

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa

Maria José Oliveira Araújo Guerra

**REPETIÇÃO: DISPOSITIVO ESTÉTICO NA ESCRITA DE AUTRAN DOURADO E
NA ARQUITESSITURA DE *OS SINOS DA AGONIA***

Belo Horizonte

2024

Maria José Oliveira Araújo Guerra

**REPETIÇÃO: DISPOSITIVO ESTÉTICO NA ESCRITA DE AUTRAN DOURADO E
NA ARQUITESSITURA DE *OS SINOS DA AGONIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Morais

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

G934r	<p>Guerra, Maria José Oliveira Araújo</p> <p>Repetição: dispositivo estético na escrita de Autran Dourado e na arquitetura de <i>Os sinos da agonia</i> / Maria José Oliveira Araújo Guerra. Belo Horizonte, 2024.</p> <p>172 f.</p> <p>Orientadora: Márcia Marques de Moraes</p> <p>Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras</p> <p>1. Dourado, Autran, 1926-2012 - Os sinos da agonia - Crítica e interpretação. 2. Repetição em literatura. 3. Antropofagia na literatura. 4. Estética na literatura. 5. Literatura brasileira. 6. Estilo literário. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p>SIB PUC MINAS</p> <p>CDU: 869.0(81)-3</p>
-------	--

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva - CRB 6/2086

Maria José Oliveira Araújo Guerra

**REPETIÇÃO: DISPOSITIVO ESTÉTICO NA ESCRITA DE AUTRAN DOURADO E
NA ARQUITESSITURA DE *OS SINOS DA AGONIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes – PUC Minas (Orientadora)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas (Banca examinadora)

Prof.^a Dr.^a Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas (Banca examinadora)

Prof. Dr. Jonatas Guimarães – IFTM (Banca examinadora)

Prof. Dr. Rogério de Vasconcelos Faria Tavares – AML/ IEC PUC Minas (Banca examinadora)

Prof. Dr. Vinícius Lourenço Linhares – IFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2024

*A todos aqueles que me atravessam,
que me fazem repetir e retornar;
na tentativa de entender... e prosseguir.*

AGRADECIMENTOS

Nos fios emaranhados que compõem minha vida acadêmica, há muitas pessoas responsáveis por arrematar os pontos e ajudar a tecer uma trama cheia de enredos. A escrita de uma tese, em especial, é testemunha de muitos encontros e embates, de muitos diálogos e de muitas vozes... Manifestar minha gratidão é um gesto necessário, ainda que a lista seja extensa.

Em nível *extra-ordinário*, agradeço a Deus por me permitir fazer um bonito traçado deste/neste caminho, mesmo sendo árduo e doloroso em alguns momentos.

À coordenação da Pós-Graduação em Letras da Puc-Minas e aos funcionários da instituição, pela gentileza e pela competência na condução de seus trabalhos.

À Márcia Marques de Moraes, pela seriedade e pela sapiência no trabalho intelectual. Obrigada por me ensinar a ler, de fato, o texto literário. Seus ensinamentos contribuíram para a minha formação como professora e, especialmente, como leitora.

Aos integrantes da banca do exame de qualificação, professora Ivete Lara Camargos Walty e professor Jonatas Guimarães, pelas sugestões valiosíssimas para o aperfeiçoamento desta pesquisa. Não posso deixar de agradecer aos dois os incontáveis gestos de generosidade ao longo de todos os anos de doutoramento, a forma respeitosa e arguta com que interagiram comigo e com meus textos, as partilhas de leituras e o afetuoso convívio no grupo de pesquisa.

À querida professora Ivete, faço um agradecimento especial, pelos diálogos permanentes, pelas indicações primorosas, pela presença afetiva e pela generosidade em compartilhar, sempre, muitos dos seus saberes. Ensinar com rigor, sem perder a ternura, é uma de suas características que mais admiro.

Aos professores Audemaro Taranto Goulart, Rogério Faria Tavares, Vinícius Lourenço Linhares por terem, gentilmente, aceitado o convite para compor a banca de examinadores.

Aos professores do Doutorado, os da Linguística e os das Literaturas de Língua Portuguesa, por tudo que me ensinaram, e por ratificarem minha certeza da não separação entre as áreas e as disciplinas da Letras. Especialmente, à professora Sandra Cavalcante, pela delicadeza, pela poesia dos encontros (nas aulas, nos corredores, nas redes) e por acreditar em mim, até mesmo mais que eu mesma.

Aos amigos e às amigas do Grupo de Pesquisa “Territorialidades literárias: projetos em diálogo”, Cristina Maria Ribeiro de Oliveira, Rejane Fernández, Roberta Maria Ferreira Alves, Valéria de Souza Machado, Vinícius Lourenço Linhares, Viviane Maia, minha profunda gratidão por nossos encontros literários em que aprendi muito, e continuo...

Aos colegas, aos amigos e às amigas que ganhei na Pós-Graduação, pela troca de experiências e conhecimento. Em especial, a Eduardo Batista pela convivência alegre, pelas conversas valiosas sobre vida acadêmica e profissional, pela escuta atenta e pela disponibilidade em ajudar.

À Dênia Andrade, pelo companheirismo, pelo apoio nos momentos de ansiedade, por muitas horas de leitura e escrita, pelos momentos de respiro... Tenho certeza de que os laços de amizade, que nasceram e cresceram a partir dos estudos em comum, são para a vida, querida!

Aos meus colegas de trabalho e aos meus queridos alunos e alunas que, de forma direta ou indireta, me inspiram e me atravessam de forma contínua, e, por isso, contribuíram para a realização deste trabalho.

Às amigas do *Movie club*, Anynha, Flávia, Gleicy, Guinha, Help e Keila, pelos momentos de descontração e conversa solta, boa e profícua sobre vida, trabalho e, claro, películas. Obrigada pelos ombros amigos e pelos bons vinhos, acalmando meu coração durante a jornada. Amo vocês!

À Gleicy Moreira França, de maneira especial, que, do outro lado do Atlântico, se fez/se faz presente de forma carinhosa, mesmo quando, atormentada com prazos e tarefas, não fui boa interlocutora.

À Helpinha, minha joia mais preciosa, pelo amor, pela amizade e pelo bom humor que tornam minha vida infinitamente melhor! Te amo, irmã! Obrigada por, continuamente, me alegrar e me fazer crer que tudo vale muito a pena!

À Belinha, pela presença amorosa durante quase todo o percurso acadêmico. Que pena você não ter esperado a defesa... saudades! Ao furacão Luna, por se juntar a mim no tumultuado último ano de escrita, alegrando-me em meio ao caos.

A Fernando, meu amor, pela cumplicidade do dia a dia, pelo necessário silêncio no processo de escrita do trabalho, pelo apoio e pelo incentivo durante não só essa etapa, mas em toda a nossa travessia. Te amo!

Por fim, a Autran Dourado, por me fazer entender que aquilo que designamos como angústia não é senão um súbito relampear que nos surpreende ao cortar o céu simbólico em que nos abrigamos, revelando a profundidade de sua escuridão.

E como todo símbolo, depende menos de quem conta ou cria do que de quem vê ou escuta, cada um nele enxertando ou retirando o de que é capaz ou que lhe convém.

Porque ver pelo avesso, depois que se acostuma a vista do lado certo, dói, incomoda. Por isso se permanece, rio vagaroso.

*Autran Dourado, *Novelário de Donga Novais*.*

RESUMO

Nesta tese, apresento reflexões acerca do projeto literário do escritor Autran Dourado, com especial atenção para o romance **Os sinos da agonia** e/em suas reverberações. Olhar a produção artística e intelectual de Dourado é se dar conta de uma escrita que se dobra sobre si mesma. Raros são os seus escritos que não apresentam um movimento de retomada constante, seja no plano estrito, com personagens, elementos textuais, estratégias discursivas, imagens que transitam de um texto para outro, seja em nível mais abrangente, caracterizando o próprio projeto literário. A categoria da repetição mostrou-se, assim, um operador de leitura profícuo para se estudar a escrita-processo de sua criação estética, que prima pela recorrência, pelo exagero do já dito e/ou do já visto. O traço repetitivo parece funcionar como elemento estruturante de muitas narrativas e, por isso, pergunto-me: como se configura a repetição na obra?; que reverberações são notadas a partir do elemento formal de muitas de suas produções, qual seja, a repetição?; como o “de novo” logra atualizar o novo?; por que repetir?; como este estudo pode contribuir para o conhecimento da produção artístico-literária de Autran Dourado, considerando a quantidade significativa de trabalhos publicados a respeito de sua vasta obra? Nesse contexto, define-se o objetivo principal deste trabalho: estudar a obra de Autran Dourado, usando, como operador principal de leitura, a repetição e suas estéticas. A análise proposta se dá em dois movimentos: um teórico-metodológico e outro analítico. Em termos teóricos, procuro revisitar e articular conceitos como antropofagia e recursividade, que estão intimamente associados ao movimento de retomadas e ao estabelecimento de relações, ou seja, ao processo metafórico que constitui não só a obra, mas também a própria mente humana, como patente nos estudos cognitivos. Analiticamente, busco (des)atar nós da rede/teia construída pelo autor mineiro, mais especificamente no romance publicado em 1974, configurando novas relações, iluminadas pela teoria. A pesquisa adotada foi a bibliográfica, que se revelou exitosa para se atingirem os objetivos propostos. A análise literária fundamentou-se nas contribuições da fortuna crítica do autor, em seu arquivo, integrado ao Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, em sua produção ensaística e em formulações da teoria literária. Recorreu-se, quando necessário, a reflexões teóricas de outros campos do conhecimento, como a Filosofia, a Psicanálise, a História, a Sociologia, os Estudos Culturais e os estudos da cognição.

Palavras-chave: Autran Dourado; repetição; antropofagia; recursividade; *Os sinos da agonia*.

ABSTRACT

In this Doctoral thesis, I present reflections on the literary project of the writer Autran Dourado, with special attention to the novel *Os Sinos da Agonia* and/or its echoes. Looking at Dourado's artistic and intellectual production is to realize that his writing folds in on itself. There are few of his writings that don't show a constant movement of repetition, either on a strict level, with characters, textual elements, discursive strategies, images that move from one text to another, or on a broader level, characterizing the literary project itself. The category of repetition has thus proved to be a useful reading tool for studying the writing process of his aesthetic creation, which is characterized by recurrence, by the exaggeration of what has already been said and/or seen. The repetitive trait seems to function as a structuring element in many of his narratives, and so I ask myself: how is repetition configured in his work; what reverberations can be seen in the formal element of many of his productions, namely repetition; how does the "new" manage to update the new; why repeat?; how can this study contribute to the knowledge of Autran Dourado's artistic-literary production, given the significant number of works published on his vast *oeuvre*? In this context, the main objective of this work is defined: to study the work of Autran Dourado, using repetition and its aesthetics as the main reading operator. The proposed analysis takes place in two movements: one theoretical-methodological and the other analytical. In theoretical terms, I try to revisit and articulate concepts such as anthropophagy and recursion, which are closely associated with the movement of retakes and the establishment of relationships, in other words, the metaphorical process that constitutes not only the work, but also the human mind itself, as evident in cognitive studies. Analytically, I seek to untie knots in the network/web constructed by the Minas Gerais author, more specifically in the novel published in 1974, configuring new relationships, illuminated by theory. The adopted research was bibliographical, which proved successful in achieving the proposed objectives. The literary analysis was based on the contributions of the author's critical fortune, on his archive, which is part of the *Minas Gerais Writers' Collection* at the Federal University of *Minas Gerais*, on his essay production and on formulations of literary theory. When necessary, theoretical reflections from other fields of knowledge were used, such as philosophy, psychoanalysis, history, sociology, cultural studies and cognition studies.

Keywords: Autran Dourado; repetition; anthropophagy; recursion; The bells of agony.

SUMÁRIO

1 TRAÇADOS INICIAIS.....	21
2 MOVIMENTOS TEÓRICOS: ENTRELAÇAMENTOS.....	33
2.1 Movimentos do exercício intelectual: aproximação dos modernistas.....	35
2.2 Movimentos antropofágicos: tradição e modernidade.....	39
2.2.1 Movimentos psicanalíticos: barbárie e civilização	45
2.2.2 Movimentos recentes do antropófago: teoria da cultura contemporânea.....	50
2.2.3 Movimentos em interseção: a mente antropofágica	54
2.3 Movimentos recursivos: retroações e projeções.....	62
2.4 Movimentos filosóficos: a repetição como diferenciação criativa	68
2.5 Movimentos repetitivos: a compulsão que resiste e insiste	83
3 PROJETO LITERÁRIO: DEGLUTIÇÃO, REPETIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO	84
4 A FORMA VERTIGINOSA DA ESCRITA.....	97
4.1 Ressonâncias do desconforto: a repetição de contextos históricos.....	110
4.2 Ressonâncias incessantes: a agonia que atravessa as existências delineadas.....	116
4.2.1 O desamparo diante do espelho: o outro de si	120
4.2.2 As reverberações agônicas dos/nos duplos Januário/Gaspar	129
4.2.3 Os ecos autorais: traços da/na aranha tecedeira	150
REFERÊNCIAS	163

1 TRAÇADOS INICIAIS

*Repito por pura alegria de viver: a salvação é pelo
risco, sem o qual a vida não vale a pena!*
Clarice Lispector

Em dissertação de Mestrado¹, defendida na PUC Minas, estudei a obra de Autran Dourado, mais detidamente o romance **Os sinos da agonia**, publicado em 1974. Ao analisar a construção dos sujeitos no romance, pela perspectiva das teorias da enunciação, coloquei em pauta o delineamento dos espaços teatrais em que essa construção se dá. De fato, o texto do autor mineiro propicia vê-lo como uma grande peça teatral, pois o jogo autoral, ao privilegiar a metaforização como processo estruturador da narrativa, permite tal movimento.

E foi olhando atentamente para a construção e para o jogo do texto que cheguei ao fim daquele trabalho enredada pelo caráter reiterativo da obra. A narrativa dobra-se sobre si mesma, as personagens possuem duplos, assim como seus sonhos delineados são redundantes e insistentes. No jogo metafórico, num verdadeiro desdobramento de imagens, há criação de cenários altamente imagéticos, em que as personagens “vivenciam” experiências, encenadas e (re)construídas pelo autor e pelos leitores, por meio dos cinco sentidos, em um movimento que procura dar forma ao caótico mundo humano. Valendo-me de um quase infinito desfile de imagens, tracei o caminho dos cristais, que insistiam em aparecer durante a travessia da obra, em cenários que acabavam (re)duplicando cenas. À forma fragmentada do romance, espelhava-se a construção de sujeitos, tempos e espaços igualmente estilhaçados. Dessa forma, cheguei à proximidade entre as figuras cristalinas e a complexa natureza dos fractais.

Volto à etimologia da palavra: “fractal” vem do adjetivo latino *fractus*, que significa fragmentado, quebrado, e pertence à mesma família do verbo *frangere*, que seria algo como “romper em pedaços”. Assim, além da ideia de fragmentação, há a questão de irregularidade. O fractal é uma figura da geometria cujo padrão se repete em diferentes escalas, exibindo autossimilaridade, o que significa que uma pequena fração é semelhante ao todo. Sem necessidade de atentar para a complexidade do conceito matemático, presente, aliás, em várias formas da natureza, tomei de empréstimo o objeto fractal para apontar a engenhosa técnica narrativa de Dourado: a parte no todo, o todo na parte. Trata-se, assim, de uma metáfora valiosa da estética do fragmento e da repetição, além de evocar a ideia de uma abertura infinita para

¹ GUERRA, Maria J O A. **A construção dos sujeitos nos cenários teatrais de Os sinos da agonia, de Autran Dourado**. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MariaJoseOliveiraAraujoGuerra_7992.pdf .

novas possibilidades. Na parte já está inscrito o todo, e a parte não apenas é um todo em si mesma, mas também uma réplica desse todo. O padrão repetitivo é uma característica que, em minha leitura, aproxima o fractal do cristal, embora as faces simetricamente dispostas deste, como se fossem regularmente planejadas, supostamente o afastassem daquele. Mas, ao voltar para a construção potencializada das imagens no romance de Dourado, é possível vislumbrar que a incidência do olhar sobre os cristais cria um jogo de reflexos e nuances que evocam a complexidade dos padrões fractais. À maneira do cristal presente na sacada das casas e no lustre da sala principal do romance, de modo fractal, a parte é formada do todo, e o todo está contemplado na parte, o que parece indicar a reciprocidade e a pressuposição.

