ele é também grande admirador, pois tomou Afonso Arinos como personagem de contos tais como “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes” e ressaltou em Euclides da Cunha o escritor inimitável. Embora Dourado aponte para o caminho da sátira da linguagem regionalista, o que se percebe em sua obra é o desejo de encontrar outro caminho para pisar o mesmo chão, de tal forma a não repetir o que Guimarães Rosa explorou ao máximo.

O veio regionalista da Ópera

Sabe-se que o regionalismo na história da literatura brasileira se vincula às obras que expressam regiões do interior e diz sobre o homem rural¹⁰. Conforme observado anteriormente, em Autran Dourado, o interior de Minas Gerais é o espaço onde se desenrolam os dramas humanos, ou nas palavras de Souza (1985, p. 1): “Minas é a canastra antiga de sonhos e lembranças da qual saltam personagens, retalhos do passado, flores ressequidas, bielas, armas, canções e imaginações pecaminosas recompostas pelo gesto enigmático da escrita”. No entanto, em OM o mundo rural praticamente desaparece enquanto espaço onde se desenrolam as ações, pois as personagens moram na cidadezinha, aparecendo a fazenda como lembrança de um

¹⁰ Como observa Lúcia Miguel Pereira (1992, p. 175) “se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção”. Desta forma, a crítica confirma os estudos que vinculam Regionalismo e o rural. Entretanto, ao analisar a história do regionalismo na literatura brasileira, na perspectiva dos estudos de Antonio Candido, constata-se que nas suas diferentes fases ele vai se tornando menos rígido, ou seja, vai deixando o exotismo rural para expor os problemas da nação. Se o pitoresco foi o principal atributo do primeiro regionalismo, na fase do regionalismo crítico, o pitoresco é problematizado e tomado como aspecto negativo para expressar a consciência do subdesenvolvimento.

tempo de glória. Nesta narrativa não há também a presença de jagunços, tropeiros ou um tipo sertanista, o que poderia se constituir como argumento de negação do regionalismo.

Entretanto, a condição de cidade do interior, que traz as marcas do mundo rural tais como economia doméstica, submissão da mulher que geralmente assume o papel social de mãe e dona de casa, a torna periférica em relação aos centros urbanos porque não chega a ser uma cidade estruturada como as grandes cidades, e como o aspecto rural se coloca em atrito frente à modernização, a região continua a exercer sua força sobre as personagens. Desta forma, o dilema entre campo e cidade é percebido, sobretudo, no aspecto fantasmagórico que o campo assume em relação à cidade. Tanto a fazenda (para João Honório e Quincas Ciríaco), quanto o sertão (para Juca Passarinho) não estão mais disponíveis, mas figura na lembrança como lugar seguro e idealizado. Este dilema gera um sentimento de inadequação nas outras personagens: depois que se mudou para a cidade e manifestou o desejo de integrar à vida política, João Honório Cota é visto como um D. Quixote desmiolado que sonhava transformar aquela realidade; dona Genu, embora fosse rica, era uma pessoa desajeitada para as práticas da alta sociedade; Rosalina era moça velha, “meio quarta-feira” e, tanto ela, quanto o pai, não se integraram à vida na cidade, pois não se comunicavam com os demais moradores e nem participavam das atividades sociais. Juca Passarinho, por sua vez, embora se identificasse com o povo, era o caçador sem munição, cuja caça se restringia ao abate de pássaros. E se por um lado, ele se adaptou à vida na cidade porque permaneceu como agregado, por outro lado, ainda estava preso ao passado vivido no sertão:

Já estava enjoado daquela paisagem, tão diferente do cerrado, de sua nação, de onde viera, dos sertões de Paracatu. Às vezes saudava, tinha vontade de voltar. Qual, muito longe! Um dia quem sabe, de novo. Como era tudo tão diferente de Paracatu, Vazante, São Gotardo, Dolores, aqueles lugares todos que ele foi deixando para trás (OM, p. 47).

Entenda-se que o aspecto regional de OM não está dado apenas porque a história se passa numa determinada região (o sul de Minas), mas porque esta região está intrinsecamente ligada às personagens, física e culturalmente como se verá adiante no estudo da linguagem que compõe o estilo do autor. Neste sentido, o sobrado, que é a grande metáfora deste romance, incorpora o aspecto físico da região, porque é um espaço que cala e aprisiona as personagens fazendo com que a região apareça pela via

negativa da ruína. Trata-se de uma casa que foi construída no tempo em que a economia daquela cidade estava assentada na produção de café. Desta forma, sua ruína deixa entrever também um mundo rural, que outrora fora fonte de riqueza para uma determinada classe social – a aristocracia latifundiária. Todos os símbolos desta narrativa remontam ao arruinamento, que não é opcional e tem ligações com a forma como se deu a colonização brasileira. O sobrado, os relógios e as voçorocas se constituem como símbolos decisivos para a compreensão do texto, pois a decadência das personagens é também da cidade e do Brasil. Através da ruína, a narrativa deixa entrever o conflito entre o antigo e o moderno, fazendo com que a imagem do passado apareça como um fantasma, comprometendo também a imagem da modernidade.

Não à toa, a imagem mais marcante da natureza descrita em OM é a das erosões. A cidade era cercada de voçorocas, grandes erosões, que mais pareciam “goelas” gigantes com fome de terra. Elas provocam a sensação de que não há futuro para a cidade, uma vez que o horizonte da cidade coincide com as erosões. Por se colocar como limite da cidade, elas representam a impossibilidade de crescimento, pois limitam e condenam a cidade a ser meio sertão. Desta maneira, elas não significam apenas um aspecto físico da região, pois têm relação com a história de decadência das personagens e trazem a relação histórica do homem com a terra. As voçorocas remetem à terra arrasada pelo plantio de café, pois o uso de técnicas precárias e a produção de modo predatório geraram erosão e causaram o esgotamento da terra.

Mesmo as matas que cercam a cidade estavam destruídas pelas queimadas que limpavam a terra para a agricultura:

Só de raro em raro é que uma mancha de mato dava o ar de sua graça e ele sonhava em dar um tiro, jururu. A mania daquela gente de derrubar mata, fazer queimada, plantar café, acabava com tudo quanto era passarinho. Dava pena ver os bichinhos esturricados, os ovinhos pintados, secos, queimados [...]. Uma barbaridade, um desperdício (OM, p. 46)

Conforme foi ressaltado, este ambiente de destruição e ruína está plasmado no sobrado. Do ponto de vista cultural, a região também está representada no sobrado através dos costumes e valores morais daquela sociedade, por isso a casa silencia e tritura os sonhos das personagens.

Mas é a linguagem, no seu aspecto mais representativo de um grupo, elemento que se coloca como essencial para o entendimento do regionalismo. Neste romance é

visível o trabalho estético do autor para equacionar a tensão entre a linguagem literária e a linguagem oral. Neste sentido, um dos grandes desafios que se colocam para o escritor que reivindica valores locais é a estilização da oralidade. Quando o escritor se propõe ao registro fiel da fala, pode correr o risco de criar personagens pitorescas e sem espontaneidade.

Em OM há um compromisso com a oralidade, o que define o tom coloquial da narrativa. Expressões como “desqu’ele morreu”, “um gole d’água, sá dona”, “inda agorinha estava pensando nisso”, entre outras, recuperam um modo de falar do mineiro. O linguajar cotidiano do interior de Minas Gerais é dotado de certas peculiaridades, tais como a aglutinação de palavras, elisão de sons, entre outras características que conferem à língua economia de sons. No exemplo acima, para indicar que houve elisão fonética e se aproximar de uma linguagem típica, o autor recorre ao apóstrofo.

Contudo, Autran Dourado opta pela estetização de uma linguagem que é popular e diz sobre uma região, sem cair no artificialismo ou na tentação de transpor uma linguagem caipira. À linguagem coloquial, ou lugar comum (para usar uma expressão do próprio autor), Dourado insere arcaísmos, neologismos a uma sintaxe “elegante e limpa”, o que confere equilíbrio à narrativa e torna as personagens convincentes, porque a linguagem não é postiça e nem há exageros de peculiaridades.

Ao analisar o conto brasileiro contemporâneo, Alfredo Bosi (1981, p. 17) situa Autran Dourado entre outros escritores mineiros e ressalta a tradição da escrita mineira:

Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e o próprio Autran Dourado, que se analisa com tanto senso histórico, são todos prosadores que trabalham a sintaxe e o léxico respeitando a tradição, embora, às vezes, afetem a sua página com algum modismo coloquial, que trai a presença de Mário de Andrade, conselheiro literário de muitos deles quando ainda estreantes. Ficou assim em todos um misto de sintaxe elegante e limpa (o “escrever bem”, que é manifesto no mineiro *Ciro dos Anjos*) e algumas ousadias no trato dos significados [...]

Observa-se que a crítica citada neste trabalho, tanto Bosi quanto Lafetá e até mesmo o próprio Autran Dourado ao analisar sua obra, não emprega o termo regionalismo para designar o trabalho com a linguagem local. De fato, classificar OM como regionalista restringiria o campo de compreensão da narrativa, mas por outro lado, não se pode também ignorar os regionalismos que apontam para o dado local. Neste sentido, é importante ressaltar que neste romance o elemento regional é problematizado,

embora trate de um romance que foi filiado pela crítica de seu tempo à estética introspectiva que se opunha à social. Na verdade, trata-se de uma literatura que retoma temas regionais, mas os transcende através do trabalho com a linguagem.

Em OM, embora a linguagem seja simbólica, guarda uma intrínseca relação com o lugar, não somente no que tange à fala, mas à natureza de um modo geral. As comparações e metáforas são construídas em relação às características do lugar: “Boa tarde, compadre. Está um solzinho danado, de rachar mamona” (OM, p. 53), ou “Apois, não é que o homem vivia assobiando e quando assobiava fazia assim com a boca, que nem fiofó de galinha” (OM, p. 54). Expressões como “picou a mula”, “os olhos arregalam, só faltam minar água”, “esta cambada, só a pau”, “vida mais desgramada”¹¹, ou “sem querer tinha dado uma ferroada em seu Silvino”, entre outras, trazem elementos que também exprimem o lugar e de um modo de falar de um povo.

O tempo todo o autor recorre a elementos da região para compor a linguagem do romance, mas ultrapassa o pitoresco porque cria espaço para a voz popular sem apelar para registros que ressalte a incultura ou a rusticidade daquela sociedade. Dessa maneira, observa-se um modo peculiar de fala, mas o autor não recorre a transcrição fonética rigorosa da oralidade, o que garante a integridade literária dos discursos. A região também se faz presente quando o autor situa as personagens: “Ali os dois pastavam a sua tristeza e solidão” (OM, p. 27). Essa passagem diz respeito aos passeios do coronel Honório Cota com sua filha. Ao findar da tarde, eles se dirigiam para a parte mais alta da cidade, um lugar arborizado e distante do centro da cidade. Embora o verbo pastar em seu sentido conotativo traga uma carga agressiva pelo uso popular que o verbo adquiriu, neste caso, o autor se aproxima do sentido original, que é a forma como os ruminantes se alimentam. Sendo assim, o pastar se justifica nesta expressão por se tratar de uma mágoa que era lembrada e remoída.

Conforme já foi ressaltado, a linguagem coloquial foi bastante explorada pelo autor em sua obra. A este recurso, que recupera um modo de falar, Dourado intercala outro recurso estilístico também muito importante para compor a linguagem local: os neologismos. A partir de palavras já existentes na fala popular, Autran Dourado renova expressões como processo de estilização. Palavras como “paradeza,” “fumareira,”

¹¹ A palavra “desgramada” se insere na linguagem popular como substituta da palavra “desgraça”. Com o uso, o termo -desgraça- adquiriu sentido negativo (em algumas regiões mineiras, ela significa a invocação do demônio) e passou a ser uma palavra proibida e amaldiçoada que deve ser evitada para não atrair a carga negativa de seu significado.

“xingatório” etc., carregam sentidos de aumentativo e dão ênfase sobre o significado da palavra para não deixar dúvidas; uma forma exagerada de ver as coisas. Dessa forma, a região está presente no estilo do autor, não somente por ter assimilado variações linguísticas, mas também pela forma como é refletida nos símbolos que compõem a narrativa.

Observa-se também que há uma distinção entre o modo de expressão da personagem principal, que se apresenta como representante de uma classe dominante, e os demais personagens, como por exemplo, Juca Passarinho, personagem oriundo do sertão. Na fala dela não há incidência de expressões ou ditos populares e, embora sua linguagem guarde uma proximidade com a língua coloquial, isto acontece mais no sentido de traduzir um modo de falar de uma região, o que não a coloca no mesmo patamar social das outras personagens, pois ela formula seus pensamentos com clareza e objetividade, diferente de Juca Passarinho que não consegue atingir elaborações mais complexas e necessita da intervenção do narrador para que o leitor possa ter uma noção de suas formulações: “Ele se perdia em pensamentos absurdos, não esses, outros – feitos de imagens concretas, os seres e as coisas que ele conhecia, mas que desses pensamentos se aproximavam na luta incessante e inútil de querer entendê-la [...]” (OM, p. 172)

Rosalina não cita expressões populares e quando o faz, se justifica imediatamente: “Quem se rebaixa demais, arrasta a bunda no chão. Até bocagem¹² ele agora dizia rude. Ninguém vai pisar no orgulho da gente. Eles vão ver” (OM, p. 37).

Nesta passagem, ela relembra um dito popular expressado pelo pai num momento de afetação e orgulho ferido. A expressão “até bocagem ele agora dizia rude” indica que não ficaria bem para ele, uma pessoa rica e educada dizer palavras tão grosseiras como a palavra “bunda”. Dessa maneira, o dito popular se justifica para mostrar o quanto a fraude nas eleições afetara o pai, fazendo com que ele, contraditoriamente, se “rebaixasse” à linguagem do povo.

Entenda-se que não se trata de preconceito linguístico na acepção de Marcos Bagno (1999) que aponta para a discriminação de pessoas cujo modo de falar não corresponde às modalidades de prestígio. Em OM, no campo do enunciado, as construções sintáticas são as mesmas para todas as personagens e não se observa erros

¹² Trata-se de um neologismo em que o autor remonta a Bocage, poeta de inspiração erótica e passional. Bocage foi o maior representante do Arcadismo português e ficou conhecido, principalmente, por suas sátiras contra a sociedade portuguesa. No contexto empregado por Autran Dourado, a palavra adquire o sentido de boçal, uma espécie de junção entre Bocage e bobagem.

gramaticais que poderiam diferenciar a fala das personagens. No entanto, os regionalismos, os ditados populares que compõem o léxico apontam para o lugar social das personagens e a forma como veem o mundo. Juca Passarinho pensava o mundo de acordo com sua experiência no sertão e Rosalina era para ele um guará; Quiquina, um cão. Mas este assunto será devidamente aprofundado no segundo capítulo a propósito do estudo detalhado de cada personagem.

Regionalismo ou intimismo?

Se por um lado, o tema, a linguagem e a região são decisivas para compor o aspecto regionalista de OM, por outro lado, trata-se de um romance que se filia à estética intimista, pois a ênfase da narrativa recai para o movimento psicológico das personagens que no plano da estrutura é dado no discurso indireto livre e no fluxo da consciência. Desta forma, em primeiro plano estão os estados de espírito, os pensamentos, a tensão interiorizada das personagens. Massaud Moisés (1975, p. 99) assim define romance intimista: “O romance introspectivo invade a subconsciência e a inconsciência, o que equivale a perquirir o mundo da memória, dos sonhos, dos devaneios, dos monólogos interiores, dos lapsos de linguagem, das associações involuntárias.”. No entanto, por manter o interesse pelo movimento psicológico e não privilegiar explicitamente os problemas da vida social, o romance introspectivo foi relegado ao segundo plano em detrimento do romance social/regionalista.

A estética do romance social foi mais valorizada do que a vertente intimista devido à polarização ideológica que caracterizou a década de 1930 (comunismo/catolicismo). Devido à consciência de país subdesenvolvido, os escritores se voltaram para os problemas do país e firmaram um compromisso com a denúncia social em busca de uma estética que privilegiasse a objetividade e documentasse a realidade. Luís Bueno (2006) observa que essa divisão marca o nosso romance desde o século XIX, mas foi no decênio de 30 que o ambiente literário se conformou a ela devido às posições ideológicas, o que levou críticos como Afrânio Coutinho a afirmar que “há duas formas do humanismo brasileiro expressas pela literatura de ficção em duas correntes, a regionalista, em que o homem aparece em conflito ou tragado pela terra, e a psicológica ou de análise de costumes, em que o homem está diante de si mesmo e outros homens” (BUENO, 2006, p. 32). Dessa maneira, o romance intimista

foi colocado como secundário em relação ao romance social. Aliás, “tão secundário que não teve forças para estabelecer-se como via possível de desenvolvimento do romance no Brasil” (BUENO, 2006, p. 19).

Ao analisar cuidadosamente os escritores do período de 1930, Bueno observa que as fronteiras entre as duas vertentes não são tão rígidas como fazia supor grande parte da crítica literária da época e recusa a clássica divisão entre romance social e romance intimista, porque as tendências vistas em separado não dão conta da complexidade das obras, como por exemplo, *São Bernardo* e *Fogo Morto*. Ele observa que *São Bernardo* foi mal recebido pela crítica de esquerda que queria o “enfoque documental da vida dos humildes”. No entanto, Graciliano Ramos ultrapassa essa estética e articula o conteúdo social e o caso íntimo. Nas palavras de Bueno, *São Bernardo* é profundamente intimista e social e *Angústia* não é um romance psicológico em oposição ao romance de costume: é as duas coisas. Se por um lado, a polarização consagrou o polo social, por outro lado, Graciliano Ramos problematiza o social e individual.

Dessa forma, Luís Bueno adverte que a divisão entre romance social/regional e romance intimista pode ser simplificadora e que embora o regionalismo seja uma tendência geral das letras brasileiras, não pode ser aplicado como rótulo generalizante. Sendo assim, se recusarmos a divisão, temos autores como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Rachel de Queiroz que de formas diferentes sintetizaram as duas vertentes.

Mesmo em escritores aos quais coube o rótulo de romancista psicológico, como por exemplo, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, a terra teve peso decisivo. O crítico observa que em Cornélio Penna são as montanhas que causam enclausuramento, o que não é fruto apenas de seu aspecto físico, mas da história da relação que têm com os homens e por consequência do tipo de influência que devolvem ao homem. Neste sentido, há uma coerência com o tempo histórico, pois “as montanhas de Minas são a terra arrasada pela experiência da mineração, que feriu a natureza e incompatibilizou-a com o homem”. E

a visão de mundo organizadora dos livros de Cornélio Penna tira um partido enorme tanto do ambiente fechado por montanhas que se encontra em Minas Gerais quanto da violenta atividade mineradora que foi responsável pela ocupação daquele estado. (BUENO, 2006, p. 250; 526)

Já o projeto literário de Lúcio Cardoso, que depois de Salgueiro (BUENO, 2009) teve como centro de representação a pequena aristocracia rural em decadência, apresenta também o espaço regional como atmosfera asfixiante, intrinsecamente ligado à experiência interior das personagens:

O ambiente sufocante até pela presença física das montanhas, contraparte, digamos, geográfica dos valores morais dominantes naquele ambiente, é o típico da província, inviável para aqueles que querem ou tentam uma vida além dos limites estritos ali aceitos. Cidade em que não é possível ao indivíduo se esconder. É nesse ambiente que ele localizará sua obra da maturidade, *Crônica da casa assassinada*, um romance exemplar do uso da mentalidade de um local – uma região – na constituição de formas complexas e de relacionamentos e vivência interior. Não seria o caso de desimpedidos, percebermos que o anseio de universalidade da literatura de Lúcio Cardoso parte do chão concreto da realidade brasileira? Não haveria, a contrapelo do que o próprio escritor imaginasse, algo de local em sua obra?

Se por um lado a narrativa intimista volta-se para os problemas subjetivos (principalmente as inquietações diante da existência) e busca resguardar uma universalidade para responder ao que é ser humano, por outro lado, não se pode negar nestes escritores o peso decisivo da terra, enquanto espaço regional, na configuração da narrativa. Neste sentido, Autran Dourado é tributário desta consciência intelectual que levou os escritores de 30 a buscarem o equacionamento para o social e o individual.

Em OM a solidão, as carências afetivas, os sonhos destruídos se ligam também à terra arrasada pela erosão e, a propósito da análise de Luís Bueno sobre Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, pode-se dizer que em OM também a região tem peso decisivo e se relaciona ao arruinamento das personagens. Conforme foi analisado anteriormente, as erosões limitam a cidade e provocam um ambiente de ruína. Para compor as personagens, Dourado também insere elementos deste local arruinado (pelo preparo indevido para o plantio de café) remetendo à relação do homem com o meio: de destruição do ambiente para gerar capital, que por sua vez não foi utilizado para gerar melhorias na região. Dessa maneira, o enredo aponta para uma prosperidade fugaz e a riqueza rapidamente se converte em decadência. No entanto é este passado próspero, que não chegou a cumprir tudo o que prometia, que assombra o presente e impede que as personagens realizem seus sonhos e que a cidade alcance a tão desejada modernização. Assim como não há futuro para a cidade porque as erosões ameaçam

avançar para o centro, os Honório Cota são marcados pela morte: Rosalina é a única sobrevivente da família, que, ao final, enlouquece, e cujo filho nasce morto.

É importante também ressaltar que na mesma proporção em que as erosões limitam a cidade, o sobrado – que está de tal maneira imbricado com a região – coincide com o horizonte das personagens. Dessa forma, a casa não é somente abrigo para uma família decadente. Ela, enquanto símbolo da região, também limita o horizonte das personagens que aceitam os usos e costumes impostos pela sociedade local. Rosalina estava de tal forma presa ao sobrado, que sua saída da casa ao final da narrativa representa sua morte. Por outro lado, o sobrado também se configura como um espaço interno, pois toda a ação se desenvolve no interior da casa envolta por uma atmosfera silenciosa. Desta maneira, o sobrado é também símbolo da intensa vida interior das personagens, e a junção de duas casas numa só é significativa do desejo de síntese dessas duas estéticas, intimista e social, tão importantes para a literatura brasileira.

No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta. Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, aumentou-lhe a fazenda, mudou-lhe o nome para Fazenda da Pedra Menina – homem sem a rudeza do pai, mais civilizado, vamos dizer assim, cuidando muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho – assim fez com a casa; assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento. Se as vergas das janelas de baixo eram retas e pesadas, denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio, as das janelas de cima, sobrepostas nos vãos de baixo, eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas. (OM, p. 4)

CAPÍTULO 2 – Tragédia e ruína

Pense-se no livro como tragédia, mais do que como romance
(AUTRAN DOURADO)

Tragédia e decadência

Tragédia é uma forma teatral que abarca um conflito entre uma personagem e algum poder de uma instância maior, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. De acordo com Albin Lesky (1996), a origem da tragédia se relaciona com as festas rurais da Ática pelo culto a Dionísio para obter o bode como prêmio, ou seja, a tragédia desde sua época mais antiga esteve ligada ao culto a Dionísio (deus despedaçado pelos titãs). Com o passar dos tempos, esses cultos se desenvolveram em várias direções, entre elas o uso de máscaras e a criação de diálogos, até se constituírem em forma dramática. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes são considerados grandes autores da tragédia e cada um contribuiu com inovações para o florescimento deste gênero: Ésquilo acrescentou o segundo ator à tragédia e reduziu o coro, assegurando primazia à parte falada. Com Sófocles o drama torna-se mais complexo, além de acrescentar à tragédia o terceiro ator. Em Eurípedes a ação e as personagens são de livre invenção, sem abandonar, contudo, o mítico tradicional.

Para abarcar o conceito de tragédia e organizar sua estrutura em termos teóricos, Aristóteles (1986) identifica seis elementos constitutivos: mito (imitação das ações ou enredo); a personagem (ethos ou caráter); elocução ou dicção; pensamento (dianóia); espetáculo em cena e o canto (melopeia). A estrutura se inicia com o prólogo (texto introdutório); em seguida o párodos (canto inicial do coro); episódio (correspondente ao ato); estásimo (canto intermediário do coro entre um episódio e outro) e êxodo (canto final).

A aproximação entre OM e a tragédia se justifica porque Autran Dourado dialoga com a estrutura deste gênero literário fazendo da tragédia um dos eixos temáticos de sua obra: OM narra uma decadência que leva as personagens à ruína. Em Autran Dourado, o diálogo com a tragédia não se dá por homologias ou transposição da forma até porque a tragédia é um gênero teatral e OM é um romance de intensa vida

interior. Em outras palavras, pode-se dizer que há uma dimensão trágica da existência que o autor deseja captar ao recriar uma sociedade em decadência. De acordo com Albin Lesky, o trágico é uma categoria estética e um princípio filosófico que expressa uma visão específica de mundo. Sendo assim, o trágico pode estar no romance, no conto, na música, nas artes em geral. Entretanto, tudo que se fale sobre o trágico, sobretudo pela complexidade que o termo suscita, necessariamente, partirá da tragédia ática e a ela retornará. Foram os gregos, no período também conhecido como clássico, que condensaram o conteúdo trágico a forma artística da tragédia e nos legaram a “mais perfeita objetivação da visão trágica do mundo no drama do século V” (LESKY, 1996, p. 23).

Numa outra perspectiva, Raymond Williams (2002) propõe um olhar histórico sobre a tragédia e constata que embora a arte trágica tenha permanecido por tantos séculos, os sentidos particulares dela foram perdidos e modificados em diferentes momentos da História, ou seja, o sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado. Por exemplo, na tragédia grega, a ação¹³ dizia respeito às famílias reinantes, nobres porque eram intermediárias entre deuses e homens. Assim, eles tinham que demonstrar dignidade até mesmo na queda. No período neoclássico, a chave para a mudança é a nova significação para a posição social, pois a “nobreza” do novo herói trágico carrega um conceito de decoro aristocrático, o que transformou significativamente o conceito de Fortuna e as ideias subsequentes de Destino, Fado, Providência, etc. O crítico salienta também que cada tipo de tragédia deve ser interpretado em relação com as convenções e instituições em transformação e não como tipo de acontecimento único e permanente, como grande parte das teorias têm afirmado (WILLIAMS, 2002, p. 70). Portanto, se a tragédia grega sobrevive até os nossos dias, a secularização é mais formal do que real, pois há um esvaziamento de conteúdo por trás da permanência dos termos. Basta lembrar que, se para nós, a tragédia é uma forma, para os gregos antigos, ela era realização. O povo ático imitava o mundo dos deuses, e o mito era um bem em comum, portanto, significava História. Entenda-se que não é objetivo desta pesquisa abarcar as posições teóricas afirmativas ou negativas sobre a possibilidade de obras trágicas na contemporaneidade e tampouco apenas descrever

¹³ Em Aristóteles, tragédia é a imitação das ações da vida: e não das pessoas: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão [...] que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro: Editora Nacional/ Casa da Moeda, 1986. p. 28. Vale lembrar que a ação é também um aspecto da estrutura do romance; são as situações dramáticas que compõem a ação do romance.

categorias estéticas da tragédia. Do ponto de vista que ora interessa, é importante perceber como os elementos intrínsecos da tragédia estão transfigurados na obra autraniana e como o autor constrói a imagem de um mundo que esclarece a realidade brasileira. Em OM, ao entrelaçar elementos da tragédia, tais como o mito e o coro, com o tema da decadência da aristocracia rural mineira, a narrativa discute também a luta do homem contra a sociedade e a tensão que ameaça a posição de classe daqueles que herdaram grandes latifúndios de uma sociedade patriarcal, mas tiveram que lidar com as condições de vida da sociedade moderna.

O coronel Honório Cota era um homem de posses, pois herdou vastas extensões de terras, e, para expandir os negócios, abriu um armazém de café com Quincas Ciríaco. Apesar da imagem negativa do pai, que fora homem “que tinha partes com o demo” (OM, p. 10), João Honório gozava do prestígio de todos da cidade: “É, a gente tinha respeito dele. Depois de algum tempo o que ele falava virava lei” (OM, p. 10). Sendo o oposto do pai, a cidade cuidou de construir certo mito rebaixado¹⁴ em torno de tão distinta figura. O tempo todo, o narrador o enaltece como pessoa nobre: “o passo vagaroso de quem não tem pressa [...], descia a rua da Igreja cumprimentando cerimoniosamente, nobremente os que passavam ou os que chegavam na janela muitas vezes só para vê-lo passar” (OM, p. 9). Mas quando ele pensou em se mudar para a cidade, já trazia “sonhos de altas grandezas”, em “estado larvar”, e que ganhariam com o tempo precisão e nitidez. Assim, ele não só ocupou a casa que era do pai, como mandou subir outro pavimento, numa expressão de opulência, para exibir o triunfo de sua família. Se o coronel Honório Cota já gozava do prestígio social, devido à sua situação econômica privilegiada em relação ao povo, por outro lado, faltava ainda o coroamento que legitimaria sua liderança e o levaria à posição de líder político. Não se pode esquecer que ele era um coronel e a aparente singeleza com que o narrador o nomeia encobre uma complexidade, pois o coronelismo sofreu variações de acordo com as peculiaridades locais e também de acordo com o tempo histórico. No entanto, Vitor Nunes Leal (1997) ressalta que o coronelismo, é “sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais”.

Leal lembra que o coronelismo é um sistema político que teve sua expressão mais aguda durante a Primeira República (1889 a 1930). Ele é a incursão do poder

¹⁴ Trata-se de um mito rebaixado porque não é mais o mito como foi concebido na tragédia clássica.

privado, em decadência, no domínio público em ascensão. Historicamente, o coronelismo é um fenômeno político ligado ao interior do Brasil¹⁵, que tem na figura do coronel, grande proprietário de terras rurais, o protetor do homem sem direitos, porque “a massa humana que tira a subsistência das suas terras vive no mais lamentável estado de pobreza, ignorância e abandono” (LEAL, 1997, p. 43). Sendo assim, o coronel é o primeiro a negar os direitos do trabalhador rural numa relação de concessão de “favores” àqueles que habitam e trabalham suas terras. No prefácio ao clássico de Vitor Leal, Barbosa Lima Sobrinho (1997, p. 17) ressalta que “para manter a liderança, o ‘coronel’ sente a necessidade de se apresentar como campeão de melhoramentos locais” e, portanto, respaldado no prestígio político de que desfruta, ele age como uma espécie de advogado dos interesses locais.

Em OM, a personagem Lucas Procópio, pai de João Capistrano, era um coronel implacável e temido por suas maldades. Ele estuprava escravas, “fazia e desfazia câmaras” e após sua morte, todos na cidade queriam esquecê-lo. Foi por isso que o coronel Honório Cota fez de tudo para apagar em si os traços do pai. Entretanto, ele não conseguiu fugir ao desejo de “mando e glória” e, neste sentido, o sobrado foi a primeira materialização desse desejo. Durante muito tempo ele tentou formar para si e para a cidade outra imagem do pai, e assim poder se unir a ele para sempre, na junção das duas casas em uma só: a parte de baixo, que fora construída pelo pai, permanece inalterada com suas portas almofadadas e detalhes barrocos; já a parte de cima, que corresponde à parte que lhe cabe, é construída de maneira mais leve e moderna: “Eu e ele juntos pra sempre. Só mesmo sabendo é que a gente vê que aquele sobrado são duas casas” (OM, p. 13). Entenda-se que a preservação da estrutura da casa não constitui uma simples homenagem ao pai porque depois que ele funde as duas, muda também seu posicionamento político; e se durante anos ele se posicionava passivamente diante da vida política da cidade porque “não era homem político, coisa rara naquela época em homens de posse” (OM, p. 20), agora ele sentia necessidade de assumir um compromisso político com a cidade, e não mais se limitar apenas a dar o voto tradicional, conforme a vontade do pai. Depois da construção do segundo pavimento,

¹⁵ Para Victor Nunes Leal, durante quase um século existiu em cada um dos municípios um regimento da Guarda Nacional e o posto de “coronel” era concedido ao chefe político da comuna. Como o governo regencial colocasse à venda os postos militares, os grandes proprietários de terra adquiriram as patentes e se tornaram os “coronéis” que por terem que pagar altos preços pela patente, armas, etc, eram conhecidos também como “o indivíduo que paga as despesas”. LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997, p. 290-291.

João Honório cresce ainda mais em importância e decide se candidatar às eleições para a câmara municipal, “botando reparo na administração da cidade”. O povo de Duas Pontes vivencia o desejo de progresso e urbanização na pessoa do coronel e, mesmo quando perceberam alguns disparates, davam razão a ele, por causa do sobrado:

Então um dia, para surpresa da gente, porque para ele era uma continuação lógica e inevitável das fantasias, das longas divagações silenciosas, o coronel Honório começou a botar reparo na administração da cidade, no comportamento de certos vereadores, do próprio presidente da Câmara. Aquilo não se fazia, isso não estava certo, tudo errado. Onde já se viu deixar a cidade nesta paradeza, sem nenhum benefício, nenhuma obra de monta. Tudo que faziam era uma porcaria, de envergonhar um cristão. A gente dava razão a ele por causa do sobrado (OM, p. 20).

Mas em nenhum momento a figura do coronel Honório Cota corresponde explicitamente aos coronéis, que com seu poder de mando favoreciam amigos e perseguiram adversários. Não há na narrativa, elementos que remetam à troca de favores, nem relatos de empregados ou capangas. Ao contrário, o coronel se apresenta como um homem solitário e pacífico. Quando se pensa no tradicional coronel como homem rico e fazendeiro, em OM as referências à fazenda são pouquíssimas; ela é praticamente apagada da narrativa, e o armazém se configura como o espaço de trabalho que justifica a renda do coronel. Na verdade, a fazenda só é revelada através do sentimento de nostalgia das personagens, de um tempo em que eram fazendeiros. Sabe-se que a grande lavoura da fazenda era de café, devido às lembranças do amigo e sócio Quincas Ciríaco que “se lembrava de João menino, os dois galopando pelos campos, nas matas antes das derrubadas para o plantio do café” e pela voz do narrador ao advertir que João Honório Cota já trazia escondido alguns planos “nascidos enquanto navegava solitário os campos da Pedra Menina soprados pela aragem cheirosa dos cafezais” (OM, p. 11 e 15). Neste sentido, as referências à fazenda desaparecem para justificar a presença da cidade enquanto processo inevitável de uma modernização que está chegando. No entanto, se a fazenda desaparece enquanto espaço onde se desenrola as ações, por outro lado, as estruturas antigas se atualizam e convivem com a modernização. Dessa maneira, para que a modernização seja confirmada, cria-se a ilusão de que o arcaico foi superado.

Quanto a João Honório, mesmo sendo um cidadão, carrega as marcas do mundo rural e a mais visível delas é o título de coronel. Herança ou não, o título revela um desejo de mando e riqueza, que talvez estivesse dentro dele o tempo todo, mesmo que

ele o negasse. Se por um lado, ele sente tanta necessidade de negar o pai, a ponto de até mesmo mudar o nome da fazenda de “Encantado” para “Pedra Menina”, por outro lado, depois da fraude da eleição, é do poder do pai e do medo que fazia com que todos o respeitassem que ele tenta se valer: “com quem pensam que estão lidando? Eu sou filho de Lucas Procópio Honório Cota!” (OM, p. 25). Neste ponto, mesmo se João Honório tivesse recebido este título por uma questão de costume¹⁶, ou pelo fato de ser filho de um poderoso coronel, ele expressa o desejo de continuar este sistema e adaptá-lo às novas circunstâncias que se colocaram com a modernização daquela região.

Outro fato ligado a esse *status* do título é que nesta narrativa todos os fazendeiros são chamados de coronéis, com exceção do major Lindolfo do Paracatu, que era também rico fazendeiro de outras regiões mineiras e fazia parte das lembranças da personagem Juca Passarinho. Depois do nascimento de Rosalina, que fora tão esperado, o sobrado começou a se encher de gente e “vinha o padre, o presidente da Câmara, os vereadores, os outros coronéis e fazendeiros da redondeza” (OM, p. 19). Porém, quando João Honório assumiu seu desejo de ser homem político, posicionou-se contra o atual partido, “dono da cidade há mais de vinte anos” e foi então que começaram os comentários de que ele estava ficando louco, um “dom Quixote desmiolado”. Até Dona Genu, sua esposa, “achava aquilo tudo um despropósito, matéria de desmiolado” (OM, p. 20). Para dar prosseguimento ao sonho de ser homem público, ele busca nos guardados da família e nos livros velhos a matéria para seus discursos recheados de palavras difíceis e ideias “retiradas como múmias” (OM, p. 22). E se ele era motivo de chacota para “os donos da cidade” e causava incômodo aos companheiros de partido, por outro lado, o povo da cidade nunca deixou de respeitá-lo e admirá-lo. Tanto que o elege nas eleições para a Câmara, e ele só não assume o cargo porque o resultado foi adulterado; até mesmo os companheiros de partido o traem. O povo, ao contrário, o tinha em grande conta, aliás, há um exagero na forma como enaltecem o coronel e sua filha, criando em torno deles um mito de fidalguia, como se fossem pessoas nobres que pudessem, de alguma forma, estender suas mãos generosas para salvar a cidade.

Mas, observe que a relação estabelecida entre os Honório Cota e o povo da cidade é uma relação entre duas classes: uma que é possuidora e outra dos que nada possuem. A admiração pela pessoa do coronel estava intimamente ligada ao que ele

¹⁶ Victor Nunes Leal (1997, p. 290; 291) ressalta que o coronelismo ficou de tal forma “arraigado na mentalidade sertaneja, que até hoje recebem popularmente o tratamento de ‘coronéis’ os que têm em mãos o bastão de comando da política ou os chefes de partidos de maior influência na comuna”.

também possuía: o sobrado (a casa mais bonita e mais alta da cidade). Depois que o sobrado ficou pronto, o coronel manda buscar os móveis: cadeiras austríacas, lustres de cristal, lampiões belgas, louça inglesa, jarras de opalina, caixas de música, etc., tudo que possa expressar sua prosperidade. O povo ficava maravilhado diante de tanta riqueza e novidades: “E veio pra nosso encantamento, até mesmo um piano preto, de rabo, que era um despropósito, a gente nunca tinha visto igual, um gramofone. E veio aquele relógio-armário de tamanho e beleza inigualada [...]” (OM, p. 16). Daí a associação entre status e poder de aquisição. Neste sentido, vale ressaltar a análise de Heloísa Gomes (1981, p. 72;73) sobre a chegada do piano no engenho de Santa Fé em *Fogo morto*. Depois de consolidado o engenho, o capitão Tomás Cabral de Melo, um senhor de terras em fase de ascensão, manda buscar em Recife um piano que é carregado por dez negros pela estrada que leva ao engenho:

A propensão a consumir artigos de luxo absolutamente supérfluos – piano de cauda, candelabros de cristal – tem na verdade uma forte função social, mesmo se irracional do ponto de vista econômico, pois assegura ao senhor o prestígio necessário para manter sob seu poder o resto da comunidade. Cria-se um mito de esplendores que fascina a população, e o senhor de terras habitando com sua família uma grande casa onde tem a reputação de viver com opulência, adquire uma estatura gigantesca, sendo circundado por uma aura ideal.

Mais adiante a ensaísta conclui que não basta possuir e usufruir o luxo, mas exibi-lo para anunciar a superioridade da classe sobre toda a população.

Embora em contextos literários diferentes, pois Tomás Cabral de Melo se constitui como senhor de engenho cuja riqueza estava assentada sobre a lavoura escravista e João Honório como fazendeiro de café que contava com “braços livres” e expandiu seus negócios para a cidade, as situações desencadeadas pelas personagens se aproximam no que diz respeito à relação entre fortuna e status, pois em ambos é percebida a necessidade de se afirmar pela riqueza e assim garantir respeitabilidade e influência sobre os demais. Ao construir uma casa tão imponente, também João Honório manifesta o desejo de ser o homem mais rico e mais importante daquela região.

Mas a verdade é que a ruína social já rondava aquela família desde tempos antigos (João Honório não é tão rico quanto o pai) e toma ritmo acelerado após o resultado das eleições. Aliás, o episódio das eleições apenas dá visibilidade à decadência. Depois da fraude, ele se recusa a responder aos cumprimentos daquele povo

que tanto o admirava e corta relações de cordialidade com toda a cidade, com exceção de Quincas Ciríaco, agora também compadre. E se o coronel já demonstrava sinais de decadência, depois de sua morte, Rosalina declina ainda mais, o que confirmaria o dito popular: “pai rico, filho nobre, neto pobre”. No entanto, o povo continua enobrecendo aquela família e quando o coronel morre, a cidade aguardava Rosalina como se ela fosse uma rainha: “Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha [...]”, ela era “uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar” (OM, p. 28).

Se a nobreza do coronel João Capistrano e de Rosalina parece excessiva, isso ocorre para se colocar como problema e dar visibilidade ao mito da fidalguia. O enaltecimento da família Honório Cota e o valor dado ao sobrado são conferidos e legitimados por uma coletividade que mesmo sendo ignorada, estava sempre ávida para saber o que se passava naquele espaço tido como sagrado¹⁷. Porém, trata-se de uma sociedade que não se articula politicamente e que, para compensar a pobreza na qual estava inserida, falava com entusiasmo das coisas belas que o outro possui como se fossem das suas próprias coisas. Numa outra situação, quando um poste de luz ameaçava cair, a cidade inteira reclamava, mas não fazia nada, porque era “gente pacífica, cordata, amante do progresso” (OM, p. 93). O poste só foi trocado porque o coronel Sigismundo, mais em tom de galhofa do que atitude política, ameaçou derrubá-lo, e, sendo um coronel, a Cia de luz achou melhor trocá-lo.

O fenômeno da fidalguia é extremamente complexo aqui no Brasil, pois, se ela está ligada aos senhores de engenho porque no processo da colonização algumas pessoas de berço fidalgo vieram assumir latifúndios, por outro lado, este espírito de fidalguia estava representado na “busca de riqueza fácil e prosperidade sem custo” (HOLANDA, 1991, p. 76), ou seja, o que trouxe os portugueses para o Brasil não foi o desejo de habitar a terra, mas o desejo de enriquecer rapidamente. Assim, nobre era aquele que tinha alguém para trabalhar em seu lugar. Enquanto em outros países o indivíduo que não nasce nobre conquista pelo mérito e pelo trabalho a posição social, aqui no Brasil os títulos nobiliárquicos eram concedidos pelo favor. Os Barões do Café, por exemplo, eram ricos fazendeiros agraciados por D. Pedro II, e que nem sempre eram

¹⁷ Maria Lúcia Lepecki,(1996, p. 66) ao propor uma leitura mítica da obra de Autran Dourado, contrapõe o sobrado, como espaço fechado e sagrado, à cidade, espaço aberto e profano: “A dimensão mítica da narrativa de Autran Dourado condiciona uma oposição entre espaços, e, conseqüentemente, entre tempos”.

os descendentes de quem tinha recebido uma mercê ou carta de reconhecimento da fidalguia¹⁸. A verdade é que grande parte dos nobres brasileiros não tinha ascendência nobre e forjava documentos. Neste sentido, vale lembrar a crítica ferina de Gregório de Matos a despeito da “nobreza” que se fazia no Brasil:

No Brasil a fidalguia/ no bom sangue nunca está,/ nem no bom procedimento,/ pois logo em que pode estar?/ Consiste em muito dinheiro,/ e consiste em o guardar bem/ para ter que gastar mal/ Consiste em dá-lo a maganos/ que o saibam lisonjear,/ dizendo que é descendente/ da casa da Vila Real. [...].

Sérgio Buarque de Holanda (1991), a propósito da reflexão sobre o gênero épico em Basílio da Gama, ressalta que “a ardente exaltação do passado, a fabricação de mitos e tradições veneráveis constitui sempre um expediente compensatório favorito para aqueles que não se podem gabar de longas e ilustres tradições”. É neste sentido que se justifica o enaltecimento exagerado das personagens que o narrador dizia ser “gente de casta”; uma espécie de compensação para um povo que não tem do que se orgulhar, dados os verdadeiros interesses e condições em que se deu sua história:

[...] quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiarias emudeceram: e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis, criadores de gado, potentados, esbanjadores ou unhas-de-fome – conforme a experiência tida ou a natureza, fazendeiros agora, lúbricos negreiros, incestuosos, demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, navegadores de montes e montanhas, políticos e sonegadores, e vieram plantando fazendas, cercando currais, montando pousos e vendas, semeando cidades no grande país das Gerais (OM, p. 2)

Sendo assim, o mito de nobreza ou fidalguia em torno das personagens João Honório Cota e Rosalina distingue-as das demais e compensa a decadência econômica e, consequentemente, social que se abateu sobre elas. E, ainda, por se tratar de uma decadência, e não de uma ascensão social, a atmosfera fantasmagórica que perpetua o passado no presente evidencia uma nobreza que se apresenta como uma ruína e problematiza a posição social das personagens. Na verdade, trata-se de restos de um passado que se queria glorioso. Entretanto, a decadência e a ruína põem por terra uma prosperidade que não se sabe se de fato existiu. O povo de Duas Pontes via o coronel Honório Cota como homem rico e honrado. Aliás, Honório vem de honor e significa

¹⁸ A graça da mercê era uma carta de nobreza concedida pelo rei por serviços prestados à Coroa.

honra. E é neste sentido que a moral do coronel será afetada. Como se sabe, ele foi eleito, mas o resultado foi fraudado, ocasionando sua derrota. Mesmo a derrota sendo justificada, perder as eleições significou para ele uma vergonha porque teve como consequência perder o prestígio e “cair” na boca do povo pelo aspecto negativo da novidade. Esse golpe feriu fundo o orgulho do coronel, porque ele foi moralmente diminuído perante a cidade. Ele que se viu como novo líder político e esperança para aquela cidade agora experimenta a queda.