Relendo o conceito hoje, atento para o fato de que a ideia de iteração ou repetição também está presente na teoria do caos². A linguagem matemática dos fractais ajuda a pensar, de maneira mais precisa, sistemas caóticos. Isso significa dizer que há ordem na aparente desordem de um sistema aparentemente aleatório. E sem surpresas, é possível perceber como o avanço dessas teorias, principalmente a partir da segunda metade do século XX, inserem-se dentro de uma lógica de visão de mundo igualmente fragmentária. As reverberações das teorias serão encontradas, de forma multidisciplinar, em várias áreas do conhecimento e também nas narrativas literárias, como encenação de sujeitos e de mundos fissurados, como acontece na obra de Autran Dourado.

Reconheci, na tentativa de conclusão da dissertação, o muito que havia para se percorrer ainda. Havia, na ausência do que poderia ter sido dito, o contraponto da presença do que havia sido possível ou, ao menos, sentido, em busca de significação. Diante do desenho fractal e, hoje percebo, por vezes, caótico — que comporta camadas que não representam fronteiras, mas que constroem imagens de relações e de entrelaçamentos, de caminhos em fuga e de labirintos, de novos fluxos de relações, de outras percepções, de novas narrativas que ganham corpo no tempo e no espaço —, retomo a obra do autor mineiro, e prossigo, lançando sobre ela outras luzes e outros olhares. O traço da multiplicidade me convida a empreender um esforço crítico que venha a se somar à já bastante robusta produção acadêmica dedicada à obra de Autran Dourado

² A geometria dos fractais foi desenvolvida por Benoit Mandelbrot, um autodidata matemático, nos anos 1970. O cientista começou a estudar uma variedade de fenômenos naturais que exibiam padrões repetitivos em diferentes escalas. As formas eram complexas e irregulares, sendo que cada parte delas seria uma cópia reduzida do todo. Já a teoria do caos foi desenvolvida de forma independente, mas rapidamente incorporou a matemática dos fractais porque era uma linguagem que ajudava a descrever, numa escala precisa, os padrões caóticos. Essas teorias oferecem uma maneira de compreender sistemas dinâmicos que desafiam as concepções deterministas e lineares tradicionais, oferecendo novas perspectivas sobre a complexidade do mundo. Para ler a respeito, consultar: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50656301> . Acesso em 05/08/2024.

como um todo, e à **Os sinos da agonia** (1999 [1974]) em específico. O exercício de (re)leitura e (re)escrita pretende ser uma repetição não estacionária, mas em diferença, em que cada retorno traga consigo novas reflexões que, acredito, enriqueçam e aprofundem o entendimento da obra do autor.

O ato de repetir não atravessa apenas meu gesto de pesquisadora, nesse micro universo onde me encontro, mas a prática humana, permeando a história do pensamento ocidental. Questão central para o homem, pode-se pensar a repetição como categoria, que reúne aspectos conceituais e/ou teóricos diversos, a depender dos múltiplos olhares sobre o fenômeno, em diferentes campos do saber. Optar por tomá-la como operador teórico pareceu-me, desde o início, perigoso. O fato de haver uma gama ampla de diálogos engendrados a partir de diferentes conceitos, o que produziria muitas relações interessantes, tão ao gosto do trabalho com a literatura, seria promissor. Por outro lado, haveria o risco da pura mesmice, gerado por uma proximidade entre os modos de tratamento do conceito em si, ou, em outra direção, por causa da amplidão, pela perda do recorte necessário à fatura de um trabalho acadêmico. Mas como o medo paralisa, e o cerne deste trabalho é o movimento, o caminho escolhido delineou-se como um desafio, e aceitei o “risco, sem o qual a vida não vale a pena”, como disse Lispector. Risco inclusive em virtude da falibilidade da linguagem, do indizível ou do inenarrável, pois, ciente dele invisto e insisto na tentativa de apreensão do mundo e de algum saber, valendo-me para isso do único meio possível, o discurso, mesmo sabendo do fracasso iminente.

Se se tenta achar o início da questão da repetição, que desenha o horizonte da vida, chega-se às reflexões do homem sobre sua origem e sobre a origem das coisas do mundo desde o momento em que o mito era a forma de dar respostas aos eventos vistos e sentidos. Citando Hesíodo, na *Teogonia*, Garcia-Roza (1999) pontua que, no começo de tudo era o caos, o vazio primordial que antecede toda criação. A palavra enigmática e lacunar do mito, contando a história dos primórdios, narrando a ordem primeva, rompe o silêncio profundo, o lugar indeterminado, que não era habitado por deuses nem por homens. O *mythos* deu contornos ao espaço indiferenciado, à origem de todas as coisas e ao princípio dos atos humanos. “Estrangeiro pela palavra, o homem procurou ordenar o caos criando modelos para os acontecimentos passados e futuros” (Garcia-Roza, 1999, p. 27), repetindo-os para que os fatos do cotidiano ganhassem sentido e realidade, para que alguma “verdade” explicasse o inapreensível, o inexplicável. É justamente pela reiteração que o homem, imitando os deuses, cria as cosmogonias, narrativas que tentam explicar a criação e a ordem do mundo, opondo-se ao caos. Dessa forma, o mito designa uma história exemplar e significativa, possuindo um

caráter sagrado, que nutre o homem em sua busca de compreensão de si próprio e do mundo. Em termos de comportamento, de acordo com Mircea Eliade (1992), o homem arcaico não reconhece qualquer ato que não tenha sido proveniente, praticado e vivido por deuses, pelos ancestrais ou por heróis. “Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante **repetição** dos gestos iniciados por outros” (ELIADE, 1992, p. 13, grifo meu). O que não é repetido carece de sentido e realidade.

O filósofo Giambattista Vico (2005) chamou essa repetição por meio de gestos de “atos mudos”, pois os homens, por pura necessidade de expressão, falavam por imagens. O que era visto era imitado. A fala teria vindo depois, a partir de sons onomatopaicos, uma repetição *per si*, o que leva Vico a defender a ideia de que a poesia precedeu a prosa. “O mais sublime trabalho da poesia é dar às coisas insensatas sentido e paixão...” (VICO, 2005, p.126), o que anula a ideia de fala poética como puro adorno. Foi a partir dessas proposições de Vico que a metáfora foi definida como base da mente humana, tendo natureza conceitual, de modo que o pensamento metafórico é algo constitutivo, concepção hoje patente entre os cognitivistas. A habilidade do homem em construir metáforas deu início à construção do mundo civil, à cultura. O movimento de retomadas e de sobreposições ao que está posto evidencia a natureza constitutiva do processo cognitivo que impele o homem a copiar e a criar. E tudo isso porque a produção de sentido conforma o ser e estar do homem no mundo.

Essas postulações do filósofo napolitano levam à teoria da escritora Nancy Huston que, distanciada no tempo e no espaço, sem ineditismo, defende que o homem concebe sua própria vida como uma narrativa, uma travessia repleta de fabulações. “A espécie fabuladora” dota o real de sentido, pois sua capacidade infinita lhe permite criar ideologias, políticas e religiões, construções coletivas e individuais. É preciso criar, fabular, contar histórias tecendo ligações entre o passado e o presente, entre o presente e o futuro, para viver, para se situar. Fazemos existir o passado e o futuro no presente, entrelaçando tempos e espaços. (HUSTON, 2010) Trata-se de narrativas escutadas e (re)contadas, que permitem ao homem perceber-se como herdeiro de uma tradição e pertencente a uma comunidade. Narrativas que nada mais são que emergências da capacidade ou da natureza, melhor dizendo, constitutiva da espécie humana, pois o homem se constrói, construindo o tempo e o espaço. Orienta-se, dessa forma, enquanto sujeito, no tempo e no espaço construídos, de forma sempre processual, acumulando e transmitindo suas experiências no mundo. É bom registrar, ainda, que as categorias de

identidade, tempo e espaço são fundamentais para que o sujeito reconheça a si mesmo e o outro. Na evolução do *homo sapiens*, a presença constitutiva da linguagem³.

Ora, se assim é, a espécie humana, envolvida em constante processo de produzir sentidos, cingida em seus modos de pensar e de estabelecer relações no mundo que habita, apropria-se do que está posto para avançar, (re)criar, inventar novos modos de ser e estar no mundo. Repete, retoma, transforma. Os movimentos de idas e vindas caracterizam as produções humanas, das mais simples às mais complexas. Em um exercício de analisar a evolução cultural, é claro perceber que a espécie se desenvolve, utiliza, compartilha e perpetua seu potencial cognitivo por meio de práticas sociais que, embora possam parecer novas, têm raízes assentadas na própria história. Toda criação acaba por incorporar a memória social humana.

Restringindo-me ao campo artístico e especificamente literário, âmbito que aqui interessa, é pacífico que não aponto nenhuma novidade. A literatura se produz de diálogos, retomadas e trocas, em um processo de retroalimentação incessante, ou seja, processo que se constitui de forma recursiva. O traço potente se dá quando a recursividade aparece como estratégia central na composição da narrativa, privilegiando nela ritmo e incitando a seguinte questão: que efeitos de sentido decorrem da escrita que se dobra sobre si mesma? E mais: o movimento repetitivo chama a atenção em produções em que se escutam ecos, sussurros, vozes, reminiscências de origens diversas, com maior intensidade, sem contar os ruídos do próprio fazer ficcional do autor.

Pensando nessas ressonâncias, em escrita literária como processo de criação estética que prima pela recorrência, pelo exagero do já dito e/ou do já visto, remonto às minhas leituras de Dourado. Raros são os seus escritos que não fazem uso do recurso da repetição, quer seja no plano estrito, quando personagens, elementos textuais, estratégias discursivas, imagens transitam de um texto para outro, quer em seu âmbito mais alargado, ou seja, como projeto literário. Permito-me chamar o resultado do trabalho autoral de “arquitessitura”, a fusão propalada pelo autor entre “régua e compasso” (arquitetura) e o constructo complexo do fazer na folha branca de papel (tessitura), que engendra outras urdiduras, fazendo que o processo continue aberto e o texto se torne espaço de reflexões permanentes. Percebe-se a articulação entre a preocupação com a ordem e o rigor, próprios da arquitetura, e o jogo de trapanças e a

³ Essas observações devo a notas feitas do curso *Narratividade e construção identitária - uma abordagem estético-cognitiva*, ofertado pelas professoras Ivete Walty e Sandra Cavalcante, no programa de pós-graduação em Letras no 2º semestre de 2018.

desordem que preside a criação artística. “As plantas baixas”⁴ são os primeiros esboços do que será a invenção bem tramada de lendas, mitos, histórias e História. O arquiteto que organiza espaços se aproxima do poeta, palavra cuja etimologia remete ao ato de fazer, a *poiesis*, e que lembra o próprio ato da criação. Recupera-se a etimologia de ficção: fingir, modelar, figurar, inventar. Como esclarece Ivete Walty (1985), a raiz da palavra ficção “era o verbo *fingo/fingere* – fingir – e este verbo, inicialmente, tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila.” (WALTY, 1985, p.16). Sem desconsiderar que o fingir tem sentido positivo de fazer de conta, de fazer crer, aqui brota uma outra imagem, a do artesão a moldar o mundo com o barro-palavra, narrar. Eis o labor do autor mineiro: riscar traços e bordados, armar jogos, tecer histórias, atualizar mitos e cosmogonias, deslocar e ressignificar a História com emoção, paixão, nervos, vísceras e memória, mas com consciência do projeto, ordenando os eventos, imprimindo técnica e trabalho.

No mundo languageiro de Autran Dourado, é possível perceber que cada novo texto se ergue sobre os alicerces de construções anteriores, tecendo, na folha branca do papel, uma obra que é, ao mesmo tempo, familiar e inovadora. A repetição é um traço entranhado em seu fazer estético, de forma quase obsessiva. O autor é leitor/crítico/intelectual que coloca a palavra em trânsito, mobilizando textos lidos/vividos, colocando em sua escrita elementos que retomam outros, tecendo uma rede de significações. Um jogo de repetições em novas construções, pois “escrever é um ato mimético de apropriação e astúcia. Daí a necessidade de ler constantemente bons autores, conscientemente imitá-los...” (DOURADO, 2009, p.35), diz o autor sobre o exercício da escrita. Imitação e recriação, repetição diferencial⁵. Gesto, aliás, em que o autor une o ato de leitura ao ato de escrita: faces da mesma moeda.

Esse traço distintivo de sua escrita foi sendo marcado pelos rastros, pelos vestígios da mão do oleiro em sua própria criação. Reconheceu, a certa altura, em entrevista a Flávio Moreira da Costa: “Na verdade, eu estou querendo fazer um livro só. Se você verificar, vai notar que meus livros são mais ou menos os mesmos – tudo um problema de tecido, de intrincado

⁴ A “planta baixa” é uma expressão da arquitetura amplamente usada pelo autor. Trata-se de uma redução, um desenho em escala, que mostra a relação entre os espaços de uma futura construção. Para Autran, um esquema a ser seguido na elaboração de seu trabalho arquitetado paciente e minuciosamente a partir de desenhos encontrados em **Uma poética de romance** (1973), em **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (1976) e no *Acervo dos Escritores Mineiros*. **O risco do bordado**, romance de 1970, é a imagem especular desses processos de criação. O jogo elaborado e manuseado pelo artífice insere-se numa tradição: Valéry, Borges e João Cabral de Melo Neto são homenageados por Autran em seus riscos e projetos.

⁵ Neste ponto, refiro-me à repetição em sentido lato, em que algo é repetido carregando consigo uma variação. Essa perspectiva dialoga com o conceito de “repetição diferencial”, amplamente discutido pelo filósofo francês Gilles Deleuze, que desafiou a ideia de repetição do mesmo. Esse conceito, em sentido estrito, será explorado em momento oportuno neste trabalho.

tecido.” (DOURADO, 1974, p.19). Modo de fazer que se filia, em sua visão, ao de Miguel de Cervantes. Com seu **Dom Quixote** (1605), diz Dourado, seria possível “acrescentar quantos episódios quisesse na narrativa, sem com isso alterar o plano geral” (DOURADO, 2000b, p.29). Daí a aproximação que o autor mineiro faz entre Cervantes e a personagem feminina que venceu a morte por meio da Literatura: “Reparem sobretudo que o *Quixote* poderia ter virado uma espécie de *Mil e uma noites* sem fim, costurado por uma Xerazade de maior gênio.” (DOURADO, 2000b, p.29). Dourado, qual Xerazade, tem feito costuras, encantado leitores em narrativas cujo gérmen está em outras obras de sua autoria, e também em outras tantas de outros tantos autores; afinal, como fez questão de ratificar, “literatura é coisa antiga de velha”, e “se é que Homero não fez assim, quem sou eu para inventar?”. (Ibid., p.35). A composição da obra como um todo tem uma base de sustentação. A essa base comum, os encaixes de novas histórias podem ser feitos sem desestabilizá-la, e os fios se entrelaçam numa ordem de “recorrências e digressões”, na “minha costura de aranha tecedeira” (Ibid., p.32). Se a aranha baba seus fios para viver, o autor lança suas palavras, tecendo um lugar possível no desamparo. Na metáfora do aracnídeo, penso na aranha gigante, com fome de mundo, de leituras, apetite que se deixa revelar no exercício visceral da escrita e da autocrítica do fazer literário do autor. Em referência ao trabalho de Sísifo, que na sua mobilização de empurrar a pedra até o alto da montanha, mas, por causa do peso excessivo, vê-la rolar impiedosa para o vale, o que exige uma nova investida, eterna repetição, Autran reafirma que “a obra de arte escrita se faz é na e com a linguagem, tudo mais é pura carpintaria.” (DOURADO, 2000c, p.122).

Mas se é possível apontar a obra emblemática dessa escrita obsessiva, ela talvez seja mesmo **Os sinos da agonia** (1974). É nesse romance que a estética da repetição parece ganhar corpo e assumir um primeiro plano na sua produção. Com **Ópera dos mortos**, romance lançado originalmente em 1967, começou um delineamento de uma espécie de sistematização do universo ficcional mineiro de Duas Pontes, em que se criam muitas histórias, muitas personagens, muitas imagens sociais, repetidas em outras produções. Publicado depois, em 1970, **O risco do bordado** tem encenado o ritmo descontínuo da memória, com idas e vindas de histórias fragmentadas, evocação de eventos pretéritos na mesma mítica cidadezinha mineira, cabendo ao leitor unir os riscos e compor o bordado de uma sequência narrativa não linear. Mas é mesmo no romance de 1974 que se notará uma nítida dimensão hipertextual, explorando os diferentes mecanismos pelos quais um texto pode reproduzir outros, imitando-os, transformando-os. Não por acaso o próprio autor chama a atenção para a questão do pastiche, que trata de imitação consciente de estilos, de temas ou de textos outros, numa espécie

de colagens e montagens, compondo uma colcha de retalhos textual. Refazimento, portanto, do texto alheio, o pastiche, nas palavras do próprio autor, não é “um termo pejorativo nem imitação servil como dizem os dicionários; é uma **imitação criativa e sofisticada**: só os que conhecem o modelo imitado são capazes de perceber e fruir melhor a imitação...” (DOURADO, 1994, p. 121, grifo meu).