Para as demais personagens da narrativa é o desvario, a loucura que o leva à ruína, mas, numa instância profunda, o que está em jogo é a perda do privilégio de classe, pois a decadência e ruína que estavam assentadas sobre a prosperidade daquela família ganham visibilidade com o episódio político. Após as eleições, o coronel deixa de se preocupar com a manutenção do sobrado, e, conseqüentemente, a casa entra em longo processo de declínio. Da mesma forma que o sobrado materializou a prosperidade, e, diga-se de passagem uma ascensão muito curta, desta vez, ele dá a ver o arruinamento que se estende por vários anos. Sendo assim, a loucura, ou o sonho de grandeza manifestado no desejo de ser político, é na verdade a luta pela continuidade do poder de uma classe social em decadência: a aristocracia rural.

À ruína moral, rebaixamento da pessoa nobre, que propiciou a experiência trágica, se junta à decadência dos negócios: a fazenda, que outrora fora motivo de *status* de Lucas Procópio, figura no texto apenas na lembrança dos personagens e o armazém torna-se o único referencial de trabalho como meio de ganhar a vida. É importante ressaltar que o café é o produto/mercadoria que justifica a riqueza daquela família e da cidade. O tempo todo este produto se faz presente na narrativa, seja nas lembranças que evocam as grandes plantações na fazenda do coronel, seja nas sacas empilhadas até o teto no armazém. Como ressalta Celso Furtado (1997, p. 116), depois da decadência das economias do açúcar, do ouro e do algodão, o café surge como “produto que permitiria ao país reintegrar-se nas correntes de expansão do comércio mundial [...]” e trouxe consigo a promessa de desenvolvimento econômico. Entretanto, as crises de superprodução do início do século XX geraram um volumoso estoque que foi se acumulando no decorrer dos anos. Conseqüentemente, houve baixa nos preços e perda de renda para os proprietários, fazendo com que perdessem o antigo estado de prosperidade: uma desgraça de proporções trágicas que também contribuiu para a decadência do sistema coronelista. Nesta perspectiva, João Honório Cota dá a ver uma

decadência social, econômica, ligada ao país e que, portanto, não é só sua; é de Duas Pontes, de Minas e do Brasil.

Se o tempo todo o coronel Honório Cota nega o sistema coronelista representado na figura do pai que “fazia e desfazia câmaras”, por outro lado, João Honório foi destruído pelas forças deste sistema em desagregação. De maneira ambígua, João Honório se posiciona entre um sistema político em decadência e novas forças que surgem, e, desta maneira, ele não é nem o tradicional coronel e nem representa as novas lideranças políticas. Em outras palavras, ele representa uma transição entre o coronelismo e as novas ordens da fase do desenvolvimentismo, que, para assegurar a inserção do Brasil na ordem do cenário mundial, tinha de se industrializar. Desta forma, o coronelismo – enquanto fenômeno de uma elite controladora do poder econômico, político e social – também teria de passar por transformações ou sucumbir.

E assim o coronel Honório Cota deixou de responder aos cumprimentos, às reverências que os que se julgavam menos culpados lhe dirigiam.[...] Se é negócio, passe no armazém, é lá que assisto agora, era o mais que se podia ouvir dele. E nos negócios ele ficou outro homem: duro, sem contemplação, nenhum perdão. (OM, p. 26)

A Rosa e o Povo

Rosalina, “flor de seda”, “rosa branca, barroca”, ou a flor branca do café, é a última descendente desta velha família da aristocracia rural mineira e nasceu depois de sucessivas tentativas que resultaram nos filhos natimortos. Após a morte de seu pai, João Capistrano Honório Cota, cabe a ela a preservação da memória do avô, Lucas Procópio, e do próprio pai. Quando vivo, cada vez que morria alguém da família, seu pai parava um dos relógios da casa, num ritual muito significativo, porque é como se o tempo parasse e todos os valores vivenciados até aquele momento continuassem prevalecendo. E ela não só repete o ritual da família, como encarna as personalidades do pai e do avô: “De dia ela era João Capistrano Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando, garanhão” (OM, p. 196). O tempo todo ela luta para preservar os valores e a dignidade de sua família; tanto que a exemplo do pai ela se recusa a manter relações de cordialidade com a cidade, encerrada em casa dia e noite, no silêncio da convivência com a mucama muda. O sobrado torna-se, então, um espaço fechado,

atingindo valor negativo de túmulo. Em OM a vida é regida pela morte, seja como acontecimento físico na perda de tantos entes, seja na forma como são lembrados.

Neste sentido, pode-se relacionar Rosalina com uma figura mítica, como Antígona, personagem das tragédias de Sófocles. Da união incestuosa de Édipo e Jocasta nasceram Antígona, Ismene, Etéocles e Polinices. Após expulsarem o pai de Tebas, Etéocles e Polinices travam combate pelo poder e se matam mutuamente. Creonte, irmão de Jocasta, conquista o trono de Tebas e concede honras fúnebres a Etéocles, mas proíbe o sepultamento de Polinices, por ser considerado traidor. Antígona cumpre o ritual de honrar os deuses e os mortos e então, contrariando a lei de Creonte, enterra seu irmão para que ele tivesse paz após a morte. Porém, o rei manda desenterrá-lo e encerra Antígona numa gruta, privando-a do convívio com todos até que ela morresse, ou seja, ela é enterrada viva. Então, ela se suicida e uma grande desgraça também se abate sobre Creonte: seu filho e sua esposa também se suicidam (o primeiro pelo amor a Antígona e a segunda pela perda do filho).

Para os gregos antigos, o sepultamento era muito importante porque facilitava a entrada do moribundo ao mundo dos mortos. Já na instância social, ficar insepulto significava ser banido da memória da família e da sociedade. Assim, Antígona cumpre o ritual da lei dos deuses e da lei dos homens. Em OM pode-se dizer que acontece uma situação inversa que atinge significados semelhantes, pois Rosalina se recusa (simbolicamente) a enterrar seu pai com o objetivo de honrá-lo e não esquecê-lo. Quando o coronel Honório Cota morre, toda a cidade comparece ao sobrado para expressar solidariedade e reatar os laços de cordialidade. Porém, Rosalina não cumpre o ritual de sepultamento: ela não vela o corpo e nem vai ao cemitério enterrar o pai, o que significa que ela não estava disposta a esquecer o conflito entre o pai e a cidade, ou seja, esta foi a maneira que ela encontrou para preservar a dignidade do pai:

Foi assim que Rosalina fez, todos os gestos medidos: viu o pai no caixão, o corpo coberto de flores, cruzou os dedos como quem ia rezar mas não rezou. Súbito se voltou para onde tinha vindo. A gente viu tudo em silêncio de igreja: Rosalina subia de novo as escadas, direitinho como desceu (OM, p. 29).

Em Antígona observa-se o valor incondicional dos laços familiares: quando Édipo foi exilado, ela foi a única dos filhos que não o abandonou e o acompanhou em seu exílio. Depois, com a morte dos irmãos, ela providenciou o sepultamento de Polinices, desafiando as leis representativas do poder social. Embora os significados das

ações sejam diferentes, pois em *Antígona* o que está em jogo é a relação entre as leis divinas e as leis do Estado e em *OM* o confronto entre os interesses dos membros de uma classe que almejavam ocupar uma posição-chave na estrutura social, a aproximação entre *Antígona* e *Rosalina* se justifica pela relação entre o drama familiar e o social. Assim como *Antígona*, *Rosalina* foi solidária ao pai, tanto que ela dá prosseguimento ao ato solitário daquele de punir a cidade pela fraude eleitoral, renunciando até mesmo, ao sonho de casamento.

Na citação acima, observa-se que a cidade comparece para as honras fúnebres como forma de se desculpar pelo que aconteceu nas eleições municipais, mas *Rosalina* queria deixar bem claro que não estava disposta a esquecer: “Não esqueço, ninguém deve esquecer” (*OM*, p. 32). Neste sentido, conforme observa *Laura Goulart* (2009), enterrar *João Capistrano* significaria enterrar sua briga com a cidade. Daí o rancor que não poupou ninguém, nem mesmo o povo que tanto admirava aquela família.

Contudo, não se trata de um rancor sem fundamento. Assim como o pai, *Rosalina* tinha consciência de sua posição de classe e, neste sentido, o orgulho era uma forma de reafirmar sua superioridade, o domínio de quem ainda é proprietário. Naquele momento, reatar os laços de cordialidade com a cidade significava assumir a decadência e se rebaixar. Foi assim que ela se lembrou de uma conversa do pai, citada anteriormente: “Esta gente não presta. A gente também deve ter um pouco de orgulho. Quem se rebaixa demais, arrasta a bunda no chão”. (*OM*, p. 37). A luta dela não é só uma questão de moral e de orgulho ferido. Trata-se de preservar a posição social e continuar o nome da família, pois, assim, ela preservaria sua identidade e garantiria uma existência social distinta do povo. O povo por sua vez também se ressentia porque não tinha culpa da traição, ao contrário, elege o coronel através do voto, e, no entanto, também foi desprezado. Mas curiosamente, a voz popular que penetra a narrativa não diz o ressentimento de sua classe. Ao contrário, o povo mostra-se conformado com a situação e mesmo sendo ignorado, estava sempre ávido para saber o que se passava no sobrado. O desentendimento, que no nível do enredo é consequência de uma disputa eleitoral, numa instância mais profunda, representa um conflito social.

Até aqui a análise tentou mostrar como o mito grego foi parodiado em *OM*, mas o mais importante se dá no plano da narrativa quando o autor escolhe o narrador para

ser o porta-voz da cidade, que ele mesmo chama de narrador coletivo¹⁹. Assim como o coro da tragédia, este narrador interpreta os fatos e se solidariza com Rosalina. Nas tragédias antigas, o coro era um elemento muito importante porque representava a *polis* (cidade-estado) e exprimia tanto o ponto de vista da cidade quanto o ponto de vista do personagem. Este tinha várias funções tais como: comentar a fala e as ações dos heróis, fornecer conselhos, emitir opiniões, etc. Entretanto, o coro é o elemento da tragédia que mais tem sofrido alterações. De acordo com o dicionário de Termos Literários (2009), a princípio, o texto do coro constituía a parte principal do drama. Depois, torna-se parte secundária e com o desenvolvimento do drama perde sua importância original de personagem coletiva. E então fica a questão: por que o autor se vale de um elemento que praticamente desapareceu na tragédia moderna? A escolha deste modelo nos remete imediatamente à questão da representação na literatura brasileira, pois ao parodiar o modelo clássico de um narrador que fala em nome de uma cidade em conflito com a personagem principal e, que, contraditoriamente, se identifica com esta personagem, o romance autraniano capta contradições da vida social e coloca questões de representação.

Hermenegildo Bastos (2006, p. 91) ressalta que a representação no Brasil está profundamente ligada ao projeto de formação da literatura brasileira, pois as formas de representação da nossa literatura foram erguidas “sobre o terreno do confronto entre a imitação deslocada das literaturas matrizes (que eram essas sim, representações de suas histórias sociais) e a matéria local que teimava em escapar ao modelo de representação transplantado [...]”. Em outras palavras, não se pode esquecer que, enquanto na Europa o elemento social era coerente com a forma literária e por isso se internalizou, no Brasil, a nossa representação estava começando a se formar muito lentamente, porque, em termos de elaboração cultural e inclusão de vozes (representação do povo), ainda era preciso aguardar uma forma social objetiva. E como o nosso projeto literário é, também, expressão do desejo de uma classe dominante em construir uma literatura nacional, é esta elite intelectual que tem representado o povo que não pode se autorrepresentar. Bastos ainda ressalta que “a atividade de representar se dá dentro de modelos construídos historicamente, uma construção que sendo literária, é também política”. Se na esfera política representar significa eleger alguém para falar em nome de uma

¹⁹ Conforme citado anteriormente, o narrador coletivo é uma categoria criada pelo próprio autor para dialogar com o coro da tragédia clássica. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: matéria de carpintaria*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1976. p.115.

comunidade, no campo literário, a representação é também uma forma de representação política, pois “antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária – isto é, da obra como representação da História –, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social” (BASTOS, 2006, p. 117).

Sendo assim, na literatura brasileira, as classes populares são representadas pelo escritor que, contraditoriamente, sendo parte de uma elite intelectual, também esteve empenhado na construção de um modelo de representação nacional. Se por um lado há um modo de representação que confirma os valores de uma classe dominante, por outro lado, as massas excluídas são matéria da literatura e o escritor tem que lidar com os limites desta representação. E quando se pensa no plano da História, em que o povo está à margem no sentido de organização social e implementação dos direitos do cidadão, excluído de todo um sistema de produção (o capitalismo), como representar estas classes populares? Ao colocar os limites da representação, o escritor brasileiro dialoga com o modelo que foi construído dentro de uma tradição literária brasileira e re-elabora a discussão que outros escritores formularam ao lidar com o modelo. A tradição literária tem equacionado a questão dos que nunca tiveram representação de voz, entre outros modos, na relação do narrador letrado com a personagem iletrada. Bastos, a propósito de *Vidas Secas*, ressalta o impasse entre o intelectual e o povo, na figura do narrador (o que tem poder de fala) e a personagem Fabiano (que não tem poder de se representar). Da análise proposta pelo crítico, pode-se inferir que, se no real as classes populares não estão incluídas, na literatura, elas entram pela negatividade de não poder se autorrepresentar, o que acontece de maneira complexa, pois tem que haver uma espécie de negociação entre o autor e a personagem. No caso de *Vidas Secas*, “se Fabiano não representa, invade o discurso do narrador, impondo-lhe condições da delegação” (BASTOS, 2006, p. 94). Mesmo o narrador misturando sua voz à do personagem, as lacunas do discurso de Fabiano se impõem como um limite para a representação; como se o silêncio da personagem contaminasse o discurso do narrador. Desta maneira, conforme Bueno (2006) destaca, Graciliano Ramos assume o outro como outro para entendê-lo, sem negar, contudo, a incompatibilidade entre o intelectual e o povo.

Luís Bueno (2006, p. 23) ressalta que no Romance de 30 o pobre transforma-se em protagonista, “cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala”. Este tipo de abertura foi muito importante porque colocou também em foco

outros marginalizados como a criança, o adolescente, o homossexual, a mulher e o desequilibrado mental, o que põs para o intelectual o problema de lidar com o outro.

Em OM, para enfrentar o problema do intelectual brasileiro que tem que lidar com o outro, Autran Dourado elege um narrador coletivo, baseado no modelo do coro da tragédia, que fala em nome do povo da cidade e ao mesmo tempo é uma espécie de narrador-testemunha²⁰ que pode observar os acontecimentos de dentro, como um personagem secundário. Para conferir a verossimilhança, ele infere a partir de coisas que viu e ouviu de outros:

E vai daí a gente ficou sabendo que toda noite, há muitas noites, tarde da noite, quando todos dormiam, Rosalina saía do sobrado e ia por aí cantando a sua cantiga no mundo da noite. O que ela falava na sua cantiga, nunca ninguém soube. Alguns diziam como eram os versos, mas a gente via que era pura invenção. Nessas horas a gente imagina, inventa muito (OM, p. 209).

Observa-se que, no nível da linguagem, o narrador se inclui como pessoa do povo com o pronome ‘a gente’. O sentido original do substantivo gente é ‘gens, gentis’ e significa povo. Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, a palavra gente significa grupamento familiar, clã, a casa em sua totalidade, família, povo, raça, geração, prole, etc. Contudo, esta palavra sofreu processo de gramaticalização do substantivo ‘gente’ para o pronome ‘a gente’ e com relação à forma pronominal, os gramáticos apresentam divergências quanto à classificação: ora aparece como pronome pessoal, ora como pronome de tratamento ou como pronome indefinido.

De acordo com Célia Lopes (1998), o pronome ‘a gente’ substitui o pronome ‘nós em diferentes circunstâncias, e, na situação formal, a preferência é pelo ‘nós’; já na situação informal, utiliza-se a forma ‘a gente’. Ela ainda ressalta que, pelo caráter genérico, a forma ‘a gente’ é usada para referências discursivas mais vagas, indefinidas e amplas para se referir a um grupo de pessoas, indeterminado e difuso. E ainda acrescenta que “com a forma *a gente*, o falante se descompromete com o seu discurso, comentando assuntos gerais e não particulares” (LOPES, 1998, p. 416), como na citação acima: “nessas horas a gente imagina, inventa muito”.

²⁰ De acordo com Lígia Chiappini (1994, p. 37), este tipo de narrador na nomenclatura de Norman Friedman, narra em primeira pessoa, mas é um ‘eu’ já interno à narrativa e vive os acontecimentos descritos como personagem secundária. Por narrar de dentro, pode mostrar os acontecimentos ao leitor de modo mais direto e verossímil.

Schmitz (2006) também se aproxima de Célia Lopes quando observa que o pronome ‘a gente’ tem um caráter de coletividade e indeterminação; é democrático porque inclui as pessoas na conversa, nivela diferenças sociais e aproxima os participantes do discurso. Portanto, quando o narrador de OM se inclui na narrativa com a forma ‘a gente’, infere-se que o referente seja todos os moradores da cidade, incluindo ele, que também se apresenta como morador. É o que ocorre no trecho:

A gente reparava mais era no sobrado, intrigados do que se passava lá dentro, só imaginando as possíveis mudanças na grande pessoinha de Rosalina, também Honório Cota. Alguns se lembravam com saudade dos bons tempos de-bem do coronel Honório Cota, quando ele passava alto no seu cavalo e respondia no gesto largo de pessoa de casta os nossos humildes cumprimentos. E cuidavam imaginando no muito querer se não seria possível, Deus querendo, um dia ela voltar ao nosso²¹ convívio, esquecida do que se passou (OM, p. 77).

Nesta passagem fica claro que não se trata de uma pessoa apenas e ele está na qualidade de pessoa que fala em seu próprio nome e em nome dos outros.

Entretanto, não se sabe ao certo quem são as pessoas que compõem o ‘a gente’ e o ‘nossos’. Infere-se que sejam pessoas do povo pela forma subserviente, que, de tanto serem vítimas da opulência, confirmam e exaltam a riqueza daqueles que detêm o poder: “Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao velho sobrado, ver os seus móveis, o seu piano-de-rabo, as riquezas que deliciavam as vistas [...]” (OM, p. 27). Mas este narrador que se inclui no discurso e fala em nome de outros, paradoxalmente, em outras passagens da narrativa, se posiciona como ser único: “O sobrado ficou pronto. À primeira vista ninguém diz – o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei – que aquela casa nasceu de outra casa” (OM, p. 5, grifos nossos). Neste trecho, bem como todo o primeiro capítulo, observa-se que o narrador se apresenta como um guia a conduzir um suposto leitor pela narrativa. Depois que ele apresenta o sobrado e mostra como foi sua construção, aos poucos vai se incluindo também na narrativa e assume uma voz coletiva com o pronome ‘a gente’.

A questão que se coloca é que, em se tratando de representação, esta forma pronominal se apresenta de maneira ambígua, dada a sua indeterminação. Vale lembrar que, do ponto de vista gramatical, o pronome ‘a gente’ está especificado como terceira pessoa do singular, tanto que a concordância verbal será feita em terceira pessoa do

²¹ Grifo para mostrar a inclusão do narrador como pessoa da cidade. Ele narra como se fosse um ‘eu’ mais ‘eles’.

singular. Já em termos semânticos, ela funciona como primeira pessoa do plural, mas não se apresenta como a forma pronominal ‘nós’, na qual traços semânticos e gramaticais coincidem. Desta forma, a ambiguidade do nível gramatical se estende também para o nível dos significados, pois, se por um lado, o povo entra como personagem na voz do narrador, em contrapartida, não tem participação enquanto agentes da ação: são observadores periféricos. Aliás, quando se pensa no conflito narrado do ponto de vista do narrador, o povo é demasiadamente conformado e assume uma culpa que não é sua: quem traiu João Honório foram os políticos da cidade e não o povo. Ao contrário, o povo além de elegê-lo, o tinha em grande conta, como gente de casta, um nobre.

Se o narrador se identifica tanto com os Honório Cota a ponto de assumir até mesmo uma culpa, isso leva a crer que tem alguma coisa nele que revela a classe social do autor e não a dos excluídos que ele supostamente representa. Na verdade, ele faz ouvir a voz de uma elite decadente, e não a do povo. O tempo todo ele justifica os atos daquela família ali representada:

Ninguém como Rosalina para se dar ao respeito, dona de altas grandezas, igual a seu coronel Honório Cota. [...]. Não era soberba não, não se podia rotular assim: era uma força que vinha de dentro, uma sobrançeria, uma maneira de se situar no mundo, de se inserir na vida. Ah, Rosalina não era como todos nós viventes, o comum dos mortais (OM, p. 72).

Observa-se que o narrador coletivo se posiciona de maneira ambígua, de modo que sua posição não alcança o outro de classe (o povo não é personagem principal) e ao mesmo tempo esta ambiguidade afeta também o ponto de vista através do qual ele narra a história dos Honório Cota, porque o que ele pode dizer sobre as personagens é muito pouco, até porque o ângulo de visão do “eu” testemunha é mais limitado. Lígia Chiappini (1994) ressalta que o narrador-testemunha como personagem secundária narra da periferia dos acontecimentos. Isso é visível em OM, pois ao final da narrativa Rosalina continua sendo um mistério para a cidade: “O carro partiu barulhento, deixando atrás de si uma nuvem de poeira. Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor” (OM, p. 211). Neste sentido, o leitor sabe mais do que o narrador coletivo, pois o campo de compreensão da história é ampliado através de outras técnicas literárias, como o monólogo interior, que ressalta a vida interior das personagens. Se por um lado, é o narrador coletivo quem conta a história e por isso ele

tem legitimidade para contar, por outro lado, seu ponto de vista é limitado porque ele narra de fora.

Conforme já foi dito, este narrador coletivo foi eleito para dialogar com o coro da tragédia e isto justificaria o fato de ele simpatizar e se reconhecer nos Honório Cota. No entanto, originalmente o coro da tragédia também representava a polis e criticava valores de ordem social e moral. Mas ao transplantar o modelo grego, Autran Dourado tem que lidar com a matéria local, que neste caso é o povo da cidade representado na voz do narrador através do pronome ‘a gente’. Isto problematiza o foco narrativo e cria ambiguidades, pois do ponto de vista formal do romance, este narrador coletivo se aproxima também do narrador-testemunha, uma personagem secundária que na tipologia de Norman Friedman é “um ‘eu’ interno à narrativa que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar desde dentro, os acontecimentos e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 1994, p. 38). Nesse sentido, esta categoria coincide com o narrador coletivo que o tempo todo se solidariza com Rosalina e João Honório Cota para dar testemunho da nobreza em detrimento à decadência. Como o narrador apenas comenta os acontecimentos porque narra da periferia dos mesmos, é como se o povo existisse apenas em função dos Honório Cota. É importante ressaltar que mesmo não tendo padrão de vida semelhante, o povo se identificava com os valores daquela família, mas este reconhecimento não é recíproco, pois para os donos do sobrado o povo era “gentinha” e não era bem-vindo naquela casa.

Nesta perspectiva, a técnica do narrador coletivo coloca os limites da representação da alteridade, pois se o povo ascende à condição de narrador, por outro lado, não pode falar de si mesmo (em OM o povo não é personagem principal e nem se defende contra o rancor dos Honório Cota, uma vez que a família corta relações de cordialidade). Na verdade, a representação do povo em OM significa uma ausência na qual só se ouve a voz do narrador, uma falsa primeira pessoa do plural que apelando para a indeterminação do pronome ‘a gente’ pode se apresentar de modo impessoal. Desta maneira o autor capta a recorrência do impasse do escritor brasileiro, que sendo parte de uma elite letrada deseja se identificar com o povo e conhecer o Brasil. Mas se esta identificação for mecânica, criará apenas a ilusão da inserção das massas na rede de comunicação. Dizendo de outra forma, por trás da história há um país real que o autor

deseja representar e quanto mais o escritor processa esses elementos por meio da linguagem e os transforma em elementos internos maior será a eficácia estética²².

Quando se pensa no narrador coletivo como estrutura que parodia a tragédia grega, observa-se que, embora haja ligações entre OM e a tragédia, o sentido histórico apreendido pela narrativa autraniana coloca questões de representação e se refere também ao momento de formação da literatura brasileira. Antonio Candido (1989) observa que se por um lado a nossa literatura no primeiro momento da colonização disseminou valores ideológicos da classe dominante, por outro lado, ao se defrontar com a complexidade de um Brasil-colônia, expressa também conflitos para elaborar o local. A mesma literatura que serviu como instrumento de colonização, aos poucos se torna instrumento de crítica ao processo colonizador. Dessa forma, o escritor brasileiro vivencia o dilema da dupla fidelidade²³ de atualizar-se, mas sem perder a matéria local. Em OM fica patente que o escritor deseja se identificar com as classes populares, mas esta identificação tem um limite, pois se por um lado o escritor assume a voz das classes populares, por outro lado também faz parte das elites. Mas quando o autor assume os conflitos, pode se colocar como mediador entre as classes e questionar o papel da literatura na sociedade.

Sendo assim, o que interessa em relação à tragédia grega não é apenas fazer comparações ou traçar correspondências entre os elementos que a estruturam e os elementos estruturantes do romance de Autran Dourado, mas, sobretudo, perceber como estes elementos se configuram na obra e apreendem o real brasileiro. Se se tratasse de uma mera transposição de um modelo, certamente a experiência trágica vivida pelos personagens se colocaria como questão anacrônica e talvez não significasse nada para nós; mesmo porque os desdobramentos do conteúdo trágico se inserem na esfera religiosa, política e ética que para os gregos antigos era uma realização de uma experiência coletiva. Ao parodiar de maneira crítica os elementos intrínsecos da tragédia, Autran Dourado deixa a ver a realidade do país e o modo como os elementos sociais foram condensados na forma estética. Em outras palavras, trata-se de uma relação complexa pautada nas tensões entre o universal (que mesmo sendo imitação dos

²² De acordo com Antonio Candido (1976) a vida social e a vida literária interagem, mas o conteúdo só atua por causa da forma. Qualquer mensagem, seja política, religiosa, etc., só alcança a eficiência estética, quando reduzida à estrutura literária. Desta maneira, a forma é estimulante do conteúdo e não apenas expressão do mesmo.

²³ Ao estudar este dilema em Machado de Assis, Paulo Arantes (1997, p. 34) destaca que, se por um lado o escritor brasileiro não podia virar as costas para o que estava acontecendo no mundo, por outro lado não podia ignorar o local. Neste sentido, Machado também representou uma síntese, pois juntou os dois polos, relativizou-os e deu a ver as contradições locais.

modelos europeus foi decisivo para nos pensarmos enquanto povo colonizado) e o particular (no sentido de afirmar nossa cultura no plano local). Neste caso, o que está em jogo é como o autor, ao parodiar a mitologia grega, fala do Brasil.

A estrutura social em *Ópera dos mortos*

Se por um lado o narrador-coletivo falhou como elemento catalisador de um povo e neste sentido o romance autraniano lembra que a literatura brasileira nasceu sem o elemento popular, em contrapartida, a tensão que se desdobra da relação entre Rosalina e seus empregados, Quiquina e Juca Passarinho, problematiza o desejo das classes populares de se auto-representar. Em OM, a dualidade que perpassa o romance – duas casas, dois estilos, dois tempos, duas pessoas, etc. – é também visível nas relações sociais e na forma como aquela sociedade se organiza. Cada personagem ocupa um lugar dentro da organização societária e representa a hierarquia que se desenvolveu no processo de colonização: o senhor, o escravo e o agregado. Entenda-se que não se trata da escravidão institucionalizada que ocorreu do século XVI ao século XIX. O que se quer dizer é que assim como o sobrado é a junção de dois estilos: o moderno sobre o colonial, nossa modernidade foi assentada sobre a base do sistema escravista. Em OM fica claro que embora as relações sociais em grande parte estejam modificadas, ainda conservam traços desse passado. Desta forma, as personagens refletem as contradições de uma estrutura social que ainda traz as marcas da antiga estrutura colonial brasileira e da escravidão como elemento central na formação da nossa sociedade.

A “preta gorda, baixotinha e velha”, por nome de Quiquina, era uma espécie de mucama²⁴ de Rosalina, empenhada em cuidar e servir àquela família. Após a morte de todos os entes de Rosalina, Quiquina assume também a função de ponte entre o sobrado e a cidade: “Quiquina era a ponte, o barco que nos levava àquela ilha” (OM, p. 82). Todavia, ela transitava entre os dois espaços, mas não podia falar, pois um problema de nascença limitava sua comunicação oral, de modo que ela ouvia, mas não falava. E quando ela se comunicava com gestos, não fornecia nenhuma informação sobre Rosalina. Assim, ela significava uma ponte sem trânsito: não levava nenhuma

²⁴ De acordo com o *Dicionário Aurélio B. de Holanda*, mucama era a escrava negra-moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes, era ama-de-leite.

informação do sobrado e também não trazia nada da cidade. Na narrativa, sua figura está sempre associada ao trabalho do serviço doméstico, de parteira e também de vendedora das flores que Rosalina fazia. Sendo assim, no sobrado, o espaço que lhe cabe é a cozinha: “[...] a preta na cozinha, pitava o seu cachimbo, os seus gestos e grunhidos, de difícil comunicação; dona Rosalina no quarto ou na sala, no fabrico das flores” (OM, p. 90). A ocupação do lugar de Quiquina na narrativa é muito significativa porque este espaço também remete ao lugar social que tem sido ocupado pelo negro no sistema escravista. De acordo com Caio Prado Júnior (1987, p. 278), durante o regime colonial, o escravo foi designado para todo tipo de serviço, mas nestas funções distinguem-se dois setores: o das atividades produtivas e o do serviço doméstico. O pensador ainda observa que se este último setor apresenta a vantagem de proporcionar um contato mais íntimo entre os escravos e seus senhores, em compensação “é por ele que se canalizou para a vida brasileira a maior parte dos malefícios da escravidão”.

Quiquina dedicou toda a sua vida a prestar serviços à família Honório Cota. Ela não se casou, não constituiu família nem riquezas e não há na narrativa menção ao pagamento de salário. Ao contrário, Rosalina desconfia de que ela lhe roubava: “Quiquina prestava conta quando queria, ela nem ligava. Quiquina ficava com a maior parte quem sabe; ela não precisava, quando precisava mandava buscar com seu Emanuel; bobagem de Quiquina, podia até ficar com tudo” (OM, p. 41-42). Rosalina não se importava com os supostos furtos de Quiquina porque não fazia conta de tão pouco dinheiro; afinal, tinha outras fontes: a herança da fazenda e dos negócios do pai. Este fato, quando visto de outra forma, revela outra situação: a de que Quiquina, ao contrário de Rosalina, não acumula virtudes e ironicamente pode ficar com todo o dinheiro da venda das flores, o que põe em dúvida sua dignidade²⁵. Embora Rosalina e o narrador tenham muito cuidado para não usar a palavra “furto”, a maneira como eles narram induz o leitor a acreditar que Quiquina ficava com uma parte do dinheiro; e como Quiquina não expressa nenhum pensamento sobre isso, o que fica para o leitor é a forma como as outras personagens a veem. Demais, o fato de ela vender flores pela cidade também lembra a figura da vendedora ambulante representada na iconografia

²⁵ De acordo com Caio Prado Júnior (1987, p. 270 - 343), o trabalho escravo não educou nem preparou o indivíduo para “o plano de vida humana mais elevada”. Do negro se queria apenas a força física, o que o animalizava e brutalizava. Assim, sua dignidade de ser humano foi totalmente subjugada e suas aptidões naturais ignoradas em detrimento ao esforço físico, degradando os elementos morais e eliminando o conteúdo cultural. Afinal, vida digna é aquela em que a pessoa pode desenvolver o máximo de suas capacidades.

colonial²⁶. As “escravas de ganho”, como eram chamadas na região de Minas Gerais do século XVIII, vendiam produtos e dividiam os lucros com seus senhores, o que muitas vezes possibilitava que elas juntassem dinheiro e comprassem a alforria. De acordo com o ponto de vista das personagens, entre Rosalina e Quiquina, a divisão do pequeno lucro da venda das flores se faz na arbitrariedade dos furtos. Rosalina conjectura que Quiquina subtraísse do dinheiro das flores, mas consentia e era conivente com a situação. Talvez o gesto das duas, principalmente o de Rosalina, esteja imbuído de uma forma de compensação, uma vez que não há na narrativa menção ao pagamento pelos serviços prestados pela empregada.

Quando se pensa na fidelidade devotada por Quiquina à Rosalina, e lembrando que seu zelo era tanto que ela fazia de tudo para a patroa não ter de se expor diante da cidade, não há justificativa para a desconfiança de Rosalina. Na verdade, Quiquina era uma “pessoa da família”, que se por um lado apresenta a vantagem de gozar o carinho da patroa, por outro lado não tem retorno financeiro dos serviços prestados na casa. Dessa forma, entre elas não se institui uma relação formal, característica do emprego assalariado. Gilberto Freyre (1963) lembra que quando o escravo saía da senzala para prestar serviços na casa-grande, pela proximidade e intimidade, muitas vezes deixava de ser escravo e passava a ser considerado como uma pessoa da família; uma espécie de promoção que facilitava o desenvolvimento de afeições. Desse modo, as mucamas alcançaram enorme prestígio na vida das sinhazinhas, pois eram confidentes, contadoras de histórias e de modinhas. Interessante ressaltar que essas relações ficaram arraigadas na cultura brasileira, pois, ainda hoje é comum entre famílias mais abastadas “pegar meninas negras para criar”, quando, na verdade, o objetivo é que se tenha alguém para fazer o serviço doméstico. Em troca, costuma-se oferecer um lugar de “pessoa da família”.

Rosalina reconhece que Quiquina era sua única companheira, seu contato, e sua experiência com a vida, por isso tinha muito medo que a preta velha morresse: “Meu Deus, se ela morrer, como é que vou ficar sozinha neste casarão? Eu fico louca, eu morro, de vez” (OM, p. 38). Observe que mesmo Quiquina sendo uma companheira na solidão e gozando de relativa afetividade, o que permanece implícito é a relação de dependência de Rosalina em relação aos serviços prestados por ela. Enquanto Quiquina vivesse, Rosalina poderia sustentar seu orgulho de não precisar de ninguém da cidade, uma vez que era a

²⁶ Debret, Rugendas, entre outros artistas, fazem referências aos escravos que vendiam, pelas ruas do Rio de Janeiro, alimentos e artigos de vestuário, dentre outras mercadorias produzidas no ambiente doméstico.

mucama quem cuidava de tudo. Dessa forma, a dignidade e a autonomia de Rosalina estavam condicionadas também ao trabalho servil de Quiquina. No entanto, para Quiquina, Rosalina era como se fosse a filha que ela não teve, e, por isso, faz de tudo para protegê-la, muitas vezes se posicionando como uma guardiã. Porém, o limite para seu zelo esbarra na posição social ocupada por cada uma delas. Mesmo sendo uma relação que se permitia certa intimidade, o *status* de Rosalina exige distanciamento, tanto é que Quiquina não consegue evitar o envolvimento da patroa com o agregado.

Na venda das flores, era Quiquina quem contratava a freguesia e colocava os preços, mas como ela não se comunicava oralmente, ao se expressar com gestos, muitas vezes era motivo de piadas e de comiseração: “Quem é que ia deixar de pagar a pobre da Quiquina? Quiquina plantada nas portas, parada, muda, esperando o dinheirinho” (OM, p. 33). O defeito físico e a condição de filha de ex-escravo são um índice muito significativo na narrativa porque mostra a continuidade da difícil reintegração do negro à sociedade depois do fim da escravidão. Observe que ela era “olho que vê, boca que não fala” (LEPECKI, 1996, p. 13), ou seja, não se inseriu na narrativa como ser da fala, portador da voz. E mesmo sendo olho que tudo vê, não pode dizer nada, não somente pelo defeito físico, mas sobretudo porque o negro foi silenciado e discriminado.

Ao analisar a obra de Machado de Assis, Schwarz (2000, p. 226) ressalta que

passados os anos, é notório que o fim do cativo não transformou escravos e dependentes em cidadãos, e que a tônica do processo, pelo contrário, esteve na articulação de modos precários de assalariamento com as antigas relações de propriedade e mando, que entravam para a nova era sem grandes abalos.

Nesse sentido, o texto de Dourado condensa o peso de um passado escravista e seu prolongamento na estrutura social na composição interna da obra²⁷. Quiquina não pode falar porque não pode se autorrepresentar. Somente ao final da narrativa é que se “ouve” a voz dela e assim mesmo mediada pelo discurso indireto do narrador²⁸:

Era muda, queriam abusar dela antigamente. Teve um que quis fazer à força, que nem a mãe disse seu Lucas Procópio queria fazer com ela. Ela não podia gritar, muda, só dava guinchos, ninguém ouvia e vinha

²⁷ De acordo com Antonio Candido, quando os elementos da vida social passam a ser elementos estruturantes da obra literária, acontece o processo de redução estrutural.

²⁸ É importante ressaltar que não se trata do narrador coletivo, pois neste ponto há uma mudança de perspectiva narrativa para abarcar a vida interior das personagens através do discurso indireto livre bem como outros aspectos da história que o narrador coletivo não alcança.

em seu socorro, ela teve de dar uma mordida de tirar sangue no pescoço dele (OM, p. 182).

Observe que o trecho citado acima se refere a lembranças de Quiquina, mas não é caracterizado por uma voz referida diretamente. O ponto de vista é interno, mas a perspectiva externa sugerida pelo pronome “ela” e os verbos flexionados em terceira pessoa (“podia gritar”) determinam uma limitação do campo de representação da personagem, como se o narrador trouxesse para dentro de seu discurso o discurso de Quiquina, marcado não somente pela deficiência que compromete a fala, como também pelo seu lugar ocupado na sociedade. Neste ponto, é importante ressaltar que apesar de os pensamentos serem apresentados diretamente da consciência da personagem, o narrador se faz presente e é ele quem conduz a interioridade de Quiquina. Entretanto, a linguagem utilizada não é exatamente a do narrador, o que causa certa confusão em relação a quem está falando: a personagem ou o narrador? Isto é muito significativo em relação à Quiquina, pela sua condição de empregada-negra-muda, porque ela percebe os acontecimentos com os olhos e a consciência, mas nem por isso se encontra em posição de comunicação. Sendo assim, seus pensamentos são enunciados sutilmente, de forma orientada, mediada pelo narrador. Seu ponto de vista expressa principalmente a forma como ela vê Rosalina e Juca Passarinho, numa atitude mista de ciúmes e ressentimento pelo fato de Rosalina ter acolhido o agregado.

O agregado nos limites do infortúnio e da ruína

Ao lado de Rosalina e Quiquina, Juca Passarinho compõe a estrutura social resultante do processo da colonização: o latifundiário, o escravo e o “homem livre” (agregado)²⁹. Depois da morte de seu patrão que ele submissamente chamava padrinho, José Feliciano, Zé do Major ou Juca Passarinho, como também era conhecido, saiu pelo sertão mineiro à procura de um lugar onde pudesse se agregar e “disfarçar o sem-que-fazer”, como condição sob a qual vivia na fazenda do antigo patrão: “Queria era achar um outro homem que nem o major Lindolfo, rico, de posses, sem muita preocupação

²⁹ Schwarz (2000, p. 16-20) resalta que no Brasil, o “homem livre” na verdade era dependente do favor, direto ou indireto. Enquanto os escravos estavam condenados ao trabalho, a classe dos homens livres, assim chamados porque não eram escravos, também não chegava a ser senhores e como não trabalhava, dependia do favor das classes dominantes. Assim, o agregado conseguia sobreviver apesar de não possuir terras e nem ser dono dos meios de produção.

com o trabalho, que o deixava à-toa sem fazer nada [...]” (OM, p. 46). Contudo, da fazenda do antigo protetor, o agregado levava apenas o apelido de Juca Passarinho e uma velha espingarda, presente do major a propósito de sua companhia nas caçadas. Desse modo, fazendo jus ao apelido, ele era um “voador, leve nas mentiras e biscateiro no trabalho” e, por ser alegre e comunicativo, encontrou vários fazendeiros que lhe ofereceram trabalho, porém, “trabalho continuado de sol a sol não era com ele, homem livre; não nasci pra escravo, era o que dizia” (OM, p. 45). Sendo assim, ele encontrou no sobrado o lugar ideal para realizar pequenos serviços e ir tocando a vida de agregado. Como Rosalina já havia cogitado a ideia de empregar um forasteiro para os serviços caseiros, porque para ela é como se a cidade não mais existisse, Juca Passarinho, pela origem distante do Paracatu, se apresentou também como a pessoa certa para cuidar da casa.

O lugar que coube a Juca Passarinho no sobrado foi o quintal, tal como parecia ser o seu lugar na estrutura social. Sua função naquela casa era cuidar da horta, espantar as crianças que pulavam o muro para roubar frutas e outros “servicinhos” que incluíam pequenos reparos, até porque já havia Quiquina, que fazia todo tipo de serviço, inclusive o serviço pesado. Quando se pensa no processo histórico que gerou nossa estrutura social, a presença de Juca Passarinho se justifica no sobrado como uma parte da população que se tornou fundamental para que o sistema escravista perdurasse. Segundo Caio Prado Júnior (1987), a escravidão influenciou bastante no modo de vida peculiar do homem livre, pois a utilização do escravo para todos os tipos de serviço alterou o conceito de trabalho, que se tornou ocupação pejorativa e desabonadora. Era uma vergonha trabalhar porque o trabalho era ocupação dos escravos, tidos como pessoas inferiores. Por outro lado, se o escravo podia fazer tudo e, principalmente, produzir em larga escala para a exportação, o trabalho do agregado tornava-se dispensável, o que ocasionou desajustes na vida social da colônia, pois ao “deslocar os indivíduos livres da maior parte das atividades, os força para situações em que a ociosidade e o crime se tornam imposições fatais” (JUNIOR, 1987, p. 285).

Sendo assim, pela forma como deseja negar o trabalho, Juca Passarinho se aproxima da figura do malandro. Tal como Leonardo Pataca³⁰, “o primeiro grande

³⁰ Leonardo Pataca é a personagem principal de *Memórias de um sargento de milícias*, obra de Manuel Antônio de Almeida. Filho de imigrantes portugueses, rejeitado e abandonado pelos pais, Leonardo viveu sob a proteção de seus padrinhos, o Barbeiro que desculpava todas as suas vadiagens e a Madrinha que o tirava dos apuros. Ao final da história, depois da morte de seu padrinho, ele ainda consegue fazer um bom

malandro que entra na novelística brasileira” (CANDIDO, 1993, p. 23), a personagem autraniana também tinha alguém que o protegia desde o nascimento: o rico proprietário que o criou e o tinha em grande apreço. Entretanto, depois da morte do fazendeiro, ao contrário de Leonardo, que sempre teve alguém para protegê-lo, nunca precisou fazer nada e ainda teve a malandragem premiada, Juca Passarinho se encontra completamente desamparado e usa a mentira como forma de astúcia para escapar do trabalho pesado. Acontece que ele vivia urgências de subsistência e nem sempre era possível escapar do trabalho, pois nas diversas fazendas por onde andou, não conseguiu despistar a todos, tanto que ele lembra momentos de trabalho pesado em que fez calo nas mãos, onde quase lhe arrancaram o couro:

Não, de jeito nenhum ia ficar, aquele serviço era pesado demais para ele. Tinha dias que dava até bolha nas mãos, o sol queimava o coco em tempo de estalar. O administrador até que era bonzinho, tinha gostado dele, mas o capataz não dava uma folga, queria era lhe tirar o couro. Escravo não, isto é que não, sou preto? Dizia. (OM, p. 48)

Além do mais, suas mentiras não lhe garantiam pouso ou qualquer tipo de parasitismo. Na verdade, elas eram uma forma de justificativa para que ele pudesse ir embora em paz consigo e com os outros; uma espécie de pedido de demissão naquele sistema de muito trabalho e pouquíssima ou nenhuma remuneração.