Eis, assim, um dos pressupostos do trabalho: a repetição, percebida como projeto literário do autor Autran Dourado, pode ser detalhada no romance **Os sinos da agonia** (1999 [1974]). O traço repetitivo parece funcionar como elemento estruturante da narrativa e, por isso, pergunto: como se configura a repetição na obra?; que reverberações são notadas a partir do elemento formal da narrativa, qual seja, a repetição?; como o “de novo” logra atualizar o novo?; por que repetir? E mais: como este estudo pode contribuir para o conhecimento da produção artístico-literária de Autran Dourado, considerando a quantidade significativa de trabalhos publicados a respeito de sua vasta obra?

Nesse contexto, define-se o objetivo principal deste trabalho: estudar a obra do escritor mineiro Autran Dourado, usando, como operador principal de leitura, a repetição e suas estéticas. Isso se fará em dois momentos: um teórico-metodológico e outro analítico. Em termos teóricos, procurarei revisitar e articular conceitos como antropofagia e recursividade, que estão intimamente associados ao movimento de retomadas e ao estabelecimento de relações, ou seja, ao processo metafórico que constitui a mente humana. Analiticamente, buscarei (des)atar nós da rede/teia construída pelo autor mineiro, estabelecendo novas relações, iluminadas pela teoria. Gostaria, no entanto, de pontuar que essa estruturação do trabalho não é algo sistematizado e totalmente definitivo. As fronteiras entre as partes estão esfumadas, no próprio movimento que, a meu ver, exige a leitura da obra do autor, mestre em misturar as facetas de escritor, ensaísta, teórico e crítico de si mesmo.

Eis uma das minhas/muitas possibilidades de leitura. Constata-se a estratégia narrativa da recursividade, *ipso facto*, da repetição, que, primeiro, se mostra na malha textual e se espraia em outras vertentes. A imagem primeira é a representação imaginária criada pelo autor de uma “Minas” composta de traços históricos que remetem ao século XVIII, e de temas e motivos míticos, especialmente trazidos da mitologia clássica. Dessa forma, local e universal entrecruzam-se na superfície textual, que deixa, ainda, ecoar, na reiteração de seu léxico e em algumas cenas, outro tempo histórico, qual seja, o da ditadura civil-militar brasileira, época da publicação do romance. A estratégia autoral de sobrepor e embaralhar épocas direciona o olhar do leitor para uma cadeia funesta, repleta de absurdos que atravessam a história brasileira

passada e, por meio dos movimentos relacionais, permitem reflexão crítica sobre o presente. Na escuta do texto literário, o teor político e de crítica social está marcado no processo de escrita de natureza repetitiva e obsessiva, que denuncia tempos e espaços diversos, atravessados por jogos de poder. Personagens angustiadas deambulam pelos lugares delineados como opressivos. No aqui e agora, o texto literário, ao mostrar as cinzas de uma história maculada pela escravatura e pela ditadura que ainda queimam, surge como resistência ética e estética. Essa possibilidade de leitura não descarta, no entanto, o fato de que a agonia carregada pelas personagens, estampada desde o título, não parece provocada apenas pela situação socioeconômica delineada no romance, mas também pelo problema filosófico existencial da finitude e o problema psíquico da incompletude, da falha que perpassa a condição humana, perfazendo um jogo de múltiplas inquietudes dos sujeitos. O leitor chega a respirar com dificuldades o clima ambientado por forças internas e externas no qual as personagens se inserem, oprimidas que estão pelo jogo do texto. Isso significa que a instigante e rigorosa forma do romance parece solicitar um diálogo com os discursos filosófico e psicanalítico que em nada apaga, reafirma até, seu teor de crítica social. Ao contrário, possibilita pontes entre campos de saberes distintos. A repetição, que se encarna no próprio modo de composição da obra, reverbera em direções diversas, potencializando o movimento relacional no que diz respeito ao contexto histórico, à crítica social, à memória e à imaginação, direções que amalgamam drama pessoal e coletivo. Parece haver, assim, a representação, na narrativa, de uma contínua tensão angustiante e opressora que põe tudo em movimento. Movimento este que desloca o leitor e acaba por desafiar-lo a ver cicatrizes encenadas que estão, na verdade, em cada um de nós. Tomo como direção o fato de os traços intimistas da literatura de Dourado não serem dicotômicos com o caráter empenhado de sua escritura, pois as relações sócio-histórico-econômicas agem sobre os sujeitos e vice-versa.

No que diz respeito à forma que esteticiza uma denúncia contra as reiteradas crises por que passa o povo brasileiro, parece estar a categoria a serviço do repetir para lembrar, repetir para não repetir. Nessa direção, ao longo desta tese, procurarei demonstrar que a repetição, que se dá na forma, pode ser lida como possibilidade de resistência estética e política, além de estar a serviço de uma escrita que se gesta ética. A palavra, na impossibilidade do dizer, performa, gesticula, em movimento de sinalizar com a própria fratura que, para além de seus limites, aponta para muito mais a ser visto. Com relação ao delineamento de existências marcadas pela agonia, pela angústia, a obra revela o desamparo humano, sua fragilidade e carência diante do mundo, além do estranhamento perante o outro. Esse outro é aquele que se mostra como

diferença em relação ao “eu”, mas também se revela espelho, um duplo que traz identificações nem sempre bem-vindas. Mais uma vez parece estar a repetição em prol de uma escrita que se faz ética. As duas dimensões, assim, estão muito imbricadas no tecido autraniano. O texto olha o mundo e desvela como tudo está inter-relacionado, interdependente. A parte está no todo, e o todo está na parte.

Cumpre salientar que **Os sinos da agonia** (1999 [1974]) e outros títulos de Dourado que serão mencionados e analisados neste trabalho foram bastante estudados, celebrados e premiados, sobretudo nas décadas de 1970 e de 1980. Após esse período, houve uma visível diminuição no interesse pelas produções do autor, ficando sua obra quase apagada na cena do debate público. Esta tese insere-se no movimento atual de ressignificação da obra de Autran Dourado, possibilitando a retomada de sua produção sob lentes teórico-metodológicas contemporâneas, o que permite um deslocamento do conhecimento que já está posto, abrindo novas possibilidades analíticas. Atento para o fato, antes de mais nada, de que uma obra significativa transcende sua própria existência sendo ela todas as leituras que a tornam possível. É o espaço para leitura de muitas tradições, ao passo que se abre para outras tradições e para novas releituras. Repetições em movimento, portanto. Embora a obra publicada em 1974 seja a grande estrela da jornada aqui empreendida, recorro a outras produções literárias do escritor, além de seus famosos ensaios-fantasia⁶ e ensaios teóricos, em que discorre sobre vida e ficção, criando imagens e personagens de forma reiterada, o que culmina para iluminar a leitura proposta. O trabalho ainda levará em consideração algum recorte do intenso trânsito epistolar de Dourado com amigos escritores e o lugar proeminente que ocupou como intelectual na cena cultural nacional e internacional. Foram intensas suas entrevistas para jornais e revistas, palestras a respeito de suas publicações, além do conhecido curso ministrado na PUC- RJ, a convite do escritor Affonso Romano de Sant’Anna, em 1974, e a conferência pronunciada na *Sorbonne Université*, frequentemente listada entre as melhores universidades da França, em 1992. O texto autoral, assim, amplifica-se, pois no percurso de todas essas escrituras, desnudam-se os rastros de leituras, os riscos do bordado, as histórias em relação e em construção. Ganham relevância não apenas as publicações, mas também os arquivos, as

⁶ “Ensaio-fantasia” é o nome dado por Autran Dourado a seus textos que funcionam como uma espécie de testemunho de seu processo de criação. Refazendo seu percurso de escrita, o autor borra as fronteiras entre o conhecido gênero ensaio e a elaboração ficcional. Um processo consciente, como registra na introdução do livro **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (1976), dizendo que primeiro cogitou uma “montagem de apontamentos e cartas a alguns amigos”, mas depois percebeu que o “ensaio- fantasia tinha ultrapassado de muito o propósito inicial e que poderia se transformar em outro livro seu...” (DOURADO, 2000b, p.11).

correspondências, os rascunhos, as interações públicas, ou seja, o que circunda o universo de idas e vindas da/na produção do escritor.

É preciso ressaltar que, apesar da abordagem textual e literária, em muitos momentos, foi necessário valer-me de proposições e conceitos ligados a outros campos de conhecimento. Além do diálogo com a Filosofia e a Psicanálise, a que me referi, também a História e os Estudos Culturais, entre outros campos do saber, fizeram-se presentes na leitura do texto, pois o objeto multifocado acaba por gerar terreno fértil, produzindo novos frutos e retomadas. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica que entrecruza o discurso literário com discursos de outros saberes. Urge, no entanto, deixar claro que não houve a preocupação em destrinçar tais conceitos ou em criar teorias outras. As lentes teórico-metodológicas estarão a serviço de auxiliar na leitura do texto literário, que mantém a primazia neste trabalho. Coloque-me no limbo entre esquecimento e memória: esquecer das teorias ao penetrar a obra, mas, ao mesmo tempo, lembrar-me delas para trabalhar o que o texto parece solicitar.

Nesse contexto e para possibilitar melhor compreensão da investigação a que se propõe, o trabalho está dividido em capítulos que entre si mantêm uma interlocução, em movimento de retomadas e avanços.

No capítulo intitulado “Movimentos teóricos: entrelaçamentos”, ancorada na leitura de João Luiz Lafetá (2004), que consagrou a visão de um Autran Dourado cultor dos procedimentos modernistas, busco, no conceito de antropofagia, suporte para entender o gesto autoral que aparece encenado como manifestação da arte não estanque, ressignificada, no diálogo com a tradição. Penso poder considerar Lafetá como o crítico que, *avant la lèttre*, leu traços do gesto antropofágico no autor mineiro, e, seguindo essa trilha, entendo que a antropofagia pode ser tomada como metáfora do movimento velho/novo, tradição/renovação, arcaico/contemporâneo, um ir e vir transformador: repetição e diferença. Rastreio a figura do antropófago, que desde sempre esteve presente na cultura brasileira, convocando Freud (2013) para dialogar com a proposta de antropofagia cultural, de Andrade (1990). O processo contínuo de apropriação, digestão e transformação de elementos culturais e sociais remonta às reflexões psicanalíticas sobre a tensão entre barbárie e civilização, em que o impulso primitivo é transformado pela cultura, mas nunca totalmente eliminado. É Freud (1996, 2011, 2013) que desenvolve os impasses da civilização moderna, mostrando que o mal-estar é permanente, oriundo da exigência de renúncia das pulsões sexuais e agressivas em nome da convivência em comunidade. Os movimentos antropofágicos, assim, interseccionam os movimentos da cultura e da civilização, e esses movimentos interseccionam a psicanálise. Para que o homem passasse

da natureza à história, para que a sociedade humana se fundasse, foi preciso um gesto fundador violento (a antropofagia) e sua imediata e permanente interdição (a lei). Reconhecendo a potência de todas essas reflexões, as releituras de Rocha (2011) e Walty (2020) ressignificam a imagem do antropófago e levam à noção de recursividade, de Edgar Morin (1996, 2003, 2005), e às repetições que implicam algo novo, em movimento. Para refletir sobre o tema da repetição diferencial, convoquei filiações filosóficas do próprio Autran Dourado, trazendo, para a roda de discussões, Giambattista Vico (2005), Friedrich Nietzsche (2011, 2021) e Deleuze (1997, 2000, 2022), além de Walter Benjamin (1987) e sua abordagem não linear da História. Afinal, a teoria de Benjamin sugere que o passado não é simplesmente ultrapassado, mas sim, ressignificado a partir do presente, em constante recomposição, moldada pelas forças do agora. Um contraponto é posto por Sigmund Freud (1996, 2010), pois a repetição tornou-se um conceito essencial em seus estudos a partir dos anos 1910, mas como algo incisivo do sujeito, que insiste em repetir padrões e comportamentos de forma a tentar lidar com algo reprimido e não elaborado. Interessa, de forma especial, a repetição como fundamento para a explicação da pulsão de morte, mais primitiva e elementar que o princípio de prazer, expressando-se por meio da compulsão. A fim de desenvolver e sustentar as análises de investigação nessa direção, tomo emprestadas as considerações de Luiz Garcia-Roza (1999), que revisita a teoria pulsional desenvolvida por Freud a partir de 1905, assim como o tema da repetição.

Em sequência, no capítulo 3, discuto a repetição vista como projeto literário do autor mineiro. Em toda a sua produção, elejo algumas obras que discutem, reiteradamente, o fazer artístico, outras que repetem a figura autoral e seus posicionamentos diante da vida e da estética, e as que surgem como apelo à memória, mostrando a história maculada por violência, abusos de poder e opressão. Na fatura dos textos, rastreio a relação do autor com a cultura, evidenciando modos de devoração antropofágica na constituição de um sujeito habitado por muitas vozes, por um misto de imaginação e memória, numa reelaboração subjetiva do vivido, processo sempre em construção. O traço metaficcional resulta do investimento do autor em sua criação, deixando vestígios da quase obsessão em emendar, retocar, intervir e refletir a arte que parece mesmo apontar para o além da contemplação, para o fazer pensar. Trata-se, assim, de resistência estética à ideia de fixidez e completude, repito. Essa maneira do fazer estético resulta, ao lado da construção de um sujeito-autor de uma obra, o delineamento de uma figura autoral que se alimenta de si mesma, em processo autofágico. Isso pode ser apreendido quando Dourado se apresenta como crítico autorizado de si próprio e quando cria uma espécie de autor-personagem, escondendo-se e/ou mostrando-se em *alter egos*, processo constante de produção

de máscaras, como analisa Jonatas Guimarães (2022), pesquisador com o qual dialogo. No feito movente da produção teórico-literária, investido o lugar da escrita do crítico, do intelectual e do escritor Autran Dourado, entendendo-a como ética e política, que se abre ao heterogêneo, em um sempre confronto e enfrentamento de vozes dissonantes. Para discutir o entrelaçamento entre ética, estética e política, convoco Rancière (2009, 2018), quando discorre sobre a partilha do sensível.

O capítulo 4, nomeado “A forma vertiginosa da escrita de *Os sinos da agonia*”, é dedicado à análise do romance publicado em 1974. O texto já nasce em um contexto de excesso, que se traduz nas repetições da mesma história. As possibilidades do narrar são apresentadas em jornadas que parecem independentes, mas que se conectam, recompondo a unidade supostamente desconstruída. Procuo apontar como a repetição é força motivadora do enredo, e a leitura aqui se apresenta cerrada, em *close reading*, com atenção extrema ao jogo do texto e à sensibilidade ao detalhe.

Por fim, os “Traçados finais” retomam/repetem algumas reflexões feitas ao longo da pesquisa, mostrando um autor que descobriu, no ato de escrever, uma forma de pensar a própria escrita, a literatura como um todo, a loucura de Minas e a condição humana. Na estética da repetição, em que todas as narrativas se remetem a todas *ad infinitum*, a evidência da capacidade básica que impele, recursivamente, o ser humano a copiar e a criar.

2 MOVIMENTOS TEÓRICOS: ENTRELACEMENTOS

Segundo Northrop Frye, “A literatura não reflete a vida, mas também não escapa ou se retira dela: engole-a. E a imaginação não para enquanto não engolir tudo” (FRYE, 2017, p.70). Pensando na literatura que devora a vida, vou à outra imagem pertencente a algumas culturas antigas e que metaforizaria esse processo incessante de devoração: à da serpente ou à do dragão engolindo as próprias caudas. O Uróboro (Uroboros ou Oroboro) é um símbolo que contém “ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação, e em consequência, de eterno retorno.” (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. 1998, p. 922). Essa figura pode ser tomada como uma metáfora que aponta para algo que versa sobre si mesmo, ou seja, adequada para se pensar o processo da literatura nutrindo a vida, desta alimentando aquela, e nutrindo-se a si própria. Mas em que a imagem de uma criatura que pratica a autofagia dialoga, a meu ver, com processos de imaginação? Tudo, eu diria. No movimento ininterrupto, de vida e escritura,

criamos e somos refeitos, recriados e rememorados. Concordando com o crítico canadense, chamo a atenção para o fato de a imaginação humana se valer do gesto de apropriações, em movimentos retroativos e projetivos, de repetições em diferença, na construção de narrativas dialógicas, em geral, e das plurissignificativas e multiperspectivadas, como as literárias.