Depois de passar por várias fazendas e trabalhar um pouco de biscateiro, ele acalenta o sonho de se tornar “viajante” e tomar um trem de segunda categoria para Tuiuti no sul de Minas. Ele ficava horas na estação fazendo planos e admirando os empregados da linha férrea: “Aquilo sim é que era emprego, emprego do governo. Se tivesse um padrinho político, arranjava um desses empregos, aí sim fincava raiz, nunca mais saía dali, podia até casar, não era mais criança, criar família, esses sonhos” (OM, p. 47). Observe que o sonho de constituir uma família, de acordo com o modelo burguês: ter um emprego fixo etc., não era condizente com sua atual situação de trabalhador rural (que nem sempre consegue sobreviver do que ganha). Em contrapartida, “o emprego do governo”, que ele tanto sonhava e até fantasiava, também estava condicionado à prática do favor, mostrando que esta prática estava legitimada pela sociedade. Schwarz (2000) lembra que o favor esteve presente nas diversas

casamento e é promovido a sargento de milícias. Embora ele tenha um caráter duvidoso, alguém sempre vem ao seu socorro e ele consegue se safar de várias situações embaraçosas.

manifestações da vida política, administrativa, etc.: “o favor é a nossa mediação quase universal” que “ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2000, p. 17). Se, por um lado, o sistema escravista põe por terra as ideias liberais, que tinham como princípio o trabalho livre, por outro lado, o favor as incorpora para justificar sua própria natureza, o que gera “ideias fora do lugar”, ou uma ideologia de segundo grau, uma vez que na Europa o liberalismo também era uma ideologia. Na narrativa, o que chama a atenção é a forma como a personagem depende do favor. Para ele as coisas só se tornariam possíveis se tivesse um padrinho e é este tipo de proteção que ele espera encontrar no sobrado: “Agregado, agregado numa casa é que era bom, não agregado em fazenda, estava enjoado de mato, quem gosta de mato é cobra” (OM, p. 48).

A presença dessa espécie de agregado do século XX alterou a rotina silenciosa que há anos imperava naquele sobrado. Com seu jeito conversador e contador de casos, ele representou uma possibilidade de mudança nos hábitos e na vida de Rosalina. Foi a partir da convivência com ele que ela se deu conta da solidão em que vivia: “como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana [...]. De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era sua vida” (OM, p. 73). Por ser gente simples e pobre, o povo da cidade logo o reconheceu como um dos seus e depositou nele a esperança de comunicação com Rosalina. José Feliciano, o feliz, representava uma possibilidade de mediação no conflito entre os Honório Cota e o povo. Entretanto, assim como Quiquina, ele é ponte sem trânsito e da mesma forma não fornece informações sobre a vida no sobrado e nem traz notícias da cidade. Para não perder seu lugar de agregado na casa e poder transitar tanto pelo sobrado, quanto pela cidade, ele prefere se calar sobre o dia a dia dos moradores do sobrado, rumo ao jogo que lembra a troca de favores. Mas à maneira que ele vai se envolvendo afetivamente com Rosalina, o sobrado vai calando o seu modo alegre de ser, num silêncio que não é mais opcional e sim uma imposição. Assim, ele, que poderia transformar a vida naquela casa, contrariamente, é transformado, triturado pelos “dentes da engrenagem”.

Longe de ser um parafuso solto que pudesse travar o movimento da engrenagem social, Juca Passarinho é apenas um homem do sertão e a forma como ele via o mundo estava povoada deste sertão: Rosalina era “visonha, guará, pássaro negaceador” que tinha “nariz fino de raposa”; Quiquina era o “cão de guarda, perdigueira, onceira”, não deixava ele se aproximar de Rosalina. Entretanto, ao primeiro descuido de Quiquina, que certa noite esquecera a porta da cozinha aberta, ele, o “caçador sem munição”, se

arrisca na caçada mais ousada de sua vida: tocar Rosalina. Na sala, ele a encontra “bêbada como um gambá”, embriagada pelo vinho e as bebidas preparadas por Quiquina. Desarmada pelo álcool, ela torna-se presa fácil e naquele momento ele entende que eram apenas homem e mulher e não a patroa e seu empregado. Entretanto, Quiquina espreita pela porta e se coloca como obstáculo. A presença da empregada causava constrangimento porque poderia quebrar o encanto daquela situação ao lembrá-lo do lugar que cabia a cada um naquela sociedade: “Quiquina podia surgir, que era dos dois? Nada, Quiquina é só uma empregada, pensou ele esquecido de sua condição” (OM, p. 126). Ele decide ignorar a presença de Quiquina porque, sendo empregada, o juízo dela não contava. Acontece que naquele momento ele se esquece que também era empregado. E, embora recebesse pagamento (e diga-se que mal dava para a cachaça e a diversão com as meretrizes de baixo calão), ele não gozava do mesmo afeto destinado a Quiquina, que era considerada uma amiga, quase uma mãe para Rosalina.

Se, para Juca Passarinho, a presença de Quiquina não devia incomodar porque antes de tudo ela era a empregada, para Rosalina, a princípio, as coisas não eram bem assim. Na preocupação do dia seguinte, o que mais contou foi o olhar de Quiquina, tanto que Rosalina conjectura várias possibilidades para não ter de enfrentar o olhar de reprovação de Quiquina. Quanto a Juca Passarinho, ela não demonstra tanta preocupação porque conjecturava que ele não contasse a ninguém ou, se contasse, seria fácil desmentir a palavra de um empregado contador de casos. Mas com Quiquina era diferente, porque Rosalina dependia muito dela. E, quando as duas se encontram, Rosalina esboça uma justificativa, mas Quiquina leva os dedos à boca como quem diz que não era necessário explicar nada: “Rosalina nunca carecia de explicar, ela fingia entender” (OM, p. 183). Dessa maneira, a própria Quiquina lembra à patroa seu lugar de empregada, mas em pensamentos ela julga Rosalina conforme os valores morais daquela sociedade que condenava a mulher solteira a não vivenciar sua sexualidade. Quando Rosalina engravida, Quiquina vê o filho como castigo pelo pecado:

Foi ela esquecer a porta da cozinha aberta, e pronto. Sempre trancava a porta, toda a noite botava a tranca na porta. Depois da porta arrombada é que a gente bota tranca. Aí não adiantou mais nada, Rosalina mesmo vinha abrir a porta da frente pra ele. Os dois ficavam bebendo, iam lá pra cima fazer imundice. Sua alma, sua palma (OM, p. 185).

No entanto, Rosalina também introjetou os rígidos padrões de moralidade da sociedade de Duas Pontes e depois que os encontros íntimos com Juca Passarinho tornaram-se frequentes, para apaziguar os conflitos decorrentes dessa repressão, ela se desdobra dissimuladamente em duas pessoas: de dia, se comporta como o pai para estabelecer distância e se dar ao respeito; de noite, como o avô nos prazeres do sexo. Assim, ela, que deveria, aos olhos daquela sociedade, representar a ordem, pela sua posição social e pelo tipo de vida enclausurada que escolhera até então, contraditoriamente assume um comportamento transgressor desta ordem. Se cada um deles ocupa um lugar diferente na escala social, em compensação, se inserem nesta escala de maneira ambígua, de tal forma que ao agregado e à mucama resta a disputa do afeto e da proteção de Rosalina:

Agora Quiquina não era mais do que ele, agora havia entre eles uma noite de carinho, uma noite de amor, pensava ele com medo da palavra amor, pelo ridículo que podia significar [...] Não podia ser amor, ela nunca poderia amá-lo. Sabia da sua posição, reconhecia a sua inferioridade perante dona Rosalina. Não era amor, era outra coisa cujo nome ele não conseguia alcançar. (OM, p. 144)

Para Quiquina, Juca Passarinho era o “caolho porco”, “um porqueira, um rolobosta passarinho” que tinha vindo tomar o lugar dela. Para Juca Passarinho, Quiquina era a “preta”, o “cão de guarda” que não deixava ele se aproximar da patroa. A diferença entre Juca e Quiquina é que Juca, na figura do branco pobre, demonstra inquietação em relação à ordem social, já Quiquina demonstra submissão e não questiona sua condição de ex-escrava.

Por outro lado, o relacionamento íntimo de Juca Passarinho com Rosalina não se apresenta como uma possibilidade de superação das diferenças de classe, dada a posição social inferior do agregado. A indiferença com que ela o trata no dia seguinte, como se nada tivesse acontecido, deixa bem claro a impossibilidade de se construir um relacionamento estável. Trata-se de uma relação muito complexa porque expressa vários conteúdos sociais, tais como o relacionamento entre pessoas de classes sociais diferentes e a repressão feminina. A presença de Juca Passarinho no sobrado faz com que Rosalina se descubra como um ser desejante, mas ela ainda estava presa aos valores da moral burguesa, principalmente ao ideal romântico da mulher submissa e angelical. Tanto é que todas as noites ela se embriagava e lia os mesmos livros desde mocinha: *As pupilas do Senhor Reitor*, *Mulheres de Bronze* e *Vingança do judeu*: “Lia-os

repetidamente, passava de um a outro, sempre aqueles mesmos livros” (OM, p. 111). Conforme este ideal de comportamento feminino recatado, à mulher solteira restam apenas as fantasias:

Morava num outro país, era Margarida, o senhor reitor tinha sempre muitas conversas com ela. O outro homem, cavalheiro. Aquele amor tão puro, tão bom, os sentimentos sempre tão delicados. Tinha gente assim no mundo? Só numa aldeia, em Portugal, há muitos e muitos anos. Era onde vivia às vezes, quando fechava o livro e se punha a sonhar. Será que aquilo tudo aconteceu mesmo? Havia? Misturava a sua vida com a vida das personagens do livro, e se via a rir, a amar, a chorar, a chorar de pura alegria (OM, p. 110).

Nesta citação, ela fantasiava situações cheias de romantismo, das quais ela tinha consciência da idealização, mas não estava disposta a abrir mão desta ilusão. Ela assimilou de tal forma o ideal romântico que abandoná-lo seria também descartar a ideia de felicidade plena. E como seu relacionamento com Juca Passarinho, do ponto de vista da moral burguesa, era ilegítimo porque se tratava de uma relação não legitimada pela Igreja, para ela, que já havia assimilado esses valores, era difícil assumir até mesmo seus próprios desejos.

Por outro lado, para Juca Passarinho, a conquista do amor estava relacionada ao poder aquisitivo. Na perspectiva desta moralidade, por ser agregado, ele não poderia desempenhar o papel de provedor das necessidades econômicas, nem com Rosalina nem com as outras mulheres pelas quais se apaixonou, pois não tinha salário para sustentar uma família. Isto o fazia se sentir um “caçador sem munição”. Antes de Rosalina, o sexo para ele só era possível com as prostitutas do “Curral das Éguas”, cujo nome carrega uma conotação negativa de estabelecimento que se equipara aos bichos; bem diferente, por exemplo, da “Casa da Ponte”, o outro prostíbulo da cidade onde ele nunca foi porque não tinha dinheiro suficiente.

Dessa maneira, se Rosalina assumisse o relacionamento com ele, ela poderia ser motivo de zombaria da sociedade e certamente perderia o respeito. E como ela também era parte desta sociedade, não aceitava ser mulher de um desprestigiado socialmente. Se, por um lado, ela permitia que ele subisse ao quarto e desfrutasse de momentos íntimos, por outro lado, ela criava uma espécie de jogo fantasioso no qual Juca se transformava em Emanuel (a paixão reprimida desde a

infância). O agregado, por sua vez, se submete aos caprichos dela, mas demonstra ressentimento:

Ele ia para o quarto e ficava pensando naquelas noites sem sentido, naqueles dias absurdos. Vivia uma vida que não era para ele, um amor que não era dele. De quem era o amor de Rosalina, se aquilo se podia chamar de amor? Se às vezes ela dizia o nome de Emanuel (agora ela não mais escondia, às vezes chegava mesmo a gritar o seu nome), ele via que ela falava o nome não como se fingisse encontrar no seu corpo o corpo de Emanuel, mas como se, dividida, falasse para alguém muito longe, numa lonjura infinita. O seu corpo para ela era apenas um corpo. Só com o corpo se falavam, só com os corpos silenciosos se entendiam. Porque a alma e os olhos lhe eram vedados. Dos mortos (OM, p. 170).

Nesse sentido, pode-se pensar numa relação coisificada, em que os indivíduos não são reconhecidos em sua singularidade e são vistos apenas como objetos. Para ele, Rosalina era diferente de todas as mulheres que conheceu e como não conseguia entendê-la, pensava em todos os desastres: “Aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas. Aquela mulher podia ser o seu fim” (OM, p. 168).

Antes de chegar ao sobrado, ele tem uma série de prenúncios: o sonho ruim com o major, as voçorocas e o redemoinho: “Um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, e agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal pra ele?” (OM, p. 63). Quando Rosalina engravidou e a mansidão tomou conta de sua expressão, Juca Passarinho se sentiu quase feliz, mas o pior, que de certa forma fora enunciado, estava por vir: o bebê morre ao nascer e cabe a ele enterrá-lo próximo às goelas das voçorocas. Dessa forma, ele perde Rosalina, o filho, o emprego e sai totalmente humilhado. Seu infortúnio consiste na perda irreparável que mudaria para sempre sua vida. Ele aparece na narrativa numa situação de perda (o desamparo em relação ao antigo patrão) e da mesma forma termina, mas num movimento de proporções muito piores, pois fora triturado pelos acontecimentos no sobrado. É como se as voçorocas o tivessem engolido e ele percebesse que não havia mais futuro. Só ao final da narrativa é que ele também se percebe solitário e compreende que embora ele transitasse do quintal para o quarto da casa, isto não o emanciparia. Pensando num contexto mais amplo, nem mesmo a emancipação política brasileira, que se deu com a Independência em 1822, significou mudanças na estrutura social. E, a propósito do

abandono dos negros após a abolição em 1888, o homem branco “livre” também foi condenado à pobreza e não havia perspectiva de futuro para o negro liberto e nem para o agregado.

Sendo assim, a deficiência física no olho cego com a belida é muito significativa porque, a propósito da deficiência de Quiquina que a impossibilitava de falar, evoca uma limitação que não é somente física. Durante a narrativa, ele se angustia porque não consegue entender o comportamento de Rosalina que se apresentava apenas com o corpo e depois agia como se nada tivesse acontecido. O olho cego é uma pista para as coisas que ele não consegue ver, os pontos cegos que o impedem de interpretar a realidade com clareza. Desse modo, o narrador onisciente, consciente de seu papel, amplia o campo de visão da personagem:

Foi quando ele descobriu, não pela análise ou outro meio lógico semelhante de reconhecimento, (disso ele não era capaz, na sua própria essência e pessoa, pelo que era na simplicidade e rudeza de sua vida), mas pela lembrança e comparação do que vinha vendo e vivendo, que lembrar e ver são formas de aprender [...] (OM, p. 176-177).

Na visão do narrador, Juca Passarinho era um homem rude, simples demais para alcançar elaborações mais complexas e, portanto, não poderia se expressar com clareza. Neste ponto coloca-se uma questão levantada por Bastos: Que poder tem a personagem de negociar sua participação no enredo?³¹ No caso de Juca Passarinho, trata-se de um homem pobre, analfabeto, sem emprego fixo; e mais: rude, “incapaz de pensamentos complexos”. Sendo assim, o narrador é uma espécie de tradutor dos sentimentos das personagens e com seu conhecimento superior pode interferir e facilitar o entendimento para o leitor. Entretanto, se a personagem tem sua própria sintaxe e vocabulário povoado de termos sertanejos, tanto que carrega as marcas deste sertão até mesmo no nome (Juca Passarinho), então, por que não pode exprimir seus processos mentais diretamente, na sua simplicidade? Talvez, porque, no fundo, ele não possa se autorrepresentar e tem de “negociar” com o narrador, que tem um conhecimento do mundo letrado maior que o seu, o qual, por seu turno, também encontra seus limites ao se aproximar do mundo narrado.

³¹ Questão levantada por Hermenegildo Bastos a propósito da discussão sobre a representação das classes populares em *Vidas Secas* conforme texto supra citado (Formação e Representação).

Em outra passagem, o narrador novamente justifica a limitação dos processos mentais da personagem:

Ele se perdia em pensamentos absurdos, não esses, outros – feitos de imagens concretas, os seres e as coisas que ele conhecia, mas que desses pensamentos se aproximavam na luta incessante e inútil de querer entendê-la para repousar em duas Rosalinas [...] (OM, p. 172).

Ao expor os limites da personagem, o narrador expõe também seus próprios limites e uma vez que as imagens projetadas na mente da personagem não foram traduzidas, cabe ao leitor imaginar como se formavam os pensamentos dessa personagem. É importante ressaltar que tal fato não acontece quando se apresenta o estado mental de Rosalina. Ao contrário, mesmo em momentos de intenso fluxo de pensamento, suas elaborações são mais claras, percebidas, sobretudo, na alternância entre o discurso indireto livre e o discurso direto, o que cria uma proximidade maior entre o leitor e a personagem.

Por que Quiquina demorava tanto? Engraçado eu casar. Por que engraçado? Eu bem que podia casar. Emanuel bem que quis. Não agora, antes, quando nada ainda tinha acontecido. Papai fazia planos pra mim. Depois me esqueceu, se entregou àquela maluqueira (OM, p. 32).

A partir desta análise, pode-se inferir que existe um propósito para estas sutis diferenças na aplicação da mesma técnica e os efeitos dela em cada personagem. Ao escolher este tipo de foco narrativo, o autor provavelmente buscou o efeito que permitiria a cada personagem compor um ponto de vista diferente. Entretanto, quando a técnica é vista apenas como uma estratégia narrativa, o escritor pode correr o risco de não atingir seus objetivos. Em OM, observa-se que Autran Dourado extrapolou a técnica ao condensar a forma social na forma estrutural, ou seja, ele ajustou um procedimento artístico para elucidar a forma social, de forma que o estético está no social e vice-versa. Dessa forma, se o discurso indireto foi criação de Flaubert, a técnica do refletor, de Henry James, o fluxo de consciência, de James Joyce e assim por diante, para nós, o que ainda está em jogo é a tradição de um narrador letrado se confrontando com personagens iletradas, porque a nossa realidade não dispõe outro modelo de representação. Se, por um lado, o narrador se mostra conhecedor das técnicas da tradição cosmopolita e coloca Quiquina, Juca Passarinho e Rosalina no mesmo nível

de discurso, por outro lado, a realidade social da qual eles fazem parte não disponibiliza uma representação direta. Daí os limites do narrador que deseja fundir sua voz com aqueles que não podem falar.

CAPÍTULO 3 – Trabalho e reificação

O sobrado – espaço reificado

Conforme foi analisado no capítulo anterior, embora os elementos estruturantes da tragédia permeiem e iluminem a narrativa, é o aspecto local que dá a ver as tensões e as contradições, que no plano do conteúdo são percebidas nas relações sociais; já na esfera da estrutura, a matéria local é dada nos símbolos que o autor elegeu para constituir a complexa arquitetura da narrativa: o sobrado, os relógios e as voçorocas. O sobrado é, na verdade, a grande metáfora deste romance. De acordo com Deise Quintiliano Pereira (2006, p. 46), o sobrado é símbolo ao mesmo tempo histórico, metalinguístico, fantástico e mítico. Histórico porque marca um determinado período da vida nacional, apogeu e decadência das oligarquias cafeeiras; metalinguístico, quando iguala a construção textual a uma construção arquitetônica; fantástico, ao fundir imobilidade com as modificações das ações internas da personagem central e mítico, quando retorna às bases da tragédia grega e representa o espaço diegético onde serão estabelecidas as relações de sangue – haima. A descrição simbólica proposta pela pesquisadora será devidamente aprofundada no decorrer desta análise do ponto de vista materialista, pois no que tange ao aspecto histórico, o sobrado é símbolo da riqueza, um bem concreto; uma propriedade herdada. E, nesse sentido, simboliza também a herança de uma tradição que se faz ver tanto no nível do enredo quanto no plano da linguagem, inscritos no trabalho do escritor.

No início da narrativa, o narrador chama a atenção do leitor para que se veja a casa antes de conhecer a história de Rosalina. Em outras palavras, é como se dissesse: olhe para o sobrado e veja Rosalina, pois compreendendo um, certamente se compreenderá o outro. A ênfase na descrição da casa concomitante com a preocupação em justificar a ausência de Rosalina foi uma forma encontrada pelo narrador de advertir o leitor para a dimensão simbólica da casa que primeiramente se apresenta como metáfora da própria personagem. Sendo assim, a imagem do sobrado não se reduz ao aspecto formal de espaço e explicita outros significados. Quando se pensa no sobrado como uma propriedade, por exemplo, a relação de Rosalina com ele, enquanto proprietária deveria ser de posse e, no entanto, a narrativa mostra que objeto e

proprietário fundem-se de tal maneira que um significa o outro. Assim, a história da casa e a história humana são construídas numa simetria perfeita:

No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta. Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, [...] – homem sem a rudeza do pai, mais civilizado, vamos dizer assim, cuidando muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho – assim fez ele com a casa; assobradou-a, pôs todo o gosto no segundo pavimento. (OM, p. 3- 4).

Observe que o sobrado reúne duas pessoas, numa “mistura estranha de argamassa e gente”. Na mesma medida em que o sobrado é a junção de dois estilos e duas pessoas, Rosalina também incorpora a tradição e os costumes do pai e do avô. Com o decorrer do tempo, a decadência de Rosalina vai se tornando mais visível e o processo de ruína do sobrado se acentua na mesma proporção. Curiosamente, a casa se personifica, mostrando “suas carnes e ossos” através do reboco caído. Nesta perspectiva, o sobrado torna-se personagem e Rosalina uma forte imagem de reificação, como se ela estivesse morta em vida, uma vez que se isola do mundo negando o convívio com os demais moradores.

Etimologicamente, a palavra reificação vem do latim *res, rei* (coisa) e significa transformar o homem em coisa, coisificação. Dessa forma, reificação é também sinônimo do embrutecimento das emoções e do pensamento pelas condições materiais. No processo de alienação³², a reificação é o momento em que aquilo que não era passa a ser coisa, objeto. Para que se entenda melhor este conceito, é preciso abarcar também o conceito de fetichismo da mercadoria, pois ambos estão interligados e não podem ser abstraídos do processo histórico.

Na passagem do feudalismo para o capitalismo, surge o valor de troca determinado como um elemento imaterial: para que uma mercadoria possa ser trocada por outra, é necessário equipará-la como valor. No entanto, para estabelecer valores entre diferentes mercadorias e efetuar suas respectivas permutas, é necessário equipará-las ao tempo gasto na sua elaboração, ou seja, a “comparação de coisas totalmente

³² De acordo com Mézáros (1991, p. 17-36), o conceito de alienação de Marx compreende as manifestações do “estranhamento do homem em relação à natureza e a si mesmo”. A venda é a prática da alienação e é através desta prática que tudo pode se transformar em mercadoria; portanto, a alienação como vendabilidade envolve a reificação. Um exemplo é a alienação na sociedade feudal em que durante o contrato a pessoa tinha de se transformar numa coisa, numa unidade de propriedade para que pudesse ser dominada pelo novo dono.

distintas” só é possível “através da única qualidade que elas têm em comum: a de serem produtos do dispêndio de energia física e mental de seus produtores” (MARX, 2006, p. 9).

Dessa maneira, com o capitalismo estabelece-se a forma mercadoria, não só de objetos, mas também dos homens que são quantificados em horas trabalhadas, pois, o trabalho humano é concreto e é considerado também abstrato para que os produtos do trabalho possam ser comparados e trocados. Assim, a força de trabalho é uma mercadoria³³ e é constitutiva de todo o sistema capitalista. Aliás, conforme Marx ressalta, a mercadoria é a forma como o sistema se generaliza e está impressa em todas as relações sociais. No mundo dominado pela mercadoria, as pessoas só se encontram para efetuarem trocas, pois cada produtor não consegue satisfazer suas necessidades a partir de sua própria produção. Daí

as referências sociais de seus trabalhos privados aparecerem, por isso, como o que são, isto é, não como relações sociais imediatas das pessoas em seus próprios trabalhos, mas antes como relações coisificadas das pessoas e relações sociais das coisas. (MARX, 2006, p. 70)

Para Grespan (2006) é como se as mercadorias se movessem por conta própria, mas na verdade, elas apenas expressam as relações sociais dos próprios homens que produzem e trocam as mercadorias. Sendo assim, na inversão entre o papel social das coisas e das pessoas, o ser humano estabelece relação com as mercadorias e se reifica. O processo de produção domina o homem e não o contrário.

Em OM, a reificação se manifesta nas relações sociais. A vida de Rosalina era marcada por uma situação de alienação, o que acarretou o enclausuramento, a rotina imutável, os gestos repetidos, o luto constante nos vestidos pretos do dia a dia. Por isso pode-se dizer que é como se ela estivesse morta em vida ou convivesse com fantasmas, porque eram os mortos quem diziam como se devia viver. Até Emanuel, sua grande paixão desde a infância, figurava como um fantasma. Embora ele tenha se casado com outra mulher, na fantasia de Rosalina, ele era uma espécie de namorado-fantasma com quem ela iria se casar. E mesmo tendo se apaixonado um pelo outro durante a infância e a adolescência, suas relações não ultrapassaram os interesses comerciais. Afora as fantasias, ela só se dirigia a ele para mandar pedir dinheiro. Ele, por sua vez, visitava-a

³³ O trabalhador vende sua força de trabalho e como não possui os meios de produção nem usufrui do que faz, o produto produzido torna-se estranho ao trabalhador. O produto torna-se tão independente que o mesmo trabalhador que o produziu terá de comprá-lo no mercado.

uma vez por ano apenas para prestar contas dos negócios, como um banco a seu cliente. Em troca, ele administrava os bens que ela herdou do pai. Neste ponto, vale destacar que não há na narrativa nenhuma menção a qualquer tipo de crise em relação aos negócios de Emanuel. Aliás, enquanto o sobrado (propriedade) decaía, o dinheiro materializado nos negócios de Emanuel, como forma de propriedade moderna, está em ascensão. Nesse contexto, o dinheiro se constitui como elemento determinante na relação social entre Rosalina e Emanuel.

Para Rosalina, o que estava em jogo era o sonho de casamento com Emanuel, mas, devido ao malogro das eleições, ela se viu na obrigação de herdar o infortúnio do pai, renunciando, assim, ao sonho de casamento: “Rosalina não quis se casar eu sei por que. Mesmo com seu Emanuel, que era quase parente. Tinha de deixar a casa. Mesmo que não tivesse de deixar o sobrado, o pai ia ficar sozinho” (OM, p. 87). Emanuel quis se casar com ela, mas nunca expressou seu amor porque ela não permitia: durante as visitas do “namoro estúrdio”, ela o constrangia com seu silêncio e indiferença, o que o levou ao rompimento e selou um tipo de relacionamento estritamente comercial. Entretanto, para ela, a promessa de felicidade do casamento permaneceu como fantasma impedindo-a de vivenciar outra relação amorosa. Quando ela se envolve intimamente com Juca Passarinho, o fantasma de Emanuel e tudo o que ele representava (entre outras, a possibilidade de continuar o nome dos Honório Cota devido a sua posição bem sucedida nos negócios) impedem que ela se entregue a um novo amor. Dessa maneira, ela se relaciona com Juca Passarinho sem envolvimento afetivo, numa relação mecanizada: primeiro o vinho e a leitura de livros como *As pupilas do Senhor Reitor*, depois a subida ao quarto, o desprender os cabelos, etc., tudo repetido igualzinho todos os dias, como num ritual. É importante destacar que, antes da chegada de Juca Passarinho, o vinho e a leitura já se constituíam como uma espécie de prelúdio para as fantasias que ela elaborava após a leitura.

Nesse contexto, em que Rosalina é leitora de histórias que privilegiam o amor em detrimento às outras dimensões da vida, há um desejo implícito de fugir do real e resgatar um mundo com suas promessas de amor intenso e duradouro. No entanto, quando ela se depara com o real (a realidade do tempo presente da narrativa), enfrenta também a impossibilidade de conciliação entre o mundo fantasiado dos romances e o seu cotidiano. Tanto que a relação com Juca Passarinho não despertava as emoções das histórias lidas. Daí o descompasso que converge para a dimensão fantasmagórica do amor do passado, como se este fosse o único amor capaz de corresponder ao ideal

forjado por ela. Nesses termos, Emanuel permanece como um fantasma que a impede de vivenciar uma relação plena.

No entanto, para Juca Passarinho, que no primeiro momento mostrou-se encantado por Rosalina, o amor também é vivenciado na esfera da idealização, pois ela lembrava-lhe amores antigos que não se realizaram. Quando ele se encontra frente a frente com Rosalina, no primeiro momento de intimidade, os cabelos dela evocam os cabelos de Toninha do Guaxupé, moça por quem ele se enamorou, mas não se casou porque não tinha condições financeiras.

O cabelo puxado para trás, preso num pente de respaldo comprido, cheio de furos com pedrinhas brilhantes. O cabelo preto, lustroso. Os cabelos de Toninha tinham um cheiro quente, pretos assim, estalavam quando ele alisava no carinho. Quê que você está fazendo? Deixa. Não, na minha nuca não que faz cosca. Quando ele quis beijá-la ela fugiu, ele ficou feito bobo beijando o ar. Esperta, Toninha era muito visonha e esperta, ligeira. Visonha, dona Rosalina. Guará. [...] Não era Toninha, dona Rosalina. Misturava as duas no prazer de olhar (OM, p. 122-123).

Em outro momento, os seios e o olhar de Rosalina lembram a menina Esmeralda da fazenda no Paracatu: “No corpo, só os seios eram pequenos, miúdos e cheirosos, cabiam inteiros na concha das mãos [...] os seios de uma menina, assim os de Esmeralda quando seu Romão fez” (OM, p. 167). Esmeralda era uma jovem de doze anos de idade por quem Juca Passarinho se sentiu muito atraído. De acordo com a narrativa do agregado, Esmeralda vivia a provocá-lo, mas ele não cedeu às provocações dela porque seu padrinho, o dono da fazenda, desaprovava e certamente o puniria.

É importante ressaltar que a idealização do amor para ele é diferente do amor idealizado por Rosalina, pois para ele a idealização se aproxima do saudosismo, um desejo de recuperar as experiências e as sensações boas vivenciadas no passado. Com relação à Rosalina, se ela é afetada por um sentimento de nostalgia, em compensação não faz comparações ou correspondências, como o faz Juca Passarinho, tanto que durante o ato sexual ela dizia o nome de Emanuel, como se realmente estivesse com ele e não com Juca Passarinho:

De quem era o amor de Rosalina, se aquilo se podia chamar de amor? Se às vezes ela dizia o nome de Emanuel (agora ela não mais escondia, às vezes chegava mesmo a gritar o seu nome), ele via que ela falava o nome não como se fingisse encontrar no seu corpo o corpo de Emanuel, mas como se dividida, falasse para alguém muito

longe, numa lonjura infinita. O seu corpo para ela era apenas um corpo. Só com o corpo se falavam, só com os corpos silenciosos se entendiam. Porque a alma e os olhos lhe eram vedados. Dos mortos. (OM, p. 170)

Assim, a relação de Rosalina e Juca Passarinho é questionadora porque pergunta se é possível o amor na sociedade de cotidiano fetichizado. Em OM, os gestos repetidos lembram rituais, porém esvaziados de sentido, pois se transformam em atos mecânicos, diferente do rito que expressa relações sociais. Na verdade, os gestos de Rosalina evocam o mundo da mercadoria que se multiplica infinitas vezes para garantir sua própria sustentação e acumulação. Esta lógica se estende também às relações sociais transformando a subjetividade em relações mecanizadas que anulam o conhecimento do outro e faz com que uma pessoa olhe como um objeto. Ou como diria Guy Debord (1997, p. 140): “numa sociedade em que ninguém consegue ser reconhecido pelos outros, cada indivíduo torna-se incapaz de reconhecer sua própria realidade”.

E por ser Rosalina leitora e também personagem, seus gestos repetitivos remetem à reflexão sobre o fazer literário, que na sociedade do fetichismo não está isento de tornar-se também um ato mecânico. Muitas vezes a técnica utilizada por um autor confunde-se com a técnica da indústria cultural que tem por objetivo distribuir e reproduzir mecanicamente o texto para atingir o máximo de consumo.

Uma questão de tempo e espaço

Se por um lado, a promessa de felicidade no casamento não se cumpriu para Rosalina, e, para o povo da cidade, ela tornou-se uma “moça-velha”, meio “quarta-feira”, o sobrado também não chegou a ser tudo o que prometia ser na sua grandeza de casa mais bonita da cidade. À maneira que Rosalina se transformava e para os olhos da cidade adquiria adjetivos negativos, o sobrado também se transformava e apontava para seu destino inevitável: a ruína. Rosalina e o sobrado estão unidos de tal forma que um habita o outro. Assim ela se apega a esta forma de propriedade, e seu ser se funde ao sobrado como numa magia, como se estivesse plantada ali dentro; o que é muito significativo, pois ser proprietário de uma casa é estar solidamente estabelecido em um lugar.

Nesse sentido, pode-se pensar também em fetiche enquanto uma variante de feitiço, adoração, não somente de Rosalina enquanto dona do sobrado, como também do narrador. Se, por um lado, a personagem se identificava com a construção, a ponto de se coisificar nas relações humanas, o narrador, enquanto participante periférico da história, endeusa Rosalina e o sobrado:

Veja o sobrado, que garantia, achinesado, piramidal, volumoso, as bocas encarreiradas das telhas. [...] Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando [...] (OM, p. 6)

O sobrado exerce poder sobre Rosalina e ambos despertam a admiração do narrador que os elege como a matéria da narrativa. Na citação observa-se que o narrador emprega o modo imperativo como um recurso literário para seduzir o leitor pelo fetichismo visual: “veja”, “sinta”. Tanta ênfase nos verbos “ver” e “sentir” apontam para uma imagem espetacular do sobrado e nesse sentido pode-se pensar na literatura e seus limites com sua própria fetichização. O sobrado, enquanto símbolo da linguagem e do trabalho literário, é espetacularizado e apresentado ao leitor como uma relíquia, um recurso para prender a atenção do leitor. Entretanto, o apelo funciona também para preveni-lo de que há outros significados por trás das aparências da imagem. Esta contradição é também da obra de arte que sendo parte do mundo da mercadoria, luta para estabelecer fronteiras entre a arte e a indústria cultural³⁴.

Se, vistas de um ponto, essas fronteiras não são tão nítidas como se vê no discurso do narrador-coletivo ansioso por “ver” e exibir o sobrado em espetáculo, por outro, Rosalina luta para se resguardar, tanto que seu espaço é o interno em oposição ao espaço externo do narrador. O tempo todo o narrador-coletivo deseja adentrar e saber do que se passa no sobrado, mas Rosalina não permite e nem diz nada, termina a narrativa e ela continua sendo um mistério para aquele que contou a história. No entanto, mesmo resistindo o quanto pôde, ao final ela enlouquece e se mostra como em uma cena de cinema, descendo as escadas feito uma rainha acompanhada de Emanuel, um “grand finale” para o narrador e o leitor que acompanhou ansioso pelo desfecho da narrativa.

³⁴ O termo indústria cultural foi utilizado por Adorno para mostrar que há uma indústria de produtos culturais que se liga ao modo de produção capitalista, ou seja, a cultura voltada para o consumo que provoca a ilusão de democratização, mas na verdade condiciona e automatiza a autonomia do indivíduo. ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; trad. De Julia Elisabeth Levy...[ET al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Assim, a espetacularização de sua loucura, bem como da ruína do sobrado é significativa, expressa uma literatura que mesmo presa à sedução das imagens ainda deseja se colocar como espaço de resistência. Tanto que a construção do sobrado é também a construção de uma linguagem que se quer simbólica, ultrapassando as imagens e o espetáculo que delas pode vir.

Mas o sobrado não é só a construção da casa, é também os objetos que o acumulam e, da mesma forma como a propriedade foi valorizada pela construção suntuosa que fez vir gente de fora para sua realização, os objetos comprados para ser parte daquele espaço também impressionaram pela opulência e novidade que significavam:

E vieram depois os móveis, as cadeiras austríacas, os dunquerque, os consolos de mármore [...] E vieram os lustres de cristal de mil facetas rebrilhando, os lampiões belgas, as escarradeiras de louça inglesa florida, até jarras de opalina, caixas de música e caixinhas de prata de ignorada serventia. E veio, pra nosso encantamento, até mesmo um piano preto, de rabo, que era um despropósito, a gente nunca tinha visto igual um gramofone. (OM, p. 16)

Ao mesmo tempo em que é conferido um valor de requinte aos objetos, constata-se também uma inadequação de todo aquele luxo em relação à vida simples de uma cidade interiorana, ameaçada pela erosão e que sequer era asfaltada, ou seja, o luxo que os objetos ostentavam não condizia com o atraso daquela cidade. O piano-de-rabo, por exemplo, geralmente tocado por grandes instrumentistas, torna-se desproporcional aos “dedos duros” de dona Genu que não consegue aprender. A inadequação entre luxo e atraso aponta para a inutilidade desses objetos naquele contexto: “O piano – nunca mais tocou piano desde que a mãe morreu, desde que tudo aquilo começou a acontecer – as lições de piano com dona Olímpia, as flores de pano” (OM, p. 31). Nessa perspectiva, o piano-de-rabo por ser um instrumento musical e exigir uma técnica para ser tocado, evoca o trabalho artístico e sua inutilidade em relação à história do trabalho que existe para atender uma necessidade: comer, vestir-se, etc. Na história da humanidade, o trabalho artístico é o único que não tem utilidade e, desse modo ele nos lembra que o homem deve ser em essência, livre. E, se no período de prosperidade dos Honório Cota, os objetos tinham utilidade prática e ostentavam riqueza, com o declínio da família e o fechar-se para a cidade, os objetos perdem completamente o valor de símbolo de

nobreza e poder, pois não serão mais exibidos como uma forma de distinção social. Ao perder este valor, ganham uma dimensão fantasmagórica.

Hermenegildo Bastos (2005), ao analisar *Pedro Páramo*, observa que os objetos, quando perdem seu valor de uso, ganham dimensão estética. Nessa perspectiva, o valor estético é de certa forma fantasmal e se aproxima do que Marx chama de valor de troca. Em *Pedro Páramo*, as relíquias, ao mesmo tempo em que são de um passado que não se completou, se mantêm como horizonte enfermiço do presente, porque, quando um objeto fica em desuso, cai em ruína num processo de retorno à natureza. Assim, os *tiliches* são utensílios que foram deixados na casa de Eduviges e permaneceram como produtos do trabalho daqueles que se foram. Bastos ainda explica que ao se transformar em objetos que perderam seu valor de uso, os *tiliches* adquirem um aspecto fantasmal, mas a materialidade do trabalho que foi despendido para a confecção daqueles objetos ainda permanece, pois o sujeito deixa suas marcas nos objetos e vice-versa. Dessa forma, os objetos mostram a subjetividade daqueles que os talharam: “objetos, cosas que traen las marcas de las manos que los tallaron, de los cuerpos a los cuales sirvieron. Esas son las marcas de los sujetos en los objetos” (BASTOS, 2005, p. 19).

Ana Laura Corrêa (2006), ao estabelecer uma relação entre literatura e interpretação do Brasil na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, também chama a atenção para o aspecto fantasmagórico das coisas que perdem seu valor de uso e permanecem como ruína:

Os objetos encarnam a sobrevivência do que já morreu e que, no entanto, retorna impedindo a sua superação concreta. A ruína e a desagregação, portanto, não correspondem ao fim ou ao desmanche de uma determinada realidade, mas à imposição de uma situação ambígua, cuja compreensão se apresenta inacessível e cuja resolução ameaça ser imprevisível. A sobrevivência das coisas idas é reificada e reificadora, isto é, tanto é produto da ruína do passado quanto é produtora da ruína permanente que emperra a compreensão do presente e a constituição do futuro. O que Lúcio Cardoso narra não é a ruína e a desagregação que apontam para o término ou uma resolução, o que poderia ser um índice de algo novo e poderia ser formulado. O que a casa assassinada abriga é o produto da desagregação e da ruína, a sua permanência reificada.

Em OM, acontece algo muito parecido: em decorrência da morte dos habitantes do sobrado, os relógios, os objetos mais apreciados, encontram-se estagnados,

perdendo, assim, sua utilidade. Isso acontece também com os demais objetos e se estende ao sobrado, que no início da narrativa já aparece ao leitor como uma ruína:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente de casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida (OM, p. 1)

Com a chegada dos móveis chiques e modernos, os móveis rústicos e antigos, que pertenceram a Lucas Procópio, foram encostados num canto da sala coexistindo ao lado de cadeiras austríacas, lampiões belgas, louça inglesa, etc. É importante observar que os móveis antigos perderam a utilidade para dar lugar aos novos, mas, mesmo não sendo usados, permaneceram na casa a ocupar espaço. Por sua vez, os móveis novos, que representavam o que existia de mais moderno, também perdem a utilidade, à maneira que os moradores vão morrendo, somando-se às outras relíquias do sobrado.

Nessa perspectiva, o sobrado e todos os objetos que o compõem simbolizam um passado que se queria rico e glorioso, apesar de todas as complexidades do processo de colonização que se deu aqui. Quando se pensa no Brasil Colônia, o ouro encontrado em Minas Gerais se constituía como uma promessa de riqueza e prosperidade para a elite local e também para o Estado. Entretanto, esta riqueza foi usada como parte do pagamento da dívida de Portugal para a Inglaterra, de modo que Minas já nasce em ruína. Ou seja, o ouro, que trazia uma promessa de avanço, torna-se uma desgraça porque a promessa não se completa e o país, que se constituiu ideologicamente como país do futuro, ainda aguarda este futuro.

Um futuro que também para Rosalina não existia, pois, ao final da narrativa, ela enlouquece e é levada para o hospício. A saída dela daquela propriedade com a qual estava intimamente ligada representa sua morte. Depois disso, a casa sucumbe totalmente, mas é importante ressaltar que o sobrado já nasce, entre outras coisas, como sua própria ruína porque também se confunde com os que já morreram. Lembre-se de que o segundo pavimento foi construído sobre um modelo antigo que guardava a subjetividade de Lucas Procópio. Com a morte de João Honório, que também deixou suas marcas, a casa é tomada por uma atmosfera fantasmagórica. Ao viver em função de preservar a memória que mantém vivos o pai e o avô, Rosalina deixa-se governar pelos

mortos e exclui as possibilidades de mudar seu destino. Assim, o sobrado e todos aqueles objetos que foram motivo de orgulho até mesmo dos moradores que não os possuíam permanecem como “sobrevivência de coisas idas”³⁵, de um passado que não foi totalmente superado e retorna com seu peso fantasmagórico.

No entanto, de todos os objetos que compõem o sobrado, o relógio-armário foi o que causou maior admiração do povo. Numa instância mais profunda, se o narrador chama a atenção para o relógio, é porque ele é uma das peças fundamentais da narrativa. O relógio é símbolo do tempo e liga-se ao sobrado enquanto elemento estruturante do espaço, pois tempo e espaço estão inextricavelmente ligados. Benedito Nunes (1988) assinala que o tempo é a condição da narrativa. Os verbos no pretérito perfeito, pretérito imperfeito e pretérito mais-que-perfeito são parte do conceito de narrar: são eles que indicam que estamos no mundo narrado e não no cotidiano. Sendo assim, o pretérito perfeito é o tempo canônico da narração, porque “assinala que há narrativa, e não o fato de que esta se realiza para trás no tempo que passou” (NUNES, 1988, p. 40).

Em OM o pretérito imperfeito é decisivo na linguagem e transmite uma ideia de continuidade, de processo que no passado era constante ou freqüente. Além disso, os relógios como símbolo do tempo reforçam essa ideia. Três relógios parados e um em funcionamento revelam os gestos que se repetem, como se o tempo tivesse parado. Assim, o gesto de parar os relógios na ocasião das mortes é muito significativo e remete a um passado que continua no presente. Rosalina repete não somente o ritual de parar os relógios, como as ações e o modo de viver do pai e do avô.

O relógio é também a experiência viva que as personagens têm do tempo. Ele é o marcador das horas e soma os dias, as semanas, os meses e os anos. Assim, o tempo cronológico é representado pela pêndula na copa, mas cada personagem estabelece uma relação diferente com essas marcas do tempo. Para Rosalina, a pêndula não faz a menor diferença, tanto é assim, que ela só não para este relógio em consideração a Quiquina, que ainda tinha uma ligação com a cidade. Os dias de Rosalina são iguais, e não há necessidade de saber em que dia se está e que horas são, pois a repetição das mesmas ações faz com que se perca a noção de tempo. Mesmo a possibilidade de mudança com a chegada de Juca Passarinho não passa disso, porque não há de fato uma interrupção nos hábitos, com exceção do vinho que ela deixa de tomar depois que engravida.

³⁵ CORRÊA, Ana Laura Reis (2006, p. 130) citando Lúcio Cardoso a propósito de um trecho da *Crônica da casa assassinada*: “ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas”.