Para lidar com a ideia desses movimentos retroativos e projetivos, e, *ipso facto*, de repetição, penso ser possível a aproximação com o conceito de antropofagia, e utilizá-lo, juntamente com a noção de metáfora/recursividade, como operador de leitura. Para chegar à ideia de antropofagia, começo pela origem, na separação feita no discurso colonizatório entre o civilizado e o bárbaro. Em seguida, recorro à releitura da figuração do antropófago a partir da perspectiva brasileira. Considerando a apropriação da teoria psicanalítica freudiana, que pensa a cultura a partir do gesto devorador, mobilizo as discussões do *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, que colocou em xeque a barreira entre civilizado e antropófago, o que o fez passar a um dado do movimento estético nacional. Sempre no processo de retomadas, uma releitura mais atual recupera a potência da proposta antropofágica oswaldiana enquanto teoria da cultura contemporânea que estimularia uma imaginação teórica da alteridade. Trata-se de uma apropriação do outro, sem excluí-lo e sem impor-se a ele, em diálogo. Refiro-me aqui à dinâmica do pensamento e do ato de criar, sem esquecer-me, no entanto, das relações de poder que perpassam a sociedade. De maneira a ampliar as possibilidades teóricas, trago a ressignificação da atitude devoradora como fruto da recursividade natural das culturas, pois constituinte da mente humana, perspectiva trazida com entrelaçamentos entre as pesquisas contemporâneas da linguística, semiótica e poética cognitivas e da teoria da enunciação. A recursão é uma das propriedades distintivas fundamentais a separar a plasticidade do cérebro/mente humanos e de outras espécies. E aqui é importante um esclarecimento: a linguagem humana acaba por revelar a complexa e inseparável relação entre cognição (a capacidade de percepção, atenção e memória, de categorização, de perspectivação, de metaforização, de referenciação e produção de sentido) e cultura. Há, de fato, o universalismo do processamento cognitivo, aspectos comuns do pensamento da espécie humana, mas há de se levar em conta também o relativismo da cultura, que impacta e parametriza a vivência cultural e as experiências sociais. Ainda há o fato de que as vivências dentro de uma determinada cultura se dão de maneira subjetiva e, simultaneamente, de forma intersubjetiva, conjunta, compartilhada e coletiva. Sem desconsiderar a complexidade dessas relações, os movimentos que faço ao longo deste capítulo insistem na alternância entre a constatação dos aspectos universais da mente

humana e o apontamento de projetos literários singulares, com aspectos culturais específicos, que não se anulam ou se contradizem.

O percurso permite pensar o movimento antropofágico do autor Autran Dourado, cujo gesto é encenado como manifestação da arte não estanque, mas, sim, ressignificada, no diálogo com a tradição. Em processo de (re)criação contínua e ininterrupta, característico, por sinal, não só do autor mineiro, mas da literatura e das outras artes, em constante diálogo, sem hierarquias, há o movimento de repetição em diferença, sobre o que procurarei discorrer no fim do capítulo.

2.1 Movimentos do exercício intelectual: aproximação dos modernistas

Para se falar da ambiência em que se formou o escritor mineiro, o crítico literário João Lafetá afirma que Autran Dourado não se caracteriza propriamente como um modernista, mas como “alguém que, todavia, se beneficiou amplamente — e de forma indireta — da revolução literária e cultural provocada pelo Modernismo” (LAFETÁ, 2004, p.398).⁷ De fato, o movimento iniciado com a mostra cultural organizada no início do ano 1922 no “Theatro Municipal de São Paulo”, a favor de um espírito novo e da ruptura com valores artísticos em voga, ou seja, em oposição à cultura e à arte de traços conservadores predominantes naquela época, é um marco na história nacional. É bom registrar que, mesmo eivada de muitas críticas e de ampla revisão na contemporaneidade, não há como negar a força renovadora da Semana de Arte Moderna de 1922, que reverberou ao longo do século XX e continua até os dias atuais⁸. Os artistas do Modernismo propriamente ditos souberam “reconhecer e representar como

⁷ No ensaio “Uma fotografia na parede”, texto que integra o livro **A dimensão da noite** (2004), uma coleção póstuma de textos, organizada pelo crítico literário Antonio Arnoni Prado, o professor e intelectual João Luiz Lafetá ressalta que o movimento centralizado em São Paulo foi “o ponto de partida de um fenômeno muito mais amplo, cujos desdobramentos atingiram o país inteiro e ganharam em cada lugar e em cada tempo características próprias” (LAFETÁ, 2004, p.395). As décadas de 1920 e 1930 estiveram mais ligadas diretamente ao movimento, mesmo em manifestações que queriam o confronto. A partir de 1940, parecia haver o propósito de superação da inovação empreendida pelos vanguardistas, seja pela negação, pela radicalização do experimentalismo ou por experiências estéticas que mesclavam correntes e autores nacionais e internacionais. Lafetá destaca que, em Minas Gerais, de forma parecida, formaram-se três gerações, sendo Autran integrante da última que, mesmo entrelaçada às duas ondas anteriores, mantinha certa independência. Algumas páginas desse ensaio foram republicadas na introdução de **Os Melhores Contos de Autran Dourado**, cuja seleção também foi feita por João Luiz Lafetá (2001).

⁸ Em 2022, ano de centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, realizou-se ampla revisão crítica do movimento e das ideias que o sustentaram. A título de sugestão sobre profícuas discussões envolvendo o movimento consagrado pela crítica canônica como marco fundador do modernismo brasileiro, consolidado como marco da vida cultural e social do país, e seu revisionismo crítico, ler Walty, I. L. C., & Patrocínio, P. R. T. do. (2022). (Des)fazendo percursos do modernismo: revisão de conceitos. **Scripta**, 25(55), 9-26. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2021v25n55p9-26> .

ninguém mais as contradições do Brasil moderno que se criava, apreendendo-as numa tensão formal raras vezes obtida depois deles” (LAFETÁ, 2004, p. 395). O tema do nacionalismo, traço do Romantismo, foi retomado com fissuras, dialeticamente, com reconhecimento da herança passadista, mas em um movimento de emancipação, de “desrecale localista” (CANDIDO, 2006c), promovendo uma certa “desmonumentalização” em relação a um povo depositário de uma cultura milenar.

Em virtude da potência do vanguardismo dos anos 1920, que transformou o imaginário estético-cultural do País, parece haver um “desafio peculiar na literatura brasileira” de como “criar novos caminhos expressivos, diferentes daqueles inventados pelo movimento modernista” (LAFETÁ, 2004, p.394), principalmente a partir dos vinte anos da “Semana”. Autran Dourado faz parte dessa geração, e é importante destacar sua inserção nos grupos mineiros que se formavam na jovem Belo Horizonte, mais especificamente o do círculo da *Edifício*⁹. Esta foi uma das muitas revistas culturais lançadas entre as décadas de 1940 e 1960 voltadas não só para o debate da produção literária, mas também para a reflexão sobre tendências e movimentos estéticos em áreas diversas como música, artes plásticas, arquitetura e urbanismo e outras.

Diferentemente dos tempos atuais em que a literatura parece perder lugar na esfera pública, os jornais e revistas daquele tempo reservavam uma parte considerável de suas edições para textos literários e sua crítica. Em se tratando de revistas especializadas, o espaço era atravessado por preocupações políticas e sociais de seus autores. Se se pensar no ano de fundação da *Edifício*, 1946, o momento era de esperança na construção de um novo cenário mundial, pós-segunda Guerra, e nacional, pós-ditadura Vargas. Na esfera municipal, Juscelino Kubitschek, que assumiu a prefeitura em 1940, promovia um programa político e arquitetônico que acabou por inserir a tímida cidade mineira no projeto modernizante urbanista das grandes

⁹ A revista foi composta inicialmente por Wilson Figueiredo (secretário), Autran Dourado (redator-chefe), Edmur Fonseca, Francisco Iglésias, Jacques do Prado Brandão, João Etienne Filho, Otávio Alvarenga, Pedro Paulo Ernesto, Sábato Magaldi, Lucy Teixeira e Vanessa Netto, entre outros que colaboraram com a redação. As capas e ilustrações da revista ficaram a cargo de Heitor Coutinho, artista plástico, discípulo de Guinard, que acompanhou a consolidação do industrialismo no Brasil e a euforia construtiva do Governo Juscelino Kubitschek em Minas (1940-1945; 1951-1955) e no Brasil (1956-1961). A rua Levindo Lopes, 271, na capital mineira, abrigou o escritório da revista, endereço da avó de Edmur Fonseca. Para João Lafetá (2004), essa seria a terceira geração dos grupos literários mineiros pós 1945. Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos, formariam a segunda geração, que se seguiu à ligada diretamente ao Modernismo, formada em torno de Drummond, Emílio Moura, Abdgar Renault, João Alphonsus, Pedro Nava, Aníbal Machado, Cyro dos Anjos e Guilhermino César.

metrópoles nacionais. E não só: entre as obras mais importantes estava o Complexo Arquitetônico da Pampulha, que deu visibilidade internacional à capital mineira.

Fundada por jovens escritores que, como era comum à época, desejavam mostrar-se à comunidade leitora, e que, mais tarde, tornaram-se nomes importantes no cenário cultural brasileiro, a *Edifício* acompanha esse frescor modernizante não só de caráter nacional, mas também universal. Teve vida curta, no entanto, com apenas quatro edições. A epígrafe, “*E agora, José*”, revelava tanto a referência quanto a reverência ao poeta mineiro maior que, um ano antes, publicara *A rosa do povo*, livro com cinquenta e cinco poemas que entretetece estética e alinhamento político. Drummond já nem morava mais em Minas, mas é uma espécie de padrinho do grupo que ficou conhecido como “Geração Edifício”, posicionando-se de forma contestatória e engajada, à procura de um caminho diante do desamparo, da miséria e da destruição de seu tempo. O próprio nome da revista era também uma homenagem a Drummond, com “*Edifício esplendor*”, poema do livro *José*, publicado em 1942. Os últimos versos do texto, “Que século, meu Deus! Diziam os ratos. /E começavam a roer o edifício” (ANDRADE, 2002, p.99), aparecem no primeiro número da revista. O poeta, é bom que se diga, também já registrara seu nome na tradição editorial mineira como um dos diretores de *A Revista*, que teve três números entre 1925 e 1926, com textos mais ousados e dispostos à experimentação, no contexto modernista.

Acrescente-se a isso a veneração do grupo a Mário de Andrade, morto em 1945, que deixara suas lições de poesia e política, o legado de valorização da cultura popular e oral sem esquecer a tradição escrita, o rompimento da distância entre o intelectual e o povo, a diluição das fronteiras entre erudição e informalidade. Os ensinamentos de ambos os Andrade, Mário, Oswald, além de Carlos, permeavam as edições da revista e, claro, a formação intelectual, estética e política do jovem Autran Dourado.

Em que pese a relevância de contar com a colaboração de nomes como Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos, o quarteto mineiro celebrado por Mário pelo exercício da amizade e o espírito de grupo cultivado por aqueles rapazes de pouco mais de vinte anos e, por isso mesmo, apelidado de “os vintanistas”, chama a atenção o protagonismo de vozes ainda mais iniciantes ou em estágio inicial de desenvolvimento intelectual. O grupo construiu/edificou um ambiente caracterizado pela diversidade de posicionamentos (católicos e comunistas) e de áreas de conhecimento (estudantes de Direito, de História, jornalistas, críticos de cinema, além dos afins ao campo literário). Como muito bem resumiu Fábio Lucas, a *Edifício* se definia pelo ecletismo:

“esperanças aglutinadas no aperfeiçoamento espiritual” e “propostas de superação dos males bélicos e desumanos do capitalismo”, conviviam no mesmo espaço paradoxal em que figuravam “liberais de elite” e “intelectuais vinculados ao Partido Comunista” (LUCAS, 2007, p.5). Apesar da diversidade de olhares, de estilos e procedências sociais, havia muitas convergências, inclusive quanto à percepção da relação importante entre política e arte, o propósito de luta contra o nazifascismo dentro e fora do País e a intenção de movimentar a produção literária da cidade de pouco mais de cinquenta anos.

“Que geração é essa?”, pergunta Eneida Maria de Souza em ensaio comemorativo da centenária Belo Horizonte. O Modernismo parece ser a bússola da “Geração Edifício”, mas a relação “não traz a marca de grandes rupturas de ordem estética” e sim, “o convite à militância social e política”, “o aguçamento do compromisso do intelectual com os valores humanísticos” (SOUZA, 1998, p.16). Para a geração da qual fez parte o autor em pauta, o discurso, a palavra e a estética são pensados no movimento que ilumina a vida.

A digressão se justifica: o jovem Autran Dourado, com apenas vinte e um anos, que teve sua primeira novela **Teia**¹⁰ publicada por uma das ramificações da *Edifício*, a Edições Edifício, em 1947, já se encontrava em franco diálogo com o cenário intelectual de seu tempo. A *Edifício*, espaço físico e simbólico, acabou por firmar-se como lugar de encontro e debates sobre literatura e questões concernentes ao momento histórico e à sociedade em que viviam seus

¹⁰ A história de um jovem jornalista que se envolve perigosamente numa trama com três mulheres, irmanadas por um misterioso fato passado, foi bem recebida pelo público, mas não pelo Partido Comunista. O delineamento do protagonista caindo numa teia que o distanciava do mundo e o manteria preso, para sempre, numa irrealdade foi motivo para que Autran fosse repreendido por não colocar em pauta os ideais do comunismo, o que acarretou sua desvinculação de qualquer militância política. Em depoimento à Eneida Maria de Souza, o autor relata a desavença: “Foi aí que começou o meu atrito com o Partido Comunista, acabei tendo de sair. A linha artística do Partido Comunista era o realismo socialista. Me chamaram, me disseram que a literatura que eu estava fazendo era existencialista, era não sei o que mais, isso e aquilo, nada do que o partido considerava marxismo.” (DOURADO, 1996, p. 31-32) Em repetição, no entrelaçamento entre vida e ficção, o mesmo fato é usado como matéria em **Gaiola aberta** (2000a). O autor relata sua filiação ao partido comunista porque era a única forma de ser coerente com seu alinhamento mais à esquerda, com sua revolta contra a miséria que assolava o país e sua aversão à ditadura do governo de Getúlio Vargas. O desligamento veio depois: “Eu vim deixar o Partido Comunista, já na legalidade, ao receber, (...) uma carta que eu escrevera ao secretário-geral, desligando-me do partido porque me recusara a comparecer à minha célula a fim de sofrer uma sessão de crítica e autocrítica a propósito de minha primeira novela, *Teia*, que o bancário Armando Ziller, secretário-geral do Comitê Estadual, um bancário semialfabetizado, por me conhecer, lera e achara existencialista[...].” (DOURADO, 2000a, p.23-24). Nas memórias do sujeito político Autran, vê-se a tensão entre a liberdade individual e as cobranças exigidas da militância. Contra a pressão de uma esquerda tão engessada quanto a direita conservadora, o jovem autor adquire uma postura artística à qual se alinha por toda sua trajetória: em defesa de uma literatura não apartada da vida e do social, mas oposta ao caráter panfletário e, por isso mesmo, empobrecedor. Essa postura encontra-se também encenada em sua matéria ficcional. Em **O artista aprendiz** (1989), a personagem João da Fonseca Nogueira, *alter ego* do autor, critica a personagem Oswald de Andrade (sim, o sujeito ficcional é um recorte da figura histórica) porque ele escrevera um “romance participante e secundário”. Replico a opinião dessa voz *persona* da voz autoral: “Mesmo sendo a favor de uma revolução proletária, João achava que não se devia por a arte a serviço de nada, de nenhuma causa, por mais nobre que fosse.” (DOURADO, 1989, p.83)

diferentes participantes. E, pelo visto, o lugar paradoxal das publicações é metonímia da “mesma Minas contraditória. Minas subversiva. Minas conservadora.” (DOURADO *apud* SENRA, 1983, p.8), conforme definia o autor. Uma Minas Gerais provinciana, mas, ao mesmo tempo, diversa e abrangente. Dourado usa tais contradições como matéria para sua literatura. Traços do rural e do urbano, do provincianismo e do cosmopolitismo, do moderno e do tradicional, do coloquial e do erudito, do localismo e do universalismo se encontram em uma narrativa simultaneamente arcaica e moderna, em uma conciliação de visão mítica da antiguidade com a visão racional da modernidade.