Conforme assinalado anteriormente, o cotidiano de Rosalina era uma sucessão de repetições, do fazer flores ao ato sexual. Ato muitas vezes realizados de maneira mecânica. No entanto, quando seu pai morre, ela repete o que ele fizera em ocasião da morte de sua mãe: na hora do enterro, ela para o relógio que pertencia ao pai e o coloca na parede da sala. Percebe-se um valor simbólico por trás do ato, pois, neste caso, parar o relógio na hora do enterro significa que ela jamais esqueceria a morte do pai, mesmo que um ciclo da vida tivesse também encerrado, como se o tempo tivesse realmente parado naquele momento. Uma celebração da memória que não só retoma o ato do pai, como também o que está para além do ato. Por isso os relógios parados se inscrevem na esfera do simbólico e apontam para um tempo que transcende o tempo quantitativo das horas.

Já para Juca Passarinho, o tempo é o do relógio mecânico e a pêndula servia para lembrá-lo de seus afazeres, como se o relógio o despertasse de um encantamento, pois ele gostava de conversar com Rosalina e vê-la fazer flores

[...] as pancadas da pêndula que lhe lembravam que havia uma outra vida, que o acordavam para a realidade, e o sonho acordado, as névoas do sonho se dissolviam no ar para dar lugar àqueles móveis duros e secos e negros e pesados, e as próprias flores que ela fazia perdiam o brilho e o viço e voltavam a ser apenas de fazer flores de pano, as flores de pano que estava na hora dele sair pra ir fazer a entrega [...] (OM, p. 175)

É importante destacar que em OM não há referências temporais que indiquem o mês e o ano em que a estória se passou. E se o relógio é o marcador da hora e o regente do tempo cronológico, isso ocorre para orientar as personagens quanto ao dia e à noite, pois estas são as únicas referências temporais visíveis na narrativa. É como se o dia e a noite partissem a vida das personagens ao meio e as obrigassem à dualidade da luz e da escuridão. A Rosalina diurna era “antiga e crispada”, a noturna era “desesperada”. Juca Passarinho de dia “era feliz, de noite era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras, de que ele não podia se afastar” (OM, p. 176).

Tendo em vista, para orientar o leitor sobre o tempo e conduzi-lo na narrativa, primeiramente, o narrador descreve o atual estado de decadência em que se encontra o sobrado e depois convida o leitor a imaginar a casa e a estória juntamente com ele: “recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando [...]. Veja a casa como era e não como é ou foi agora” (OM, p. 2). Dessa forma, ele relata como se puxasse os fatos de

um tempo remoto, ainda guardado na memória e se coloca como um guia chamando a atenção para o mundo narrado. Ele evoca o tempo e conduz o leitor.

Note-se, ainda, que a apresentação do sobrado se dá em dois tempos, porque, primeiramente, ele é visto depois que seus habitantes já morreram, portanto, num tempo em que o sobrado já se desagregava: “veja a casa como era e não como é ou foi agora”. Só no decorrer da narrativa é que o leitor pode apreciá-lo nos momentos de sua construção; do breve auge e da destruição que vai se processando aos poucos. Note-se ainda que a história começa pelo fim. O autor utiliza o recurso da analepse e o narrador conta a história a partir do final, pois assim ele pode se colocar como um espectador e acompanhar os passos das personagens. É importante sublinhar que, embora a posição temporal do narrador seja o presente fictício, ele não se coloca numa relação de quem já sabe o que vai acontecer. Daí o convite para que o leitor imagine a história junto com ele que se coloca como condutor da narrativa e invoca as passagens do tempo: “recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até ao tempo do coronel Honório” (OM, p. 2).

No entanto, este tempo que também é imaginado assimila a dimensão social do tempo histórico, pois é o tempo histórico juntamente com o elemento social que fornecem os costumes, a época e o tipo de sociedade. Dessa maneira, os relógios (três parados contra um em funcionamento), enquanto símbolos que remetem ao tempo, na esfera da narrativa, correspondem ao passado em tensão com o tempo presente. Esta tensão é visível também em outros níveis da narrativa, por exemplo, no espaço: o sobrado era a junção de duas casas, sendo a primeira talhada em estilo colonial e a segunda, que posteriormente foi sobreposta, talhada em estilo moderno. Da mesma maneira, móveis rústicos e antigos disputam espaço com móveis modernos e importados. Já no âmbito do enredo, as personagens, principalmente João Honório e Rosalina, tinham de lidar com o sentimento de inadequação em relação ao tempo vivenciado pelos moradores da cidade: enquanto a cidade almejava o progresso e a modernização, Rosalina lutava para preservar a memória de seus mortos.

Na perspectiva histórica, a tensão entre o passado e o presente suscitada pelos opostos movimento/repouso dos relógios remete à dupla temporalidade que os povos latino-americanos estão submetidos, devido à forma como se deu o processo de colonização voltado para a expansão do mercantilismo europeu e baseado no trabalho escravo. Enquanto os países europeus vivenciavam o trabalho livre como forma modernizada das relações de trabalho, aqui no Brasil predominava uma forma arcaica

de exploração do trabalho: a servidão. No entanto, a escravidão garantiu a acumulação de bens para a modernização do centro do mundo, enquanto para nós ela gerava um atraso no sistema agrícola. Quando não houve mais interesse na manutenção da economia colonial, devido à expansão do capitalismo, a nova divisão internacional do trabalho cuidou para que os países industrializados mantivessem o controle sobre os países que forneciam a matéria-prima. Sendo assim, o atraso é uma questão política e social que está presente na História de povos que já foram colonizados e se relaciona às contradições do desenvolvimento do capitalismo nas nações periféricas. Nesses termos, é transfigurado no atraso que o passado retorna e permanece com seu peso fantasmagórico. Mesmo os avanços da década de 30, tais como direitos trabalhistas, direito das mulheres de votarem nas eleições, industrialização coordenada pelo Estado, etc., não foram suficientes para superar o atraso porque a dependência no Brasil é sempre renegociada para que o poder permaneça sob as mesmas ordens sociais.

Sobretudo, em OM a dualidade temporal que propicia a “sobrevivência de coisas idas” permitindo, assim, a visibilidade da ruína, apresenta-se como uma reflexão sobre o comprometimento da literatura autraniana com o atraso enquanto matéria literária. Se, por um lado, o autor retoma o arcaico como fonte de linguagem para dinamizar a linguagem literária, por outro lado, ao retornar também como tema, o arcaico evidencia as contradições de nossas estruturas sociais retrógradas e aponta para uma literatura que se coloca como espaço de crítica.

Fazer flores e fazer poético – o trabalho literário

Em ocasião da passagem de um japonês pela cidade, a mãe de Rosalina, dona Genu insiste para que a filha aprendesse o ofício delicado e minucioso do artesanato de flores. Somente depois da morte dos familiares Rosalina se dedica ao artesanato e confecciona uma a uma as flores que serão vendidas por Quiquina. Como a própria personagem interpreta, as flores lhe ocupavam as mãos, distraíam o espírito e ajudavam a passar o tempo. Elas enchiam seus dias compridos e vazios, preenchiam as horas lentas. Entretanto, não se trata apenas de um gesto para enganar a solidão. As flores são muito significativas nesta narrativa e toda a vida de Rosalina está impregnada das flores que ela fazia, a começar pelo próprio nome Rosalina que significa rosa, flor de seda, a

rosa linda, como sugere o título do capítulo que a apresenta. Além disso, há o fato de que ela guardava para si as peças mais bonitas e se presenteava diante do espelho nos momentos da fantasia do seu casamento com Emanuel. Trata-se de flores de pano e de papel, sem perfume, diferentes das flores vivas de um jardim natural. Flores artificiais que imitam a vida, e que se remetem também à vida de quem as fizeram, pois o artesão também deixa suas marcas em sua arte.

Ao contrário das flores de um jardim que convivem harmoniosamente, Rosalina se isolou da cidade e preferiu a solidão. No entanto, é através de suas flores encomendadas para casamentos, procissões, altares e enfeites das casas, que ela se fazia presente em todos os lugares da cidade e, embora a pequena fábrica³⁶ de flores fosse caseira, acaba ultrapassando os limites de Duas Pontes, pois os viajantes que abasteciam os armarinhos da cidade também compravam as flores para revender em outros lugares. Para organizar o trabalho, Quiquina ajudava a recortar os panos e preparar os boleadores. Juca Passarinho participava na entrega das encomendas. Uma espécie de divisão do trabalho em que Rosalina era a proprietária e detinha a técnica, e os empregados eram ajudantes. Não como aprendizes, pois Juca não se interessou pelo artesanato por achar que era coisa de mulher e Quiquina não demonstrava habilidade. Tanto Quiquina quanto Juca Passarinho gostava mesmo era de entregar as encomendas para bater pernas. Com essa divisão de tarefas, Rosalina perde o contato com o comprador, mas, ao contrário de seus empregados que não se identificavam com os objetos produzidos, numa espécie de estranhamento do trabalho realizado, ela interage com as flores e deixa suas marcas no produto de seu trabalho. No entanto, para todos eles tratava-se de uma atividade recreativa, para vencer o tempo e o tédio.

Marx e Engels (2007) assinalam que divisão do trabalho e propriedade privada coincidem, pois a divisão do trabalho é a atividade de produzir e propriedade é o produto desta atividade. Cada estágio da divisão do trabalho representa outras formas diferentes da propriedade e esses estágios são também determinantes nas relações das pessoas, ou seja, a divisão do trabalho guarda correspondência com o grau de desenvolvimento das forças produtivas.

Foi analisando o trabalho no desenvolvimento da História que Marx chegou às conclusões sobre estranhamento nas sociedades pré-capitalistas: a primeira forma de propriedade é a sociedade tribal. Neste tipo de sociedade, a divisão do trabalho é pouco

³⁶ Termo usado pelo autor na narrativa (OM, p. 175).

desenvolvida. A propriedade é todo o território comum, do qual as pessoas retiram seus meios de subsistência, ou seja, a estrutura social era organizada para garantir a sobrevivência coletiva. Nesse estágio, a divisão do trabalho é baseada na diferença dos sexos. O homem se ocupava em perseguir a caça e a mulher ficava com a função de cuidar dos filhos, por isso, tinha mais tempo para observar a natureza e conseqüentemente criar modos de intervenção. Contudo, o homem se emancipou e conduziu à queda do matriarcado e à escravização da mulher e das crianças. Ele não só se apropriou dos meios de produção, como negou à mulher a participação na vida social produtiva. A escravidão foi, então, a primeira forma de propriedade.

A segunda forma de propriedade é a sociedade comunal e do Estado. Ela é proveniente da reunião de várias tribos em uma cidade. Neste tipo de sociedade, subsiste a escravidão, mas os escravos são propriedade da comunidade. À medida que a propriedade privada imobiliária vai se desenvolvendo ao lado desse tipo de sociedade, a estrutura social comunal se desagrega. Nesta etapa, a divisão do trabalho é mais desenvolvida; tanto que já determina a oposição campo e cidade. Diante das invasões germânicas e da crise econômica, muitos senhores abandonaram suas propriedades e foram viver no campo. Desta maneira, os centros rurais é que deram origem aos feudos medievais.

A terceira forma de propriedade é a sociedade feudal. A terra era muito importante para este tipo de sociedade porque era dela que a sociedade retirava seus meios de subsistência: a agricultura. Esta sociedade era organizada em senhores e servos. O feudo pertencia ao senhor e ele concedia lotes aos servos por meio de um contrato. É importante sublinhar que na sociedade feudal ainda havia terras que eram comuns aos senhores e servos, isto é, os pastos e as florestas para o corte da lenha. Mesmo no apogeu do feudalismo a divisão do trabalho não é desenvolvida, mas há um grau mais desenvolvido de alienação e reificação porque através do contrato o vassalo não podia alienar sem o consentimento do senhor. O camponês não era escravo, mas tinha de ser transformado em unidade de propriedade, ou seja, transformado numa coisa e sendo coisa, ela podia ser alienada e transferida para a propriedade do senhor.

Marx e Engels analisam o desenvolvimento da divisão do trabalho até chegar à divisão do trabalho material e intelectual. Neste ponto eles observam que “a divisão do trabalho só se torna efetivamente divisão do trabalho a partir do momento em que opera uma divisão entre trabalho material e o trabalho intelectual” (2007, p. 26). Nesta divisão, o trabalho intelectual passa a ser um privilégio da classe dominante, até porque

a classe que controla a materialidade também dispõe dos meios de produção intelectual. Aos dominados é negado os meios da produção intelectual. Basta lembrar o famoso episódio da *Odisséia* citado por Adorno e Horkheimer (1985): para que Ulisses ouvisse o canto das sereias e frísse emoção estética, vários remadores trabalharam nas galés sem o mesmo direito. A classe burguesa só se desenvolve pouco a pouco com a divisão do trabalho.

A divisão entre trabalho material e intelectual é que torna possível a organização da sociedade capitalista. É a partir desta divisão que surgem as atividades exclusivas. No momento em que o trabalho torna-se especializado, a produção aumenta e o trabalho vai se tornando cada vez mais reificado. A divisão do trabalho plenamente desenvolvida implica trabalho forçado e produto estranho para o produtor. Este tipo de divisão é que vai concentrar várias pessoas para desenvolverem tarefas diferentes e assim aumentar a produção. Nesse ponto, o estranhamento não é mais só do trabalhador em relação ao objeto produzido, mas também do estranhamento em relação a si mesmo, porque o homem também se torna objeto a partir do trabalho estranhado. Mas o trabalho é antes de tudo um processo de transformação, pois através dele o homem transforma a natureza e transforma a si mesmo.

Há na literatura um trabalho de transformação que é mimético, que reduz e transforma a realidade em forma literária. Entretanto, esta redução não se dá apenas como diminuição do tamanho. Ela acontece envolta de disfarces, e, contraditoriamente, são os disfarces que iluminam o que não é visível, pois a arte é também resultado da divisão do trabalho, mas luta para esconder isto. Se, por um lado, a ficção disfarça o real, por outro lado, quanto mais condensado o real estiver na forma literária, maior será a eficácia estética. Desta forma, a arte não quer ser trabalho estranhado, e, sim uma experiência autônoma e fortuita. É nesse sentido que o fazer flores de Rosalina se assemelha à arte como produto do trabalho humano.

Na obra de Autran Dourado é significativo o número de personagens que se dedicam ao artesanato. Em *Tempo de amar*, por exemplo, Ismael, a personagem principal, recusa o trabalho formal para fazer gaiolas. Já no conto “Pedro Imaginário” do livro *Imaginações pecaminosas*, a personagem fazia santos de igreja e não os vendia, nem dava. Em *Novelário de Donga Novais*, seu Donga é artesão e contador de histórias, e assim por diante com João Capistrano que se dedicava à oficina de carpintaria em *Um cavalheiro de antigamente*. Souza (1996, p. 24) observa que o exercício artístico na obra

de Autran Dourado é a metáfora do ato criador, cuja importância reside mais no seu fazer do que na finalidade do seu produto.

Ao apresentar os contos “A glória do ofício” e “Os Mínimos Carapinas do Nada”, Luiz Lafetá (2001, p. 9) também chama a atenção para a metáfora da arte poética na obra de Autran Dourado e a gratuidade do ato criativo:

em “Os Mínimos Carapinas do Nada”, conto de *Violetas e Caracóis* (1987), em que se alude, do modo mais implícito, à gratuidade do ato criativo, através da metáfora do jogo predileto dos habitantes de Duas Pontes, no qual tornara-se exímio o vovô Tomé: com o canivete afiado, descascar em finos caracóis um pedaço de madeira, até reduzi-lo a nada. O nada e nossa condição.

Em OM o artesanato de Rosalina é problematizado porque diferentemente das outras histórias, as flores³⁷ são comercializadas, embora a narrativa deixe entrever que o valor era irrisório, mais para pagar o material utilizado. No fundo, ela não visa ao lucro e a pequena produção atende apenas à demanda das encomendas. Não há estoque, nem produto excedente. Aliás, Rosalina nem mesmo estabelece o preço das flores e deixa tudo por conta de Quiquina. No entanto, ela recebe o “dinheirinho” da venda e conjectura se Quiquina lhe roubava. Trata-se de um tipo de produção caseira baseada no artesanato e vendida diretamente ao consumidor. Dessa forma, Rosalina se apresenta como artesã e não como comerciante, e, embora, este fato não elimine o caráter de mercadoria³⁸ de seu produto, evidencia o desejo de se alcançar a função estética.

Isto é muito significativo quando se pensa no artesanato de Rosalina como metáfora do fazer poético, pois o gesto dela ilumina as contradições da arte que, ao mesmo tempo, participa do mundo da mercadoria, e não quer ser apenas mais uma coisa entre outras, até porque o trabalho da arte não visa uma finalidade prática imediata. A arte quer ser eterna e quer libertar o homem da função de uso, mas, para tal, o artista tem que estar preparado para criar o gratuito. De acordo com Adorno (1970), a arte atinge a autonomia, mas não se liberta do mercado, participando assim do mundo da mercadoria. Entretanto, quando ela é crítica e se assume como mercadoria, escapa de se tornar apenas valor de troca. O que faz uma obra de arte ser crítica é a sua capacidade de captar os antagonismos da realidade que “retornam às obras de arte como os

³⁷ A escolha do objeto “flor” é muito significativa, pois a flor é símbolo da poesia e poiesis (que vem do grego) quer dizer também produção.

³⁸ De acordo com Bottomore (2001, p. 265), mercadoria é a forma que os produtos tomam quando a produção é organizada por meio da troca.

problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade” (ADORNO, 1970, p. 16).

O trabalho estético é a mediação para entender os processos sociais. Concomitante à história que está sendo narrada, há também o modo de narrar, o discurso, e, dessa forma, falar do fazer literário é também falar do mundo e sua complexidade. Nem sempre as obras que tematizam as questões sociais e se colocam claramente como denúncia alcançam eficácia estética, pois não se trata apenas de ter a forma social como referente; por outro lado, não se pode pensar que o trabalho estético depende exclusivamente do esforço do escritor. Por trás da obra há um país real que o autor deseja representar, mas o escritor não observa a realidade e a transcreve. Se assim fosse, a literatura seria um mero espelho do que vivemos. Em resumo, o escritor não contempla como alguém que está de fora, mas como alguém que está inserido num contexto e vive as contradições da sociedade e as transforma em estética. É dessa maneira que as contradições da realidade aparecem, juntamente com as contradições da própria literatura.

Um continuador do empenho na perspectiva do Sistema Literário

Em OM, o trabalho artístico está consolidado em vários níveis da narrativa, a começar pelo título. Etimologicamente, a palavra ópera é da mesma origem de *opus* e significa obra, trabalho. Se fosse possível substituir um significado por outro, como se faz nas traduções, o título seria “O trabalho dos mortos”. Mesmo quando se pensa nesta palavra em outros significados, como drama musicado ou lugar onde se representam os dramas musicados, o trabalho, enquanto acepção originária, permeia cada sentido, pois ambos remetem à arte. A arte é, portanto, criação do homem, é construção, é trabalho e o trabalho é transformação. Pelo trabalho o homem transforma a natureza e a si mesmo, para retomar o que diz Marx.

O sobrado, que aparece como a grande metáfora deste romance, também evoca o fazer artístico. No plano do enredo, ele é uma construção humana edificada em seus mínimos detalhes conforme o gosto e o jeito de ser de seus moradores. Mas quando o narrador chama a atenção do leitor para os detalhes de sua arquitetura, é para que se veja o trabalho, a organização de cada palavra escolhida, a sintaxe e as técnicas

empregadas para a construção da obra que está por trás da história contada. E mais: como esta organização condensa a forma social. Assim, no primeiro plano de OM, há a história narrada, e, noutro plano, o modo de narrar. Dessa maneira, o sobrado, as flores e o piano podem ser elementos, que pelo refinamento da forma ultrapassam o que de pitoresco e regionalista este romance possa ter, ou seja, são indicadores do trabalho e da técnica utilizada em que se percebe a forma social. Neste sentido, ao mesmo tempo em que Autran Dourado busca na tradição regionalista elementos para compor a linguagem, por outro lado, a região se apresenta em ruínas e o homem não está mais tão ligado à natureza, seja pela forma predatória como se deu a exploração de suas riquezas, seja pelo enfraquecimento do poder da elite agrária, o que exige outras formas de representação que possam captar esta nova realidade. Daí a metáfora do sobrado ultrapassar o significado regional e remeter ao refinamento da técnica narrativa.

Mas um escritor não cria novas técnicas de narração do nada. Para criá-las tem de se apropriar, transformá-las e torná-las suas, aliás, toda técnica vem carregada de sentido histórico, pois pressupõe acumulação. Assim, a função artística é dada por uma prática, é uma apropriação de uma produção. Entenda-se que a questão específica da literatura não é só dominar técnicas, pois a literatura é construída dentro de uma tradição. Quando um escritor se apropria de uma tradição, ele o faz para renová-la e, se a referência à tradição se faz pela via da reprodução, não há, de fato, renovação, e sim um engessamento que apenas repete o que já foi feito sem nenhum tipo de contribuição que possa passar a tocha³⁹ adiante:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integrar em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É a tradição, no sentido completo do termo, isto é transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (CANDIDO, 2006, p. 25).

³⁹Para explicar a formação do sistema literário, Antonio Candido cria a imagem da tocha olímpica que é revezada entre os atletas antes de acender a pira: “Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo (op. cit. p.25).

De acordo com a ideia de sistema literário proposta por Candido, tradição implica continuidade dos autores e continuar o trabalho de outro é transformá-lo. A ideia de acumulação, que está intrinsecamente ligada ao conceito de tradição, implica retomar criticamente o trabalho dos escritores das gerações anteriores e este movimento pressupõe uma negação e a defesa da tradição. Nesse sentido, fica patente que não é apenas com engenho que o escritor conseguirá dialogar com o passado, pois fazer literatura é lidar com os modelos e com a construção do sistema literário, que fixou uma tradição.

Sendo assim, o empenho dos escritores para fazer uma literatura brasileira foi decisivo na configuração da nossa tradição literária. Ao analisar os momentos decisivos da nossa literatura, Antonio Candido ressalta que o Arcadismo e o Romantismo foram uma síntese de tendências universalistas e particularistas e assim sendo, há uma dialética entre estes movimentos e por isso são opostos e complementares. Embora o Arcadismo fosse universalista e o Romantismo buscasse as peculiaridades locais, os dois movimentos foram empenhados em construir uma literatura nacional, imbuída de seu papel formador da literatura. Tanto os poetas árcades quanto os românticos se empenharam para construir uma literatura que dissesse o Brasil, seja no desejo dos árcades em fazer uma literatura à altura da literatura europeia, seja na exaltação dos elementos locais, que para os românticos estava, sobretudo, no tema indianista.