E, para pensar essa composição integrativa, capaz de colocar em um mesmo plano o desejo da universalidade e os traços da singularidade, a complexidade e a simplicidade, a conjunção de contrários, reconhecendo Autran como “sucessor e legítimo herdeiro do Modernismo” (LAFETÁ, 2004, p.399), vale a pena resgatar a figura do antropófago, em um processo de (re)leitura, atualizando-a.

2.2 Movimentos antropófagos: tradição e modernidade

A ideia de antropofagia sempre esteve presente na cultura brasileira. Na verdade, ela não atravessa apenas a cultura nacional, mas perpassa a própria construção histórica do ocidente, em tempos e espaços diversos, e quase sempre em sentido negativo. Isso porque a primeira emergência da palavra antropofagia pode ser vislumbrada no vocábulo “bárbaro”, advindo do grego *βάρβαρος*, aquele que era estranho à cultura helênica.¹¹ A referência marca a relação do povo grego com o estrangeiro que, ao balbuciar repetidamente sílabas incompreendidas, em pronúncia confusa e desarticulada, tornou-se símbolo de representação do “Outro” enquanto inimigo. O grego acaba por restringir a esfera humana ao círculo de sua própria cultura, relegando o diferente à subalternidade. Por serem fortemente influenciados pelos gregos, os romanos também assimilaram o conceito. Assim, todos os povos destoantes da

¹¹ “Do grego *barbaro*, que significa ‘estrangeiro’, ‘estranho’ ou ‘ignorante’. A palavra original grega teria surgido a partir de uma onomatopeia, pois os gregos utilizavam a expressão *bar bar* para se referir às pessoas que não falavam a língua grega. Como não entendiam nada que os estrangeiros falavam, utilizavam o *bar bar bar*, semelhante ao “blá blá blá”, em português. Revela o preconceito linguístico dos antigos gregos, os quais, apesar da grande contribuição deixada para a humanidade nas artes e nas ciências, negligenciaram o estudo de línguas e culturas diferentes da sua. Posteriormente, a palavra passou a ser usada com a conotação de ‘indivíduo rude’ ou ‘incivilizado’, e é com esse significado que acabou sendo transmitida para as línguas modernas. Os gregos e os romanos chamavam de bárbaros todos os estrangeiros que não sabiam falar grego.” Disponível no dicionário etimológico *on line*: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/barbaro/> . Acesso em 20/04/2023.

cultura grega ou romana foram considerados incivilizados, incultos, primitivos e selvagens. Na cultura clássica, assim, o bárbaro acaba por se tornar a imagem de um outro cuja humanidade lhe é negada por causa de sua diferença.

Com a descoberta do Novo Mundo, a inter-relação entre os invasores europeus e as populações autóctones das Américas fez o conceito de bárbaro se associar ao de antropófago, como limite simbólico do desconhecido, ou seja, os habitantes de terras estranhas eram, invariavelmente, antropófagos¹². Em sua acepção original, a antropofagia designava as práticas sacrificiais, comuns em algumas sociedades tribais, que consistiam na ingestão da carne de algum animal oferecido aos deuses ou dos inimigos aprisionados em combate. Do grego *ἄνθρωπος* (*anthropos*), homem, e *φαγεῖν* (*phagein*), comer, a palavra colou-se ao vocábulo “canibal”, um neologismo criado por Cristóvão Colombo para se referir aos ameríndios do Caribe, os “*caribales*”. Signo de violência máxima, a prática de comer carne humana foi atribuída a todos os povos originários, indistintamente, o que serviu de justificativa para que qualquer traço de humanidade lhes fosse negado, construindo-se um terreno propício para a expansão da fé católica e a glorificação do herói civilizado branco europeu.

Relatos como os de Hans Staden, que ocupou posição singularíssima no quadro da literatura de informação dos séculos XVI e XVII, em **Duas Viagens ao Brasil** (2011)¹³, de tom religioso, catequizante e marcado pelo etnocentrismo, privilegiam os rituais antropofágicos, enriquecidos por xilogravuras que, mais tarde, seriam aprimoradas por Theodor de Bry, que nunca tinha atravessado o Atlântico. As primeiras representações visuais e do imaginário na

¹² Em busca de argumentos para a dominação irrestrita de territórios americanos, o filósofo espanhol Juan Ginés de Sepúlveda defendia, baseado em Aristóteles e sua expressão *phúsei doulos* (escravos por natureza) para se referir aos povos não gregos, que a guerra contra os indígenas era justa, pois era travada contra bárbaros. Encontrou oposição na figura do Frei Bartolomeu de Las Casas com quem travou, em 1550-1551, um debate moral público que ficou conhecido como “A controvérsia de Valladolid”. A questão básica era discutir a presença de alma nos povos originários. Para Sepúlveda, a incapacidade de se autogovernar era suficiente para caracterizar o indígena como ser inferior e desprovido de alma. Apesar da posição contrária, o religioso defendia, assim como seu opositor, a catequese, diferindo apenas na forma de sua implementação. A audiência, desprovida de vencedor, não alterou substancialmente o tratamento violento dispensado aos nativos pelos colonizadores. Um resumo do famoso embate pode ser consultado em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/87829/90750>. Interessante pensar na divisão feita entre o “nós, gregos” e “os outros, não gregos” incultos espelhada no confronto entre o “nós, europeus”, detentores da cultura e do saber, e “os outros, povos originários”, seres da natureza, incivilizados. A atribuição é prenhe de uma desigualdade ontológica muito bem delineada.

¹³ A obra do cronista alemão conquistou leitores desde sua primeira publicação em 1557, em várias partes do mundo, tornando-se um verdadeiro *bestseller*. Lançado primeiramente com o título “História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão” (STADEN, 2011), de notável extensão, queria mesmo impactar os habitantes do continente europeu, envolvidos no contexto das Grandes Navegações e da contrarreforma católica. Confundido como um português, povo aliado dos Tupiniquins e inimigos dos Tupinambás, foi mantido em cativeiro por estes, sob constante ameaça de ser morto e devorado em um ritual antropofágico.

Europa eram, portanto, associadas ao limite entre a civilização e a barbárie. Vale destacar como o olhar do colonizador atribui ao canibalismo um ato de pura violência e de vingança: “Não fazem isto para saciar sua fome, mas por hostilidade e muito ódio, e, quando estão guerreando uns contra os outros, gritam cheios de ódio: *debe marã pá, xe remiu ram begué*, sobre você abata-se toda desgraça, você será minha comida” (STADEN, 2011, cap 26). No próprio relato, no entanto, atribuindo sua salvação a Deus, Staden deixa escapar a crítica dos tupinambás ao vê-lo excessivamente lamentoso, o que soava como covardia e teria sido a causa do desinteresse dos indígenas em devorá-lo. Já se esboça, dessa forma, que o ato de ingerir o outro não estava ligado à simples manifestação de raiva ou retaliação e sim, ao desejo de se absorver a bravura do inimigo. Essa alusão à valorização do brio do inimigo não foi sequer levantada, e a imagem dos primeiros habitantes foi mesmo a do indígena comerciante de pau-brasil e devorador de carne humana.

Reagir a esse cenário construído no imaginário popular era condição de afirmação diante do passado colonial. A crítica aponta três momentos fundamentais na produção cultural brasileira de mudança de perspectiva: o Romantismo, o Modernismo e o Tropicalismo, momentos em que se buscou redefinir culturalmente o País (ROCHA, 2011). Gonçalves Dias, por exemplo, em poema de 1851, valendo-se da cena de Hans Staden que destaquei acima, sinaliza, no título, a valorização intrínseca do outro no ritual antropofágico, afinal, traduzido literalmente da língua tupi, “I-Juca Pirama”¹⁴ que significa “o que há de ser morto e é digno de ser morto”. Alimentar-se da alteridade era muito mais que a apropriação fisiológica pura e simples, era a incorporação das qualidades dessa alteridade que engrandeceria e enriqueceria a cultura do antropófago: “Dignidade indissociável do desejo de apropriar-se do valor do inimigo, em lugar de simplesmente eliminá-lo.” (ROCHA, 2011, p.649-650) Figura-se o sabor sagrado da antropofagia, no ritual repetitivo de incorporação antropológica. Por sua vez, ainda no período romântico, José de Alencar merece destaque pela atitude de tentar inserir a cultura autóctone e os nativos brasileiros na construção da identidade nacional. Mesmo que o indígena ainda receba características europeizadas no delineamento proposto pelo autor, ele passa a ser considerado um dos principais elementos no processo de formação da cultura brasileira.

¹⁴ O texto pode ser facilmente acessado por meio do acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/jucapirama.pdf. Em linhas gerais, o poema épico narra a história de um jovem indígena tupi capturado pelos Timbiras, tribo rival, prestes a ser sacrificado em ritual canibal. Libertado em um primeiro momento por ter sido considerado covarde, volta à presença da tribo inimiga sob interferência do pai, um velho cego e indigente. O amor filial muda o curso dos acontecimentos, e exhibe a coragem e a honra que desafiam as expectativas dos Timbiras. Funda-se o mito, pois o poema ecoa as narrativas épicas e heroicas que enaltecem e eternizam valores considerados primordiais na construção identitária de um povo.

Especificamente com relação à desconstrução da imagem selvagem e violenta dos povos primitivos, vale lembrar a chamada em "Ubirajara", livro que encerra a trilogia indianista de Alencar¹⁵: “Faço essa advertência para que ao lerem as palavras textuais dos cronistas citados nas notas seguintes não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas.” (ALENCAR, 1874, p.160) Indo de encontro aos cronistas do descobrimento, em uma das notas, aborda o sentido do ritual antropofágico. O sacrifício era dirigido a guerreiros ilustres e varões notáveis, sendo que, para “honrá-los, os matavam no meio da festa guerreira; e comiam sua carne que devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo” (Ibid., p. 189). O olhar sobre o rito muda e ratifica o “I Juca-Pirama” de Gonçalves Dias, que “precisa ser um adversário cujo valor o torna digno de ser devorado”. (ROCHA, 2011, 650)

Vale observar que Alencar mereceu atenção especial de Autran Dourado, para quem o autor romântico teve “papel pioneiro e precursor de uma tomada de consciência nacional, de escritor e artesão.” (DOURADO, 2000b, p.17). Mas, ao lado desse projeto de apropriação dos cronistas coloniais, numa proposta de nova leitura, nova interpretação, traçando novos contornos para a figura do indígena no cenário cultural, há um traço importante, digno de ser assinalado. É que a recriação não se dava apenas na matéria romanesca. Especialmente com suas “notas”, Alencar fomentava o debate como importante meio de discussão e desenvolvimento de temas crítico-literários e filosóficos que contemplassem o certame dos rumos da literatura. Essa postura artística mereceu elogios de Autran ao considerar José de Alencar um autor lúcido, que “defendia abertamente as suas concepções linguísticas, dava as chaves para a compreensão de sua obra, avançada para o Brasil do seu tempo.” (Ibid., p. 18) A

¹⁵ **O Guarani** (1857), **Iracema** (1865) e **Ubirajara** (1874) fazem parte da fase indianista do nome de maior expressão do romantismo brasileiro. O habitante pré-cabralino, nas obras de Alencar, foi alçado ao *status* de herói e representante maior das Américas. A primeira obra, lançada em formato de folhetim semanal, foi retomada em 1870 por Carlos Gomes em ópera de mesmo nome. A estreia foi no teatro Alla Scala, em Milão, na Itália, e colocou o Brasil no circuito musical mundial. O libreto escrito em italiano por Antonio Scalvani e Carlo D’Ormeville, em repetição, ganha nova versão em 2023, em que os próprios indígenas interpretam e interpelam o enredo do séc XIX. O canto originário se une à música erudita para celebrar o retorno da obra clássica, mas escovando a história a contrapelo. “Uma coisa é José de Alencar tentando fundar o Brasil e uma cultura brasileira genuína e única no meio do século 19. Outra coisa é o século 21 em que a gente sabe, ou se reconhece, como um país multiétnico, plurilinguístico. A gente não busca uma cultura, a gente busca confluência de culturas múltiplas que formam os vários ‘Brasis’”, explicou a diretora cênica da montagem, Cibele Forjaz, ao portal de notícias G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/05/11/operas-o-guarani-leva-indigenas-ao-palco-do-theatro-municipal-de-sp.ghtml> Acesso em 20/01/2024.

O escritor e líder indígena Ailton Krenak, responsável pela concepção geral da ópera, apresenta uma proposta moderna de leitura decolonial e engajada. Nesse sentido, cumpre registrar que essa releitura teve sua estreia no Theatro Municipal de São Paulo que, durante anos, foi reduto da arte erudita, em sofisticado prédio que apartava os diversos brasis existentes. Esta nota pode parecer *ad latere*, mas, de alguma forma, confirma a ideia das reverberações possíveis a partir da suposta polaridade tradição-invenção, velho-novo, e a criação a partir da memória, a qual discuto durante as reflexões sobre a repetição. Mais detidamente, mostra a inserção de Autran Dourado em uma cadeia de criação que se abre para o passado e para o futuro, sem relação cronológica ou de causa e efeito.

análise do fazer poético em **Como e por que sou romancista** (1893) chamou a atenção do autor mineiro pela grandiosidade, a despeito da incipiência. As notas alencarianas se aproximam dos ensaios-fantasia de Dourado visto que o autor mineiro também discute suas ideias de criação, fornecendo suas chaves de leitura¹⁶. Além desse traço comum, importa ressaltar, dentro da série histórica, a continuação da retomada de Alencar por um leitor/escritor/crítico/artesão que vai deixando indícios de suas leituras na escrita de sua obra, ou seja, as mãos do oleiro em sua criação.

No panorama modernista, de caráter criativo e inovador, de fundamental importância para uma nova imagem da cultura brasileira no século XX, como bem já assinalai, há uma expansão dessa releitura com a metáfora/conceito do antropófago, que funde em si o primitivo e o civilizado. Se no “Manifesto de poesia Pau-Brasil” (1990), de Oswald de Andrade, de 1924, há uma proposta de um projeto artístico genuinamente nacional, de base primitivista entrelaçada aos tempos modernos de então, é no “Manifesto Antropófago” (1990), de 1928, coluna vertebral da antropofagia, que se vislumbra a grande novidade: a inversão do modelo de trocas culturais. O importante texto cultural e político exhibe a forma fragmentada, de tom provocativo e assertivo na defesa de ideias, buscando agregar novos adeptos, convidando novos leitores à sedução do texto. Trata-se de um gênero democrático, de fácil circulação em diferentes esferas como a política, a filosófica, a literária. Não por acaso esse foi o gênero escolhido pelas várias vanguardas do início do século XX. A palavra é posta em ação, provocando rupturas, tornando visíveis ideias e projetos. Oswald de Andrade percebeu, com muita sagacidade, que, no ritual antropofágico, o inimigo é devorado por aquilo que representa: poder, força, virtude. Isso significa que o “Manifesto antropófago” conferiu à antropofagia um certo traço positivo: o enriquecimento a partir da assimilação do outro. E mais: a antropofagia imprimiu identificação entre devorador e devorado, entre imitador e imitado, entre fora e dentro, entre sujeito e objeto do desejo. O movimento acaba por extrair e reafirmar a fórmula ética da relação com o outro que presidia o ritual antropofágico, fazendo-a migrar para o terreno da cultura.

¹⁶ Segundo o próprio Dourado, as reflexões sobre sua *ars poética* não foram bem recebidas por aqueles que as leram como se fossem “um tratado”. Desconsideraram, por exemplo, a nota inicial de **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria (2000) em que ele as chama de “ensaio-fantasia”. E, machadianamente irônico, faz referência ao leitor: “É o mal do leitor ser erudito demais, inteligente demais.” Ainda prossegue: “O bom entendimento, o que ilumina e fica cimentado e importa, é o que se faz devagarzinho, ‘curtindo’.” (DOURADO, 2000b, 137) e, poderia acrescentar, o *slow reading*. Leia-se aqui o endereçamento do livro àqueles que querem um conhecimento de sua escrita, no vagar da leitura, mas, ao mesmo tempo, um convite à fruição do texto, ao olhar mais leve, indicado pelo verbo no registro informal da língua.

Mas aqui cabe uma reflexão com intuito de se evitar qualquer possível sugestão de uma visão idealizada dessa apropriação e contribuição do outro. Claro está que o manifesto desenvolve e explicita a metáfora da devoração, mostrando que o propósito do ser antropófago seria digerir o outro e dele aproveitar o que interessaria para produzir o novo, extraíndo e reafirmando a fórmula ética da relação alteritária, dessa vez no campo da cultura. Na dimensão discursiva, o conceito serviria para a construção de um espaço de resistência a uma certa ordem estabelecida e considerada hierarquicamente superior, dando possibilidades ao sujeito de selecionar algumas imposições que recaem sobre si (sejam elas filosóficas, políticas, estéticas ou éticas) e subvertê-las. Não se trata, assim, de qualquer antropofagia: o ato de devorar para os modernistas é crítico e irreverente, ato que transforma o devorador e, ao mesmo tempo, o devorado, reitero, no reconhecimento do outro enquanto outro. Não interessa, em palavras do próprio manifesto, a baixa antropofagia: “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo.” (ANDRADE, 1990, p.51) O movimento é contrário àquele que assimila o outro apagando sua diferença para torná-lo idêntico a si, ou seja, é em direção oposta a uma ideia, ainda persistente, de uniformização do mundo, baseada na expropriação de toda alteridade. Em outras palavras: a antropofagia guiada pelas relações de poder é a prática da violência, muitas vezes a violência simbólica, em que é exercida de forma sutil, invisível e naturalizada.

Ampliando a discussão, é bom lembrar que a questão da subjetividade também está ligada às formas de os sujeitos produzirem, reproduzirem, distribuírem e acessarem a cultura. Da mesma maneira, pode-se pensar no acesso aos significantes e significados, até ao campo imaginário, que está intimamente ligado ao tempo e espaço no qual vivem os sujeitos, e a que posições sociais eles ocupam na estrutura social. Assim, a apropriação do outro não acontece em um “vácuo de poder”. As dinâmicas socioeconômicas acabam por direcionar quais culturas são devoradas e quais devoram, quais são descartáveis e quais são usurpadoras. Historicamente, culturas dominantes se apropriam de povos subalternos e de seus elementos culturais, sem compromisso com a preservação ou valorização de suas identidades. A esse processo dá-se o nome de canibalismo cultural. Não se pode perder de vista, assim, essa dualidade: enquanto a antropofagia cultural pode servir como gesto de resistência e transformação criativa, como potência emancipatória, também pode ser instrumentalizada pelas culturas hegemônicas para absorver e neutralizar as características das culturas subalternas, sem conceder-lhes espaço de reconhecimento autêntico e legítimo. Tal movimento antropofágico não apenas acentua

desigualdades existentes, mas também esvazia culturas de seus significados mais profundos. Pode-se dizer que esse tipo de antropofagia se funda pela ausência de um critério ético, comandado, na verdade, por um critério narcísico.¹⁷

Vale destacar que a apropriação ininterrupta e contínua da contribuição do outro, em apreensão de experiências diversas, não se dá apenas na arte literária. A expansão em direção a outros elementos da cultura, na retomada das linhas gerais da antropofagia oswaldiana, foi empreendida pelo Tropicalismo, movimento surgido no final dos anos 1960, e que se assume filiado ao Modernismo. Literatura (destaque para a Poesia Concreta), música, teatro (proeminência do “Teatro Oficina”), artes plásticas, cinema, dança tornam-se manifestações dispostas em um cardápio de verdadeiro canibalismo cultural. Mas, como faz questão de assinalar Caetano Veloso (2017), não se trata de um conceito simplista para resolver um problema de identidade nacional: “Na verdade, são poucos os momentos na nossa história cultural que estão à altura da visão oswaldiana.” (VELOSO, 2017, p.262) De fato, é um conceito que oferece uma postura crítica diante da criação, sempre móvel e múltipla. Ao expandi-lo, os tropicalistas reforçam a crítica às dicotomias entre primitivo e civilizado, nacional e estrangeiro, erudito e popular, propondo uma cultura mestiça, híbrida e plural.

2.2.1 Movimentos psicanalíticos: barbárie e civilização

Mas é sempre bom “dar a César o que é de César”. A narrativa da deglutição canibal da autoridade europeia já estava atrelada aos estudos antropológicos de Sigmund Freud em **Totem e tabu**, publicado em 1913, texto seminal para se pensar na passagem da espécie humana do

¹⁷ São muitos os exemplos, no cenário nacional, da atualização do modo antropofágico que visa interesses do ego e descarta qualquer urgência de criação de sentido colocada pelos corpos em sua vivência coletiva, corpos em devir, marcados pela alteridade. Como acentua José Miguel Wisnik, em texto publicado por ocasião do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, as quatro palavras que resumem a “baixa antropofagia” podem ser facilmente reconhecidas no panorama atual: “... na forma da cultura do ressentimento (inveja), do liberalismo oportunista (usura), das *fake news* (calúnia) e da necropolítica ostensiva (assassinato).” O artigo termina com Wisnik dizendo que “...o Brasil está espremido entre a alta e a baixa antropofagia. Eis a questão.” Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml> Obviamente, esse cenário se expande em outras direções, em nível global. O canibalismo cultural se faz presente todas as vezes em que um projeto visa a destruir a multiplicidade socioambiental das formas de vida em nome de um padrão de riqueza etno- e antropocêntrico: a conversão de todo fluxo em energia, de todo curso em recurso, de toda diferença em poder. Esta nota, que enfatiza como o conceito oswaldiano ainda domina o debate político e cultural de nossos dias, pretende insistir na atualidade da obra de Autran Dourado na medida em que pratica a alta antropofagia, uma operação que, a rigor, não se confunde com o ato de comer e descartar o outro, e, ao mesmo tempo, estampa a miserabilidade da “baixa antropofagia”, conforme mostrarei ao longo do trabalho.

estado da natureza para a cultura. O canibalismo é associado ao parricídio, ato fundador da civilização e instauração da barra que divide o sujeito. Basta lembrar que, no processo de devoração do pai tirano pelos filhos inconformados, há a interiorização da autoridade paterna e a proibição do incesto. Ao postular, baseando-se na teoria evolucionista de Darwin, a existência primeva de uma horda em que o pai, morto e banquetado pelos próprios filhos, volta com muito mais força e poder na figura totêmica, ditando regras para as trocas simbólicas da comunidade, Freud aponta a necessidade da lei, o eco contínuo do nome-do-pai, na constituição do sujeito social e na instituição do processo civilizador. O totem é a figura em torno da qual toda comunidade se organiza. Os instrumentos para que essa organização se dê são os tabus, as primeiras regulações que apareceram no seio das comunidades. Da natureza à cultura, foi preciso um gesto fundador violento e sua posterior interdição. Se assim não fosse, a aliança fraterna se desmancharia e novas hordas fraticidas surgiriam, fazendo um movimento cíclico/repetitivo, eivado de violência. Pautados em estudos da antropologia e da história, os ensaios freudianos de **Totem e tabu** (2013) trazem à cena os dois desejos recalcados edípicos contidos nos tabus próprios do totemismo: a proibição do incesto e a proibição do parricídio, dois interditos fundadores de todas as sociedades humanas e de todas as religiões. Com isso, desmistifica-se qualquer ideia de hierarquia entre culturas no que diz respeito à origem comum de desejos reprimidos, o que estabeleceria uma igualdade fundamental na fundação das civilizações.

Muitas retomadas vão sendo feitas a partir de **Totem e tabu** (2013), alimentando a questão da gênese das famílias, das formas sociais, dos laços de aliança estabelecidos, das posições de filiação e de identificação, dos lugares do pai, da lei, dos acontecimentos históricos reprimidos que podem retornar na cultura e na religião de um povo, moldando crenças e práticas, ou seja, relações culturais diversas (questões como essas são encenadas por Autran Dourado em sua obra, em especial em **Os sinos da agonia**, conforme se verá no penúltimo capítulo deste trabalho). É o próprio Freud que retoma o tensionamento entre recalçamento e reemergência da figura paterna em **Moisés e o monoteísmo** (1996b [1939])¹⁸. Se no texto de

¹⁸ Trata-se de um ensaio bastante controverso, publicado em 1939, em que, sob a roupagem do discurso psicanalítico, Freud desestabiliza narrativas religiosas estabelecidas como verdades incontestes, dessacraliza o monoteísmo e desmistifica toda uma tradição do povo judeu. O texto de Freud foi tomado em um momento importante de elaboração teórica sobre a figura paterna, e, por isso, a relevância em trazer o texto para dialogar com a leitura que faço de Autran Dourado. No texto, a figura bíblica, fundadora do judaísmo em seus primeiros tempos, deixa de ser lendária para tornar-se personagem histórica. A partir da perspectiva de Otto Rank, que estuda o papel mítico de Moisés, dessacralizando a figura religiosa, Freud sugere que Moisés não seria hebreu, mas um nobre egípcio, que adotou a religião monoteísta de Amenófis IV ou Akhenaten (Aten seria o deus Sol, deus único). Com a morte do autoritário faraó, a religião que cultuava o deus Sol teria sido suprimida, dando lugar de novo ao politeísmo, antigo sistema religioso praticado pelos egípcios, o que levou Moisés a tornar-se líder dos hebreus,

1913 é o pai primal que é assassinado, no texto último, é Moisés. Em ambos, o ato violento simboliza a transição de uma fase mais primitiva e caótica para uma ordem social estruturada. A culpa resultante da barbárie leva à formação de normas e práticas religiosas: no primeiro, totemismo e tabus; no segundo, monoteísmo e a instituição dos mandamentos. As memórias e sentimentos recalçados retornam de forma tão potente que moldam a cultura e a religião. Dito de outra forma, a existência do pai foi substituída pela lei, pela via da obediência adiada. Este é, portanto, um ato que descreve o processo de instituição da norma, instaurada porque o retorno do reprimido aparece como forma de compensação.

Quero frisar que, no mito freudiano, o parricídio bárbaro é condição fundadora da civilização. Após o assassinato do pai e do banquete canibal, os filhos se preocupam com a reedição da violência. Cria-se, então, o primeiro código de leis, que possibilita a construção da vida em sociedade, e, como consequência, a instituição de uma nova ética, com normas morais e sistema de julgamento para punir aqueles que não as cumprem. Para que a civilização se mantenha, exige-se o sacrifício do indivíduo, a renúncia de sua satisfação pulsional, o que inevitavelmente gera insatisfação. Em **O mal estar da civilização**, texto de 1930, Freud explora a tensão entre os instintos primários, os desejos, as vontades e os prazeres individuais em

retirando-os do Egito em busca da terra prometida. Durante o percurso, reproduz-se o gesto de eliminação do líder simultaneamente venerado e invejado pelos liderados, revoltados pela liderança austera e pela imposição, novamente, do monoteísmo. A rebelião e o assassinato são seguidos por um longo período de latência e, posteriormente, pelo sentimento de culpa, interpretados por Freud como manifestação coletiva do complexo edípico e uma atualização do hipotético período da horda primeva. Vale lembrar que, para Freud, o período de latência em um indivíduo, quando traumas vividos na infância são guardados no inconsciente, corresponde, no plano coletivo, à tradição de um povo. O que ficou reprimido, assim, retorna, conferindo ao antigo adversário propriedades divinas. O deus não seria mais o sol, mas Jeová, tão autoritário, implacável e repressor quanto o extinto protagonista do Êxodo, que prescrevera uma legislação ao povo de Canaã, calcada, de um lado, na obediência, de outro, na ética e na espiritualidade. Afinal foi o próprio Moisés que organizou os preceitos da nova religião, pautados na repressão dos instintos, privilegiando o intelecto e na proibição da representação imagética da divindade, processo que facilitou a supressão do politeísmo e que propiciou a formulação de um conceito puramente espiritual de Deus. Além disso, há de se ressaltar o fortalecimento da ideia de “povo eleito” para os hebreus, situação que os particulariza e que lhes confere unidade para além da dispersão geográfica. (Cf. FREUD, 1996b) Como se vê, Freud dá sequência à sua visão do modo como a civilização se impõe entre os seres humanos: um crime, seguido de culpa e trauma, a necessidade de expurgação e redenção. Isso traz consequências importantes. Primeiro, ao construir uma biografia imaginária para Moisés e uma história particular para o povo judeu, do qual aliás fazia parte, Freud desmitifica toda uma tradição sem, contudo, descartá-la. Parece o gesto de buscar compreender essa tradição justamente porque faz parte dela, investigando a natureza do monoteísmo. Uma outra questão bastante importante é a construção da religião a partir do estrangeiro, do diferente. Afinal de contas, se se aceita o pressuposto relativo à naturalidade egípcia de Moisés, chega-se à conclusão de que o principal feito do líder religioso foi dar aos judeus sua religião; essa, porém, teria, tal como seu principal praticante, origem egípcia. Um detalhe importante é o pertencimento de Freud ao povo judeu, refletindo sobre o culto a um Deus único, mesmo se autodeclarando ateu e, assim, diferente. Outro ponto relevante é a idealização do pai primitivo, fruto da expiação da culpa e da necessidade de uma figura protetora com a qual se identifica o povo. A preservação da memória do líder e o culto monoteísta afirmam uma verdade única e exclusiva que, por gerar conflitos com outras formas de cultuar os deuses, podem explicar as razões para o antissemitismo. Mas há algo mais: parece que Freud acaba por pensar a religião como uma espécie de neurose da humanidade, pois, assim como a criança, ela teria sua origem no complexo de Édipo e na relação ambivalente com o pai.

contraste com a necessidade de um projeto comum. A repressão, necessária para a coexistência em grupo, gera desconforto face à frustração constante experimentada pelos sujeitos. Esse sentimento, por vezes doloroso, emana, segundo o psicanalista, de três principais fontes: “do próprio corpo, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo”, “do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas” e “das relações com os outros seres humanos.” (FREUD, 2011, p.20). A dificuldade de lidar com o outro é a fonte maior de infelicidade e evidencia o fracasso do projeto social, uma vez que esse deveria regular, de forma mais harmônica, a vida em sociedade.

Por outro lado, pelo vezo da psicanálise, o banquete totêmico ganha um sentido sociológico fundamental. É pelas partes incorporadas do outro, por sua força, que os povos se constituem socialmente. Nesse sentido, nos diz Freud, no ato de devorar o pai, os filhos “realizaram a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força.” (FREUD, 2013, p.148). A constituição do sujeito ocorre precisamente por meio de sua identificação com esse outro que, embora cause desconforto por sua diferença, é igualmente próximo e semelhante. Essencial destacar ainda a transformação mútua que emerge desse processo: no ato da devoração, o devorador não é o outro, mas passa a ser como o outro, mantendo-o em si. Freud ainda assevera que “A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a **repetição** e a celebração desse **ato memorável** e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião.” (Ibid., p.148, grifo meu). Dessa forma, as organizações sociais, as normas morais, os valores religiosos que teriam emergido do ato violento só se tornaram possíveis porque a autoridade paterna, em vez de ser eliminada, foi, na verdade, fortalecida por essa incorporação do outro. A história mítica seria constantemente reeditada pelo sujeito no momento edipiano em que se encontra compelido a aceitar a interdição do incesto, o aplacamento da hostilidade e as identificações com os objetos do mundo e com seus pares. Ao retirar a imposição tirânica do outro (o pai déspota), o eu como configuração singular da *psique* no que se denomina como cultura, passa a ter possibilidade de existir. Mas só existe a partir da mediação do pai simbólico (o totem, a lei).

O Outro, assim, é condição inequívoca da constituição do eu. Freud sustenta que o sujeito é de ordem intersubjetiva, sendo atravessado pelo outro como forma de inscrever suas pulsões no universo de representação, pela mediação da linguagem. O processo está intimamente relacionado com a trama de relações pré-existentes ao nascimento, constituindo o que será o mito fundador de uma história singular. E é em referência à ordem simbólica da

linguagem que se pode falar em sujeito e subjetividade a partir das postulações do intelectual de Viena.

Os movimentos antropofágicos, assim, interseccionam-se entre si os movimentos da cultura, da civilização e da psicanálise, reitero. Para que o homem passasse da natureza à história, para que a sociedade humana se fundasse, segundo a hipótese de Freud, assumidamente ficcional, foi preciso um gesto fundador violento (a antropofagia) e sua imediata e permanente interdição (a lei). Se assim não fosse, a aliança fraterna se desmancharia, e novas hordas paternas fratricidas fariam a história cíclica. A visão freudiana da cultura ressalta a ambiguidade da civilização: ela é tanto produto do desenvolvimento humano, da possibilidade de viver em comunidade, quanto a origem do mal-estar que perpassa a existência individual e coletiva.