No entanto, para abarcar a totalidade do empenho dos autores que integram o sistema literário no processo formativo da nossa literatura, não se pode omitir que este empenho também acarretou prejuízo estético, pois a grande vontade de contribuir para a formação da nação prejudicou a criatividade. Candido (2006, p. 29) ressalta que, por causa do sentimento de missão, os românticos, pelo nacionalismo, tiveram “pouco da gratuidade que dá asas à obra de arte, e muito da fidelidade documentária ou sentimental, que vincula à experiência bruta”. Por outro lado, esta falha conferiu à literatura “sentido histórico e excepcional poder comunicativo, tornando-a língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento”. O crítico ainda ressalta que como não tivemos no Brasil condições históricas para formar filósofos, pesquisadores, etc., a literatura preencheu esta lacuna e contribuiu para interpretar a vida e os problemas brasileiros, ou seja, para nós a literatura é uma forma de interpretar o Brasil.

Desta maneira, nação e literatura são projetos que sempre estiveram juntos, pois a construção de uma identidade nacional envolve também elementos imaginativos⁴⁰ socialmente construídos. No processo formativo da literatura brasileira, Candido observa que o processo da Independência foi decisivo para a visão patriótica do país: “Feita a independência política, difundiu-se entre os escritores a ideia de que a literatura era uma forma de afirmação nacional e de construção da Pátria” (CANDIDO, 1989, p. 172). Desta forma, tanto o projeto de nação, quanto o projeto literário do romantismo buscaram uma representação nacional como identidade em detrimento à dependência cultural e econômica em relação aos países europeus.

Vale ressaltar que se por um lado a literatura esteve empenhada em construir uma representação no horizonte da nação, por outro lado, existe também uma tensão entre o projeto literário e o projeto de nação, pois temos um sistema literário consolidado em detrimento do projeto de nação que não se cumpriu, ou seja, no campo social/econômico, o Brasil não se consolidou, portanto, não temos uma identidade social que corresponda ao avanço cultural. Nesta perspectiva, se não nos representamos no horizonte da nação, como pensar a continuidade do sistema literário?

Ao refletir sobre a continuidade do sistema formativo na atualidade, Roberto Schwarz (2000, p. 56-58) elabora três hipóteses e ao final conclui que “no momento o sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação”. Na primeira hipótese, ele cogita que se a integração social é uma promessa que não se cumpriu, a ideia de formação perde o sentido e o processo formativo torna-se uma miragem. Na segunda hipótese, “a cultura formada funcionaria como um antídoto para a tendência dissociadora da economia”. Na terceira, sem o projeto econômico nacional, o desejo de formação perde o sentido de ser, mas não deixa de existir, embora cooptado pelo “mercado das diferenças culturais”.

No rastro da reflexão proposta por Schwarz, a questão que se coloca para a obra de Autran Dourado é: como fica a ideia de formação na contemporaneidade se não há esperança de integração social? Trata-se de uma questão complexa, porque o empenho é um movimento histórico que começou no Arcadismo com a promessa de emancipação do conhecimento (a literatura como promessa de emancipação da nação) e continuou em outros momentos da literatura brasileira através das formulações elaboradas ao projeto

⁴⁰ Conforme Benedict Anderson citado por Arantes, 2006, p. 27, a formação de uma nação é uma invenção ou uma comunidade imaginada. Nesse sentido o nacionalismo não é algo que já está em cada pessoa e só precisa ser despertado, ao contrário, “ele simplesmente inventa a nação que antes não existia”, ou seja, a necessidade de homogeneidade social e cultural é que gera o nacionalismo e não o inverso.

de nação. Trata-se, portanto, da ideia de construir uma perspectiva histórica que ultrapassa o simples fato de escrever sobre o Brasil, aliás, não basta a vontade de escrever empenhadamente; o empenho não depende apenas de forças individuais. Ele acontece quando o autor dá a ver a realidade por meio da eficácia estética.

Em OM, ao narrar o processo de decadência de uma família que culminou com a loucura da personagem principal, a narrativa autraniana toca em questões importantes como o sentido histórico desta decadência e desta loucura no contexto da literatura brasileira. E, mais uma vez, o sobrado enquanto símbolo da elite agrária em declínio torna-se também a representação de uma modernidade que não se cumpriu. Dessa maneira, a loucura de Rosalina é significativa porque remete a um todo social e também à forma literária que condensa este todo. Na esfera do enredo, a loucura foi causada pela morte do filho durante o nascimento, mas no decorrer da narrativa percebe-se que a loucura era progressiva e remete ao conflito entre os Honório Cota e o povo da cidade. Sendo assim, o filho que nasce morto é apenas o estopim para o desencadeamento de uma loucura que vinha se desenvolvendo e fatalmente acabaria com Rosalina. No entanto, ao apresentar uma narrativa de caráter simbólico, a loucura de Rosalina aponta para outros significados e remete também ao projeto literário brasileiro e sua relação com o projeto da nação.

De acordo com Willi Bolle (2004), nação e nascimento têm a mesma etimologia do latim: *natio* que significa nascença, nascimento, indivíduo nascido ao mesmo tempo ou no mesmo lugar. Nesse momento, vale lembrar que os filhos de dona Genu nasceram mortos e apenas Rosalina vingou, mas o mesmo não acontece com seu filho, que pela ambiguidade da narrativa não se sabe se já nasceu morto ou se Quiquina o matou para proteger Rosalina. Tanta morte provoca no leitor a sensação de que não há futuro nem para os Honório Cota e nem para a cidade. Numa instância mais profunda, com relação à reflexão literária que o romance suscita, fica também o questionamento sobre o futuro para a imaginação nacional.

Se o sistema literário é “um repositório de forças em desagregação”, como assinalou Schwarz (2000, p. 58), “a contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo”. Daí a loucura como síntese de um descompasso entre uma tradição literária que deseja representar um país que não pode mais se imaginar. Se o projeto de nação não vai se completar, resta ao escritor contemporâneo pensar sobre “o que está se decompondo”.

Ao apresentar o sobrado, uma casa arruinada pelo tempo, como metáfora da linguagem literária, Autran Dourado pensa a seu modo a desagregação do sistema literário que coincide com a desagregação social, com a desmobilização das forças sócias. No entanto, mesmo mostrando “suas carnes”, a casa resiste ao tempo e encanta o narrador que a elege como matéria da narrativa. Se no momento da apresentação da casa, a imagem do sobrado não era a imagem ideal porque estava muito envelhecida, o narrador pede ao leitor que imaginasse a casa como era no momento de sua construção. Em outras palavras, é como se o autor quisesse fazer grande literatura com sobras do que está se decompondo. Neste sentido, trata-se de uma literatura que quer se colocar como espaço de luta e dialogar com a tradição⁴¹. E, hoje, embora os modelos venham de todos os lados como assinala Schwarz⁴², Dourado reflete em seu projeto literário as questões fundamentais que norteiam nossa literatura: “Escrevo para entender a loucura humana e em particular a loucura que é Minas Gerais”.

Em OM, a dialética do local/cosmopolita permeia toda a narrativa e o sobrado, duas casas superpostas, se apresenta também como uma resposta à tensão entre ruptura e continuidade. Embora o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica (o capitalismo tardio, para usar uma expressão de Frederic Jameson) crie a ilusão de progresso e de igualdade no sistema-mundo, a literatura de Dourado se coloca como resistência mostrando por trás da ilusão a realidade de país periférico.

⁴¹ Entenda-se que a arte é espaço de luta, mas não como arte engajada. A atitude engajada pode estar muito ligada ao sentimento de culpa e não se pode reduzir este espaço de luta às intenções do autor.

⁴² Ao refletir sobre a importância do livro *Formação da Literatura brasileira* de Antonio Candido que revela o empenho dos escritores para captar o significado histórico, Roberto Schwarz (1999, p. 58) comenta uma conversa que teve com um amigo ficcionista que lhe dizia: “o âmbito formativo para ele não tinha sentido. Os seus modelos literários lhe vinham de toda parte: da França, dos Estados Unidos, da Argentina, a mesmo título que do Brasil”. No entanto, Schwarz responde ao amigo observando que a técnica literária não é um jogo de múltipla escolha: “se em lugar das influências literárias, que de fato estão como que à escolha, pensarmos na linguagem que usamos, comprometida – sob pena de pasteurização – com o tecido social da experiência, veremos que a mobilidade globalizada do ficcionista pode ser ilusória”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou mostrar como a obra de Autran Dourado dialoga com a tradição literária brasileira, não somente no que se refere à produção dos escritores que o precederam, mas no que ela coincide com a vida social, de modo que se pode dizer que o projeto literário de Autran Dourado se apresenta como uma proposta de imaginação e interpretação de Minas Gerais e do Brasil. Para pensar os problemas brasileiros e da literatura de maneira inovadora, o autor constrói uma linguagem simbólica e deliberadamente ambígua. Sendo assim, em OM a dualidade é visível em todos os níveis da narrativa: o sobrado, duas casas superpostas ou o antigo e o novo juntos a dupla temporalidade também responsável pela dialética do moderno e do arcaico; a duplicidade de um narrador que se apresenta como representante de um povo, mas se sente constrangido quando tem de dar as costas para a elite da cidade; a tensão entre o interior e o exterior contemplada nas estéticas regionalista e intimista; a tensão permanente entre continuidade e ruptura na linguagem empregada pelo autor.

Embora a ambiguidade seja constitutiva da literatura, cada autor formula respostas diferentes. Na obra de Autran Dourado, o sentido duplo não acontece como mero recurso literário. Ele é dado pela dinâmica social e antecipa a dificuldade que temos para formalizar a resolução de impasses. Tanta ambiguidade pode ser uma forma de apontar os limites, pois há uma compreensão dos problemas do país e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de resolvê-los. Entenda-se que a literatura, ao colocar estas questões, apreende a forma social e, embora as obras não resolvam contradições, pode torná-las evidentes.

Mas a literatura só consegue captar a história em movimento através da forma estética. Aliás, a força artística está em como o autor se insere nas contradições, como se apropria e como as equaciona. Desse modo, OM é um livro dialético porque deixa entrever como forma e conteúdo se distinguem, mas, sobretudo, evidencia o momento em que se coincidem através dos símbolos eleitos para compor a narrativa. Neste romance, tudo é muito simbólico porque há um desejo do autor em deixar impressa a forma social na literatura, num modelo de representação que dialoga com os escritores de 1930.

Quando se pensa, por exemplo, na literatura de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, enquanto escritores que antecederam a geração de Autran Dourado, percebe-se que,

embora trate de projetos literários diferentes, ambos confrontaram um mundo arcaico em vias de extinção a um mundo moderno e urbano. O confronto entre o velho e o novo gera uma atmosfera fantasmagórica e de ruína, pois progresso e atraso coexistem e apontam para a decadência das personagens. Nesse sentido, Autran Dourado foi continuador deste projeto literário numa perspectiva que ultrapassa coincidências estilísticas ou sentimentos de admiração e estima. Assim como seus antecessores, Dourado formulou questionamentos à forma complexa como acontece a modernização em países que foram colonizados e como a literatura se organiza para dar conta das contradições deste projeto modernizador que trouxe consigo a própria literatura.

Sendo assim, OM é uma narrativa da decadência na qual o passado tem peso decisivo porque permanece como tempo fantasmagórico que assombra o presente. Mas em compensação, o futuro também aparece como fantasmagórico e se apresenta como algo que não vai se cumprir. O sobrado, que pode ser interpretado como uma alegoria desta dialética (moderno e arcaico) representa também a arquitetura da narrativa na qual o autor buscou a junção entre o arcaico e o moderno. Na esfera da linguagem empregada pelo autor isto é muito significativo, haja vista Autran Dourado ser um autor contemporâneo que buscou no arcaico a fonte de renovação para compor sua linguagem literária. E mais uma vez o velho e o novo se confrontam, tanto na instância da estrutura literária quanto na esfera da vida social. Isso não pode ser interpretado como mera coincidência. Os temas, o conteúdo, coincidem com a forma estética porque há um desejo do escritor de captar a recorrência da vida brasileira, apesar de fazer uso de técnicas cosmopolitas.

É nesse sentido que o regionalismo e o intimismo na obra autraniana se conjugam como estéticas representativas do modo como a literatura busca apreender as peculiaridades brasileiras. Constitui um desejo de síntese que deve ser entendido historicamente, pois representa também o vínculo entre a formação da literatura brasileira e os caminhos escolhidos para representar o Brasil. No entanto, os escritores brasileiros vivem o drama de como fazer literatura num país em que o processo de formação da literatura se completou, mas as classes desprivilegiadas não estão integradas socialmente e por isso ainda não podem se representar. Desta maneira, o escritor brasileiro tem de lidar com as contradições da nossa cultura e se coloca como mediador entre culturas.

Em OM esta mediação é formalizada na figura do narrador que no plano da narrativa também desejava ser um conciliador entre o conflito dos Honório Cota e o

povo. Daí ele se apresentar de maneira ambígua e oscilar entre os dois polos. Sendo assim, ao invés da tradicional relação de um narrador letrado com a personagem iletrada, Autran Dourado inverte a ordem desta tradição e apresenta um narrador iletrado em confronto com a personagem letrada. Em outras palavras, o autor diz que, mesmo sendo uma inversão, o resultado não poderia ser diferente porque as questões estéticas estão ligadas ao sentido histórico, e o escritor brasileiro esbarra nos limites da representação do outro. Nesse romance, o escritor deseja se confundir com o povo, mas não escapa às próprias contradições e muito menos da difícil relação entre o intelectual e as massas.

No entanto, as questões brasileiras ganham mais visibilidade quando formuladas esteticamente, do que expressadas apenas no plano do conteúdo. Assim, a preocupação com a feitura do texto revela o empenho. O trabalho com a linguagem na literatura brasileira não se justifica no trabalho em si. Ele é a realização do desejo de uma literatura original que possa de fato representar o Brasil. Nessa tradição de tratamento artesanal do texto, Dourado não está sozinho e seu projeto literário é tributário de outros que o antecederam. Dentre os novos rumos que a literatura brasileira tomou depois da década de 1960, entre ruptura e continuidade, Dourado, certamente é um continuador do empenho que marcou o papel dos escritores nos momentos decisivos de nossa literatura.

É importante ressaltar que mesmo uma obra sendo empenhada, não escapa à reificação que em OM está presente em vários momentos da narrativa. A reificação tem um significado na estrutura do texto literário e aponta para uma construção textual fetichizada. Mas isso não desmerece ou diminui o valor estético de OM porque o que está em jogo é como a obra combate a reificação e combatê-la não significa evitá-la ou assumir uma literatura de caráter panfletário. Em OM, o trabalho artístico é problematizado porque ao mesmo tempo em que se apresenta como uma possibilidade de iniciar uma reflexão entre a arte e a indústria cultural, ao mostrá-la na própria estrutura da obra transformando-a em espetáculo, mostra também que se por um lado esta fronteira não é tão nítida, por outro lado há o desejo de continuar uma tradição e resistir à tentação de uma literatura-mercadoria. Mas o desafio de construir uma literatura inserida na tradição literária brasileira, portanto, representativa das questões brasileiras aponta para uma literatura capaz de mostrar suas próprias contradições e que não somente resiste à simplificação da linguagem, como ainda deseja ser espaço de luta.

Referências

Do autor:

- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- _____. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- _____. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- _____. *Solidão Solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Uma poética de romance*. São Paulo, Perspectiva: Brasília, INL, 1973.
- _____. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro, São Paulo: DIFEL, 1976.
- _____. *Poética de romance matéria de carpintaria*. São Paulo, Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.
- _____. *Armas e corações*. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL, 1978.
- _____. *As Imaginações pecaminosas*. 2.ed. Rio de Janeiro, 1982.
- _____. *A serviço Del-rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *Os sinos da agonia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Melhores contos de Autran Dourado/ seleção de João Luiz Lafetá*. 2. ed. São Paulo: Global, 2001.

Geral:

- ADORNO, T. W. HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. 3. ed. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; Tradução de Julia Elisabeth Levy...[et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Flávio. VASCONCELOS, Sandra G. ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.) O Conceito de Transculturação na Obra de Ángel Rama. In: *Margens da Cultura – mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Bom Tempo, 2004.

ALVIM, Cynira Amaral Costa. *A prevalência do Agônico em Ópera dos mortos*. Brasília: UnB, 1990.

ARANTES, Paulo; ABDALA JUNIOR, Benjamin; CARO, Salete de Almeida (Orgs.) Nação e Reflexão. In: *Em Moderno de nascerça: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otilia B. F. ARANTES, Paulo E. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: LEITE NETO, Aluizio; CECÍLIA, Ana Lina; JAHN Heloísa (Org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, v. 3.

BAGNO, Marcos. *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 1999.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comercio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Plano Editora: Oficina Editorial do Instituto de Letras. UnB, 2001.

_____. *Relíquias de La casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano – Rulfo*. Universidade Nacional Autônoma de México, 2005.

_____. Formação e Representação. In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.) *Revista Cerrados*. Departamento de Teoria e literatura. Brasília, ano 15, n. 21, 2006.

BOLLE, Willi. Nação dilacerada. In: *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zaahar, 2001.

BRAGANÇA, Leila de Oliveira. Do labirinto imaginário ao labirinto discursivo. Uma leitura de *Um cavaleiro de antigamente*. Brasília: UnB, 1995.

BUENO, Luís, *Uma História do Romance de 30*. Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Unicamp, 2006.

_____. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa*, Revista de literatura brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: USP, n.2, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos – 1750-1880*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Crítica e Sociologia. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. *Na Estrada do Acaba Mundo*. Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. Brasília: UnB, 2004.

_____. Era apenas a sobrevivência de coisas idas. Lúcio Cardoso e a crônica da ruína e da desagregação em região periférica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. 10. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: Abralic, 2006, 1 CD.

_____. COSTA, Deane M. Fonseca de Castro e Costa. Literatura, trabalho e reificação em *A enxada*, de Bernardo Elis. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS. 5. Anais... Campinas: UNICAMP, 2007. Disponível em <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/principal.html. Acesso em 20/06/2009.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Global, 1997. v. 6.

FERNANDES, Florestan. O Desencadeamento Histórico da Revolução Burguesa. In: *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de Interpretação Sociológica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FREYRE, Gilberto de Melo. O escravo negro na vida sexual e da família do brasileiro. In: *Casa-Grande & Senzala*. 12. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1997.

GOMES, Heloísa. *O poder rural na ficção*. São Paulo, Ática, 1981.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HOLANDA, Aurélio Buarque de e J.E.M.M. Editores Ltda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

KIRK, G.S.; RAVEN J.E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos – história crítica com seleção de textos*. Tradução de Carlos Alberto L. Fonseca. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste, 1994.

- KONDER, Leandro. *O que é dialética?* São Paulo: Brasiliense, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. In: PRADO, Antonio Arnoni. (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. *El materialismo dialectico*. Tradução de Rubén Laporte. Buenos Aires: Lapláyade, 1974.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. Comunicação do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro, Universidade de Lisboa, abril de 1994. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/170.pdf>. Acesso em: 15/05/2009. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.15, 1995, v. 5.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo, Quíron, Brasília, INL, 1996.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LIMA, Susana Moreira de. *Espaços possíveis: identidade e legitimidade social em Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. Brasília: UnB, 2003.
- LUCAS, Fábio. Poliedro de Autran Dourado, Memórias contadas ao espelho: Autran Dourado e Darcy Ribeiro. In: *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Ed. Divulgação e Ensaio, 1967.
- MARQUES, Sônia Joaquim Carneiro. “A elaboração do sobrado ficcional de Autran Dourado”. Disponível em <http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca3003.htm>. Acesso em 14/5/2009.
- MARTINS, Marcus Vinícius. *O pensamento de Heráclito: uma aproximação com o pensamento de Parmênides*. Brasília: UnB, 2007.
- MARX, Karl. A mercadoria. O *Capital*: processo de produção do capital. Tradução e comentários de Jorge Grespan. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã*. Karl Marx e Friedrich Engels. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MÉSZÁROS, István. *Marx: a teoria da alienação*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MOGRABI, Alexandre Nascimento. *A travessia de A Barca dos Homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência*. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, MG, 2006.
- MOISES, Massaud. *História da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, v. 2.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Regionalismo e Espírito Nacional. In: *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931 – 1943)*. Rio de Janeiro: Grafia Editorial, 1922.

- PIRES, Regina Maria Nunes. *A estrutura arquetípica de Os Sinos da Agonia*. Brasília, UnB, 1996.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo – colônia*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMA, Ángel. Os processos de Transculturização na Narrativa Latinoamericana. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasporotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Espanha, Argentina, Colômbia: Siglo veintiuno editores, 1987.
- ROCHA, Tatiana Rossela Duarte de Oliveira. *Cidade de deus*. O arcaico e o moderno no romance contemporâneo. Brasília: UnB, 2007.
- SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- SCHMITZ, John R. Coisa da gente. *Revista Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, ano I, n. 11, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. Acumulação literária e nação periférica. In: *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. Os sete fôlegos de um livro. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- _____. Nacional por subtração. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. Leituras em Competição. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 75, São Paulo, jul. 2006.
- _____. As ideias fora do lugar. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, Curso de Pós-graduação em Letras- Estudos Literários, 1996.
- SOUZA, Necilda. *O rito funerário em Autran Dourado*. Londrina. Universidade Estadual de Londrina, 2003.
- TIIHONEN, Lasse Tapani. *Imagética, alegoria e simbolismo: sua função na criação de um universo mítico-poético em duas obras de Autran Dourado*. University Califórnia, Los Angeles, 1983.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. 3. ed., Belo Horizonte: Lemi; Brasília: INL, 1980.
- VALADÃO, Paulo Eduardo de Freitas. *O espírito barroco em Autran Dourado: a ocorrência de elementos da estética barroca em Ópera dos mortos e Os sinos da agonia*. Brasília: UnB, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Literários:

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ASSIS, Machado de. O punhal de Martinha. Crônica. A Semana. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CARDOSO, Lúcio. *A crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FAULKNER, Willian. *Absalão, Absalão!* Tradução de Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MATOS, Gregório de. *Poesias Selecionadas*. São Paulo: FTD, 1993.

PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Romances Completos. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

_____. *Fronteira*. Curitiba: RM Editores, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 61. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005.

_____. *Vidas Secas*. 74. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1998.

_____. *São Bernardo*. Posfácio de João Luiz Lafetá. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 57. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Tradução de Eliane Zagury. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro S.A.