Voltando ao “Manifesto Antropófago” e à associação direta a Freud, postula-se que a antropofagia oswaldiana parecia estar mesmo à procura de um modo de se relacionar com o outro, invocando um procedimento repetitivo não do mesmo, mas do que está em constante e permanente transformação. O traço de apropriação, que resistiria, na tentativa de construção de relações outras entre o eu e o outro, também está marcado na superfície textual do Manifesto: no jogo de palavras entre o que “tínhamos” e “contra” o que nos colocávamos (no texto, o vocábulo “contra”, especialmente, é repetido dezoito vezes), a replicação do procedimento canibal: “A transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, 1990, p. 48), “A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia” (Ibid., p.50), a “contradição permanente do homem e seu Tabu” (Ibid., p.51), “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.” (Ibid., p.51).

Na verdade, uma dessacralização que subverte a relação entre culturas centrais e culturas periféricas: o rompimento com a figura paterna e o erigir de uma nova ordem. A inversão dos termos da equação de Freud no manifesto brasileiro (“Tabu em totem”) encena o ato de rebeldia, a força contestatória do despotismo paterno europeu e o banquete canibalesco. Devora-se na repetição e pela repetição debochada uma referência europeia e uma outra área do saber, a psicanálise. Mesmo se se pensar na volta do pai devorado na forma de Superego, muito mais forte que antes de sua devoração, ou ainda não perder de vista que a devoração acontece em virtude dos valores do canibalizado, importa salientar o tom irônico do texto oswaldiano. A proposta é converter o valor oposto em algo favorável. A assimilação não teria rastros de culpa e, como sinaliza Benedito Nunes, ela estaria afeita à que aparece em Nietzsche e sua *Genealogia da moral*, que “assimila e digere, sem resquício de ressentimento ou de consciência culposa espúria, os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior.” (NUNES, 1990, p. 20). O

que interessa a este trabalho é que, propondo a deglutição do legado cultural europeu, a metáfora indica apropriação e transformação do já existente em algo novo. Estamos às voltas com a repetição em diferença, que traduz um ato criativo de potência reflexiva, pois coloca em xeque as dicotomias nacional/estrangeiro, cópia/modelo, plagiado/original, e fratura supostas hierarquias. Não há como negar a dimensão dialética do movimento, pois foram as vanguardas europeias que serviram de matéria para sua eclosão. A poesia não é mais de exportação e sim, de apropriações e reconfigurações. Ao propor “o canibal” como sujeito transformador, social e coletivo, Oswald de Andrade produz uma releitura não só da história do Brasil, mas também da própria tradição ocidental.

2.2.2 Movimentos recentes do antropófago: teoria da cultura contemporânea

A visão universalizada de apropriações, segundo a leitura de Oswald de Andrade, foi reafirmada por Autran Dourado nos anos 1990, em conferência pronunciada na Sorbonne. Ressaltando que a literatura brasileira era conhecida por um lado “extravagante e folclórico” desde as histórias dos indígenas trazidas por Montaigne, Dourado traz à baila a filiação declarada do autor americano John Barth ao brasileiro Machado de Assis:

Quem a conhece [a literatura brasileira] bem sabe que temos finos e sofisticados narradores, que nada ficam a dever a nenhum dos grandes narradores da literatura universal. [...] Lendo-o, vi que Barth devia tanto a Machado de Assis como este a Sterne e a Xavier de Maistre, o que vem provar que literatura é terreno baldio, comum a todos os povos e nações, nada é de ninguém particularmente e que a realidade da literatura é a própria literatura. (DOURADO, 1994, p.120)

A dívida de Barth com Machado de Assis, trazida no jogo escritural de Dourado, procura desmistificar o lugar de certa norma de gravidade cultural que insiste em estabelecer modelos localizados no hemisfério norte “copiados”, repetidos, pelos países mais ao sul do Equador. “Nada é de ninguém particularmente”, alerta Dourado. Vislumbra-se a postura cultural sem sentimento de inferioridade, metaforizada na deglutição do alheio. Na esteira desse pensamento, a antropofagia pode ser concebida muito mais do que como um conceito e um legado oswaldiano. Trata-se de uma atitude antropológica, como na leitura proposta por João César de Castro Rocha (2011).

Sem deixar de destacar a potência da contribuição antropofágica de Oswald de Andrade para a cultura brasileira, e não somente na academia, Castro Rocha propõe seu alargamento. Para tanto, busca desvincular o conceito de antropofagia dos traços de autoria e de nacionalidade. Não se trata, no entanto, de uma tarefa simples, pois, apesar de o manifesto antropófago resultar menos de um ineditismo que da resposta ao ambiente cultural dos anos 1920¹⁹, o nome de Oswald de Andrade tem muita importância. Acrescente-se a isso a sobreposição da personagem anárquica, polêmica, irreverente e iconoclasta à sua própria obra. Na verdade, autor e obra pouco se encaixavam em padrões sociais, culturais, intelectuais e estéticos, deslocando seus leitores e contribuindo para a construção de uma lenda. Como assevera Antonio Candido, “não resta dúvida que há uma mitologia andradina”. (CANDIDO, 1977, p.35) Oswald e sua obra transcenderam os limites da moldura literária. Com relação à identidade nacional, na inversão do modelo de trocas culturais, como ressalté anteriormente em comentário sobre o “Manifesto antropófago”, é possível constatar, numa clara assimilação e valorização do outro, que não há ecos específicos de brasilidade. Nas primeiras frases do manifesto, em tom convocatório, numa espécie de aforismo— “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.” (ANDRADE, 1990, p. 47) –, vê-se sinalizado seu caráter antropológico e, portanto, universal. A antropofagia é a “única lei do mundo”, sublinha o autor, ou seja, ela pertence a todos os povos. Em geral, a antropofagia é vista como definição da identidade brasileira e, muitas vezes, permeada por estranhamento e exotismo. O conceito sistematizado por Oswald, no entanto, elimina a ideia de separação entre selvagem e civilizado e permite que se leia a antropofagia como algo da natureza humana, processo (e não produto) de assimilação do que não nos pertence, mas que nos serve para viver, para criar. Nas palavras de Castro Rocha, é preciso “compreender a antropofagia oswaldiana como a promessa de uma imaginação teórica

¹⁹ Publicado em maio de 1928, o “Manifesto antropófago” é, em verdade, muito pouco original, encenando, ele próprio, um gesto antropofágico da ambiência social, política e cultural das duas primeiras décadas do século XX. A crise do capitalismo, o nascimento da democracia das massas, o receio da burguesia com relação à revolução socialista, a revolução científica que encurtava espaço e otimizava tempo, as inúmeras invenções que prometiam mais conforto e facilidades movimentavam o mundo e propiciavam mudanças na maneira de se conceber a vida. O advento da Primeira Guerra, um dos movimentos traumáticos da história, gerou desconfiança no modo de organização dos sistemas políticos, sociais e filosóficos vigentes. Assoma-se a isso, como aponta Castro Rocha (2011), a circulação do tema do canibalismo que voltou a povoar, dessa vez metaforicamente, o imaginário europeu, devido ao extermínio de milhões de pessoas numa completa inversão dos propósitos de avanço tecnológico para o bem-estar da humanidade. Como não poderia deixar de ser, as vanguardas europeias refletiam as inquietações e contradições do período. Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo espriavam suas ideias de ruptura, em deslocamento do que estava posto. Um impulso universalista orientava, portanto, o movimento Modernista e a construção do Manifesto. A escrita registra a postura antropofágica de absorção inventiva e crítica da cultura milenar ocidental, sem esquecer a tradição, força primeva latente.

da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (ROCHA, 2011, p.648). Há, pois, uma atualização da leitura do manifesto de 1928, que consiste em “desnacionalizá-lo e desoswaldianizá-lo” (Ibid., p.656).

O conceito de antropofagia, assim, pode revelar-se teoria da cultura contemporânea, ou seja, expressivamente produtivo para se pensar e entender o mundo globalizado, dadas todas as possibilidades midiáticas que operam na transmissão e circulação de conteúdos provenientes das mais diversas culturas. Habitamos um mundo em que as fronteiras estão esfumadas pelo fluxo exacerbado de informações e por uma pluralidade de meios de comunicação, em que a apropriação da contribuição do outro já não é mais imposta, mas, sim, volitiva, em diversos contextos, econômicos, políticos e/ou culturais. E essa pode ser, universalmente, a relevante contribuição teórica brasileira (ROCHA, 2011). A antropofagia seria a maneira mais efetiva de se reinaugurar a vigência radical da alteridade. Importante ressaltar ainda que a leitura de Castro Rocha ecoa a narrativa freudiana na medida em que nela também se desenvolve uma teoria da cultura. Como visto no subcapítulo anterior, de maneira especial, em **Totem e Tabu** (2013), Freud discute a constituição do sujeito no domínio da cultura, “a passagem do estado natural ao social, da Natureza à Cultura” (NUNES, 1990, p.20), como bem assinala o crítico Benedito Nunes (1990).

Vale ressaltar, no entanto, que, apesar de a antropofagia, inclusive a oswaldiana, ter mesmo essa potência para se pensar a possibilidade de desierarquização das relações com a alteridade, de ser um conceito profícuo de a cultura lidar com o outro, de estampar um processo longe de ser unilateral, há sempre as relações de poder, como já ressaltei em seção anterior, e essas relações acabam por direcionar os fluxos da antropofagia. Muitas vezes, esses fluxos podem escamotear as relações antropofágicas que o povo europeu e outros povos ditos desenvolvidos entabulam com os considerados primitivos, subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, termos atribuídos ao jogo de poderes que sustenta a ordem social ditada pelo Norte. O perfil antropófago do “civilizado”, colonizador, tido como desenvolvido e educado, costuma não ser salientado ou assumido.

Assim, é preciso mesmo depurar um certo ufanismo ingênuo que pode ser depreendido do Manifesto de 1928 e do conceito de antropofagia. Há diversos modos de se devorar o outro, vinculados que são a interesses múltiplos e atravessados pelas relações de poder. Mas não há como desconsiderar também que a questão da assimilação de outrem aparece na contemporaneidade de forma intensa, em um contexto em que o fluxo de informações e diálogos compõem o horizonte. Retomar a proposta oswaldiana, relendo-a em uma chave

antropológica, é abrir uma fresta de possibilidade de reflexão de trocas em situações culturais assimétricas.

Há de se pensar, ainda, no avesso do ato de ingestão, ou seja, na antropoemia²⁰, conceito ligado ao ato de expelir, implícito na palavra indigestão. Do grego “*emein*”, vomitar, essa prática imporia um modo de vida pela exclusão de todos os outros, ou seja, que buscaria eliminar possibilidades outras que destoassem de um determinado modo de vida. O vômito seria a eliminação da alteridade indesejada, o afastamento e rejeição dos seres temidos, devorados, mas não assimilados, para fora do corpo social. A rejeição também pode entrar em cena todas as vezes em que há um projeto político-cultural de uma devoração imune²¹. Nessa vertente, inocula-se a presença da alteridade, mas de maneira a negar sua cultura e impedir que esse outro ameace ou desloque a própria identidade. Uma espécie de prática que exclui pela inclusão, que expelle para a margem e mantém o rejeitado sob vigilância. Na relação conflituosa entre identidade e alteridade, a devoração imune não elimina por completo o outro, mas, pelo contrário, o consome pela submissão.

Mas gostaria também de propor a leitura do ato de vomitar em outro sentido que não o de cuspir aqueles vistos como incuravelmente estranhos e alheios. Quando se pensa, em outra direção, na antropofagia como teoria da cultura, no acesso a um cardápio variado, sem fronteiras (sem desconsiderar aqueles que permanecem alheios à tendência mundial, constituindo o grupo

²⁰ A antropoemia é um conceito cunhado por Claude Lévi- Strauss (1957) para refletir sobre a expulsão do estranho, considerado inadequado, em movimento contrário à antropofagia. Nas palavras do antropólogo: “Estudando-os [costumes judiciários e penitenciários] do exterior, seríamos tentados a opor-lhes dois tipos de sociedades: as que praticam a antropofagia, isto é, as que veem na absorção de certos indivíduos detentores de forças temíveis, o único modo de neutralizá-la e mesmo de aproveitá-las; e as que, como a nossa, adotam o que se poderia chamar ‘antropoemia’ (do grego ‘*emein*’, vomitar); postas diante do mesmo problema, escolheram a solução inversa, que consiste em expulsar esses seres temíveis para fora do corpo social, mantendo-os temporariamente destinados a esse fim ou definitivamente isolados, sem contato com a humanidade em estabelecimentos destinados a esse fim.” (LÉVI- STRAUSS, 1957, p.414).

²¹ Ao usar o termo “devoração imune”, estou recorrendo ao “paradigma imunitário”, de Roberto Esposito (2010). O filósofo italiano tomou como ponto de partida, para suas reflexões, o conceito de “biopolítica”, de Michel Foucault, que se refere às práticas e políticas pelas quais os governos modernos regulam a vida das populações. Tal política tratou da entrada dos fenômenos próprios à vida humana na ordem do saber e nos cálculos do poder, de modo a conservá-la. Para Roberto Esposito (2010), o conjunto de ações e estratégias que deveria promover a proteção da vida acabou por decair numa tanatopolítica, adoção de medidas que dessubjetivam e suprimem formas de existência tomadas como dispensáveis, deletérias e perigosas à comunidade. Inscreve-se, assim, a categoria da imunidade, ligada às esferas do domínio ético e do direito: isenção ou proteção a uma doença; salvaguarda em relação a uma lei comum. Na imunização, vida e política estão intrinsecamente ligadas: “A imunidade não é apenas a relação que liga a vida ao poder, mas o poder de conservação da vida.” (ESPOSITO, 2010, p. 74) No entanto, esse poder de conservação pode encerrar em si a possibilidade de ameaça. A relação é paradoxal, pois incorpora-se algo que se considera perigoso justamente para se defender desse elemento ameaçador. A devoração imune alinha-se ao modelo de imunização no sentido de que uma cultura pode se apropriar de outra para se fortalecer ou enriquecer, mas o faz estabelecendo barreiras que impeçam a plena integração da cultura apropriada. A perspectiva da imunização, por sua vez, alinha-se às reflexões antropológicas de Levi-Strauss (1957), porque usam imagens digestivas como neutralização de outrem.

de excluídos digitais da sociedade da informação), e no exercício de agilidade mental, é possível que algo precise ser regurgitado, em uma atitude de equilibrar a substância ingerida que pode apresentar-se, ao mesmo tempo, mortífera e salvadora, redentora e destrutiva. Pensando dessa forma, ao vômito, não poderia se dar um certo contorno positivo? Essa leitura viria em virtude do excesso e do necessário descarte (in)volitivo do que, misturado, não caiu bem. Até nesse movimento inverso é possível perceber que “o mesmo” foi alterado, desarranjado e, na regurgitação, a impossibilidade de perceber os contornos do que antes foi digerido; repetição em diferença, portanto. Não estou só: o trabalho de Michel Melamed (2005), na performance denominada "Regurgitofagia", parte do princípio de que, no mundo contemporâneo, a antropofagia deve ser repensada no sentido de "expelir o excedente"²². Trata-se de uma criativa (re)leitura de Oswald de Andrade pois, em lugar de uma adesão passiva, Melamed questiona radicalmente os princípios do gesto antropofágico.

Sem perder de vista todos os contrapontos que muitas vezes barram os fluxos de trocas entre povos, nulificando alteridades, é possível estabelecer um outro movimento que intercepta todos os outros, qual seja, o da mente humana, que explicitarei a seguir.

2.2.3 Movimentos em interseção: a mente antropofágica

Em diálogo com o gesto autoral de Oswald de Andrade, que inaugura a atitude de autonomia cultural em relação à metrópole, desconstruindo a ideia de subserviência, e com a releitura de Castro Rocha, que potencializa a proposta oswaldiana enquanto teoria antropológica da cultura contemporânea, ecoando a teoria freudiana de civilização, Ivete Walty (2022) alarga o alcance do conceito de antropofagia. Walty aproxima a teoria enunciativa de

²² Refiro-me ao espetáculo produzido em 2004, e ao livro homônimo, lançado pela Editora Objetiva no ano seguinte. “Regurgitofagia” é uma palavra, criada por Melamed, que mistura regurgitar (vomitar, expelir os excessos) com fagia (sufixo que indica o ato de comer). O próprio autor explica no texto da peça: “vomitar os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redegutir” (MELAMED, 2005, p.72). Para o autor, há muito o que se consome involuntariamente e que, depois do incômodo e do expurgo, pode-se selecionar o que, de fato, merece chegar ao estômago. E é Castro Rocha, aproveitando de que me farto de sua reflexão sobre antropofagia, que vê uma aproximação desse projeto de Melamed com o Bruxo do Cosme Velho: “Talvez sem sabê-lo, Melamed retoma o projeto machadiano de valorização do ato de ruminar, visto como o gesto supremo da inteligência.” (CASTRO ROCHA, 2004) O processo se daria na capacidade de refletir sobre ideias, experiências e confluências culturais, assimilando-as de maneira crítica e cuidadosa, para criar, em um “gesto supremo de inteligência”. Neste trabalho, entendo o excesso a que se é obrigado engolir “goela abaixo”, mas vou além, e percebo que a regurgitação, a ruminação, como em Machado e em Melamed, ocorre de parte de um autor glutão como Autran Dourado, em suas produções artísticas e ensaísticas.

Émile Benveniste (1995)²³ e de Mikhail Bakhtin e Volochínov (2009) dos estudos da linguística, da semiótica e da poética cognitivas para postular o ato antropofágico como movimento de constituição subjetiva, pois o sujeito se constrói, também, daquilo que “devora” do outro, ou que refuta desse outro. A retomada não só de textos, mas de posturas, de estilos, sempre esteve presente no universo de construção de conhecimento, ou seja, seria um procedimento mental que traz o mesmo, conferindo-lhe novas formas. As produções culturais, inclusive as literárias, são sempre construídas e reconstruídas em movimentos de raptos, de absorção e de integração de elementos alheios, ou seja, em processos de uma mente humana recursiva, literária, antropofágica. Abro aqui um parêntese, buscando rastrear como Walty chegou a esse processo antropofágico da mente.

Em seus estudos sobre enunciação e subjetividade, Émile Benveniste desconstrói a ideia instrumental da linguagem:

Na realidade, a comparação da linguagem com um instrumento [...] deve encher-nos de desconfiança, como toda noção simplista a respeito da linguagem. Falar de instrumento, é pôr em oposição o homem e a natureza. A picareta, a flecha, a roda não estão na natureza. São fabricações. A linguagem está na natureza do homem que não a fabricou. Inclínamo-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (BENVENISTE, 1995, p. 285)

Não se concebe um ser humano sozinho no mundo, “reduzido a si mesmo”, e é sempre a linguagem que o define. A linguagem é, nesse sentido, entendida da perspectiva da interação verbal, e é a partir desse entendimento que Benveniste assevera que “todo homem se coloca em sua individualidade enquanto *eu* por oposição a *tu* e *ele*”. (BENVENISTE, 1995, p.68) A relação se estabelece em cenas enunciativas irrepitíveis, em que um “eu” toma a palavra e instaura imediatamente um “tu” (os sujeitos enunciativos) sobre um ele (o referente/tema), em um determinado tempo e espaço. Desse ângulo, o sujeito se coloca como elemento formal no processo de enunciação, ato simultaneamente subjetivo e social, que só pode ser identificado

²³ A propósito dos processos enunciativos, para refletir sobre os desdobramentos de discursos e sujeitos na obra de Autran Dourado, recorri, no trabalho de Mestrado, ao conceito de aparelho formal da enunciação, considerando o fato de que a teoria de Émile Benveniste recobre as três categorias imprescindíveis ao gênero narrativo, segundo as teorias literárias: sujeitos, tempos e espaços ficcionais. A dimensão do fundamento dialógico da enunciação também é considerada, de acordo com Mikhail Bakhtin (GUERRA, 2019).

na instância do discurso que o contém. Assim só existe um homem perante outro, nem que esse “outro” seja ele mesmo, como ocorre, por exemplo, no caso do duplo, no monólogo interior ou no devaneio. Nunca é demais ressaltar que esse “tomar a palavra” não significa tomar um objeto ou ter a posse de algo fabricado ou inventado, como se a linguagem fosse alheia e externa ao sujeito; afinal, ela “está na natureza do homem”, e a própria ideia de homem somente se realiza na e pela linguagem (BENVENISTE, 1995). Em outra direção, trata-se da posição que o sujeito assume no processo de enunciação, que o situa em relação a um outro, no momento da emergência do discurso que o engloba. Se “a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste” (BENVENISTE, 1995, p.286), a intersubjetividade precede a própria constituição do sujeito. A alteridade, assim, define o ser humano e torna-se indispensável para seu processo de subjetivação. Vale a pena reafirmar a concepção de linguagem do linguista: “...bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver.” (BENVENISTE, 1989, p.222)

Nesses postulados, vislumbra-se uma certa complementaridade com os estudos de Mikhail Bakhtin e de Valentin Volochínov (2009), que anteciparam questões problematizadas posteriormente pelo linguista francês. Para os filósofos russos, interessa a abordagem social da linguagem e sua concepção pelo viés dialógico, a indicar que cada enunciação traz consigo ecos de outras enunciações ou que cada enunciado carrega ressonâncias de enunciados outros. É impossível pensar o homem como sujeito de linguagem fora das relações que o ligam ao outro. Em outras palavras, para a instauração do processo enunciativo, sempre há a pressuposição do “inter-agir” com enunciações outras em cadeias enunciativas contínuas e ininterruptas. A cada nova interação, distintos sentidos são criados pelos interlocutores, interdependentes, em posições intercambiáveis, e para o mundo. A concepção de linguagem que sustenta a reflexão dos autores em pauta se afasta igualmente da ideia de linguagem como instrumento de comunicação, pois se trata de um “organismo vivo, funcionando em si e para si” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p.190). A linguagem é viva porque está em movimento. E “Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo, o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos.” (BAKHTIN, 2003, p. 348)

Assim, a abordagem dos cognitivistas a compreenderem a linguagem como um sistema sociocognitivo por meio do qual os seres humanos constroem cenas/cenários no processo de interação que efetivamente fazem para viver aproxima-se das lentes teóricas da enunciação. Isso significa que a produção de sentido se dá no processamento do discurso, e se faz

intersubjetivamente. E mais, que o ser humano é a figura central no processo de produção de sentido. Como atividade constitutiva, como sistema natural e complexo, a linguagem possibilita a produção de sentido, pois, nas inúmeras e infinitas cenas construídas, o ser humano auto-organiza-se em seu nicho biológico, físico, social e cultural.

Toma-se por “nicho” a ambiência em que o ser humano vive e compartilha experiências com outros seres da mesma espécie. Não se refere, contudo, ao *habitat*, ao local de vivência, e sim, ao modo como o ser vive e organiza-se para viver. Como assevera Edgar Morin, “os seres vivos são seres auto-organizadores, que não param de se autoproduzir e, por isso mesmo, despendem energia para manter sua autonomia.” (MORIN, 2003a, p.95) No caso dos seres humanos, essa autonomia é dependente do seu entorno e, por isso, são chamados de seres auto-ecoorganizadores. Em outras palavras, os humanos desenvolvem-se na dependência de sua cultura, com as emergências de sentido que nunca cessam, resultantes das interações com seus co-específicos, movendo-se e (inter)agindo no nicho/ambiente a partir de suas limitações e experiências corporais. Interessante notar que a dependência é mútua: o meio produz alterações contínuas na organização dos sistemas vivos e estes, por sua vez, atuam sobre o meio e o modificam também de modo incessante. Os sistemas auto-organizadores precisam mudar para permanecer e, ao mesmo tempo, permanecer para mudarem. Repetição em diferença. Em outras palavras, há de se destacar a centralidade da linguagem na auto eco-organização identitária do ser humano. E a relação entre o ser humano e o ambiente/nicho, em que participa “inteiro e com toda sua vida”, envolve, simultaneamente, aspectos linguísticos, cognitivos subjetivos e socioculturais. Tudo entrelaçado e conectado, o que faz a experiência perceptiva ser resultado da ligação entre mente, corpo, mundo. Não há separação entre corpo e mente (Cf. JOHNSON, 2007). A mente é corporificada, o que significa dizer que pensamos e experienciamos o mundo corporalmente.

Costuma-se, culturalmente, conceber-se a ideia de “dentro e fora”, mas o que está em mim está revelado nas relações que eu estabeleço com o que está na lógica da vida²⁴ (Cf.

²⁴ Aqui remeto à noção de sujeito e sua teoria da complexidade: “creio na possibilidade de fundamentar científica, e não metafisicamente, a noção de sujeito e de propor uma definição que chamo de “biológica”, mas não nos sentidos das disciplinas biológicas atuais. Eu diria biológica, que corresponde à lógica própria do ser vivo.” (MORIN, 1996, p. 46-47) Trata-se de uma lógica em que os vários níveis humanos que constituem o sujeito, quais sejam o aparato neurocerebral, a linguagem e a cultura, a consciência de si, a afetividade, a liberdade, a alma e o espírito, estão interligados. Esse sujeito está integrado a uma realidade complexa, dotada de múltiplas dimensões, no sentido originário do termo *complexus* :o que é tecido junto. O todo está na parte e a parte está no todo. A teoria de Morin é importante para se compreender a complexidade do humano e para alertar sobre a necessidade de abolirmos uma certa forma de pensar de maneira linear e disjuntiva. Se o sujeito é complexo, sendo constituído pela lógica da vida, todos os aspectos devem ser pensados como uma organização sistêmica, dotada de mobilidade permanente. A meu ver, esse modo de pensar permite estabelecer uma relação com o trabalho criativo de Autran

MORIN, 1996). A maneira como eu percebo o mundo está relacionada aos vários níveis humanos que me constituem, inclusive, a cultura e a linguagem. Sou moldado pelas muitas ficções constitutivas do meu nicho, da minha cultura e também moldo outras ficções ao longo da minha existência (Cf. HUSTON, 2010). Essa confluência de ideias parece aliar-se à de Dourado quando, ao tecer considerações sobre a criação de suas personagens, assevera que “A ideia não é algo de fora, que preside a criação, ela se faz com a criação – na linguagem.” (DOURADO, 2000b, p.227). É processo porque tudo está conectado, está na logicidade da vida.

Nota-se que importam, nesta construção aqui empreendida, as cenas enunciativas que se formam em um entrelaçamento de sujeitos não isolados, mas orientados em uma “rede social”, em tempos e espaços, fazendo circular discursos, evidenciando a mobilidade que é própria da vivência e experiência humanas. Experiência que se liga à propriedade de acessar cenários que não são mais contemporâneos ao momento da enunciação e igualmente projetar outras cenas ainda não-presentes. Cabe dizer que essa capacidade de, pela linguagem e pelo pensamento, experienciar os tempos não-presentes é o diferencial da espécie humana, criativa ao produzir sentidos, dando forma a seu entorno e, assim, construindo o outro e a si mesmo.

É nessa direção que Walty²⁵ tem mostrado como os estudos cognitivos contemporâneos evidenciam o movimento da experiência da vida intrinsecamente ligado à devoração do outro, um movimento constitutivo da mente humana em sua natureza parabólica e relacional, perspectiva à qual me alinho. Convém, a essa altura, lembrar a propriedade das observações de Antonio Candido, em texto de 1966, muito antes dos estudos da cognição ganharem proeminência nos estudos linguísticos no Brasil, sobre “o caráter fundamentalmente orgânico da formação de imagens”, pontuando que “a expressão figurada é um processo criador, que manifesta de modo *sui generis* a atividade mental do homem” (CANDIDO, 2006a, p. 152). Não se trata, assim, de uma “invenção arbitrária e facultativa”. O sujeito, em suas relações, é um ser metafórico. Na emergência das cenas enunciativas, imagens vão sendo criadas e integradas, de forma constante, e compartilhadas. O fenômeno dialógico está intimamente relacionado com a capacidade de agrupar diversos espaços mentais —que não dizem respeito a um espaço físico dentro do cérebro, mas a esquemas/cenários cognitivos construídos pelos sujeitos durante suas interações — e, a partir desses agrupamentos, criar novos espaços emergentes, o que é uma

Dourado que privilegia o estabelecimento de múltiplas conexões entre tempos, espaços, sujeitos diversos e questões existenciais, em que o todo está na parte, e vice-versa.

²⁵ A esse respeito, podem-se consultar os artigos “Antropofagias horizontais: Machado e Silviano”. (WALTY, 2022); “Territorialidades e antropofagias” (WALTY, MACHADO, 2020) e “Metáforas antropofágicas na pintura de Adriana Varejão” (WALTY, 2020).

operação básica e fundamental para os seres humanos (Cf. FAUCONNIER & TURNER, 2002). Assim, segundo os cognitivistas, o *blending* está na base de produção de sentido, no arrimo da construção do conhecimento, ocorrendo de forma ininterrupta, em constante integração de espaços mentais, o que resulta na natureza imaginativa, criativa e relacional da mente humana. Não por acaso, Brandt (2004) declara ser a linguagem humana essencialmente teatral: criam-se cenas, que são integradas a outras cenas, reatualizadas, dinamicamente, em espaços de significação, como se cada um desses cenários fosse uma espécie de minidrama²⁶. Nesse teatro da consciência, há instauração do “eu” e do “tu”, em um “aqui” e um “agora”, co-construindo tempos e espaços múltiplos, trocando de papéis, referenciando e predicando objetos de atenção compartilhada, estabelecendo relações sempre renovadas, produzindo sentido para a existência... É assim que o sujeito narra/encena a si próprio e a sua história.

Por isso mesmo o processo metafórico ganha proeminência. “O conceito de metáfora é, então, entendido como base do processo cognitivo humano, responsável pela produção de sentido que conforma nossa vivência cotidiana.” (WALTY, 2020, p.3) Pensar por meio de metáforas é uma disposição ontogenética, um processo corriqueiro da vida, da qual todos participam inteiramente. Toda e qualquer forma de percepção está ligada diretamente à condição biológica (no sentido da lógica da vida, de acordo com a teoria de Morin), à experiência corporal, sem a separação entre dentro e fora, entre mente e corpo, repito.

Mas como pensar na mente humana devoradora, em processo que nunca é unilateral? Cumpre assinalar que, complexa, a mente não é uma entidade individual. Há de se levar em conta que os processos cognitivos são determinados sim, pela fisiologia cerebral, pela arquitetura mental da espécie humana, como atesta o senso comum, mas que se constituem e são constituídos também pelas práticas sociais e culturais dos diferentes grupos em que esses seres se organizam.²⁷ Como se daria, então, a possibilidade de uma partilha de representações

²⁶ Sob esse ponto de vista cognitivo, Cavalcante (2009) comenta: “Nas mais diversas situações de interação (assistir a um filme, visitar um museu, ler um livro, contar e ouvir uma história), os seres humanos criam “cenas”, “cenários”, dramaticamente estruturados, em torno de “agentes”, “objetos”, “relações”, “estados” e “processos”. Essas “dinâmicas cenas” são o que Brandt (2004) denomina “Espaços Mentais”. A construção do significado, pelos seres humanos, envolve, via de regra, a integração dessas “cenas dinâmicas”, na forma de uma rede da qual emergem significados sempre novos. Para o pesquisador, a linguagem é, por si mesma, uma fonte de teatralidade. O diálogo — implicado na produção de linguagem (verbal ou não verbal) — é inerentemente teatral.” (CAVALCANTE, 2009, p. 75).

²⁷ Segundo Ana Margarida Abrantes (2020), a teoria dos *4E cognition*, de Newen, de Bruin e Gallagher, confirma a necessidade de procurar a função mental fora dos limites do cérebro. A cognição humana ocorre nas quatro dimensões do fazer/existir: a mente humana é corporificada (*embodied*), pois o corpo desempenha papel constitutivo na realização dos processos cognitivos em conjunto com o sistema nervoso central; é situada (*embedded*), pois se relaciona com o contexto social e cultural, com o ambiente viabilizado pelo corpo; é enativa (*enactive*) uma vez que as percepções estão entrelaçadas a um fluxo de ação e a partir disso há a construção de representações; é estendida (*extended*) porque se apoia e delega para artefatos externos algumas das suas funções

mentais, de imagens/cenários frutos de mesclas baseados em experiências corporalmente subjetivas? E por que, a meu ver, importa pensar essa partilha no âmbito das artes, e, mais especificamente, do texto literário?

Para refletir sobre tais questões, retomo, à guisa das ideias de Abrantes (2020), os conceitos de “atenção compartilhada” e “cooperação”, do psicólogo e linguista estadunidense Michel Tomasello, como conceitos precursores e mesmo pré-condições para o desenvolvimento dos estudos da cognição humana. O aspecto mais central da cognição seria o gesto humano de apontar, “um gesto de chamada de atenção para um objeto, de partilha do interesse nesse objeto, e de convite à inferência pelo outro da relevância do objeto e da minha intenção em salientá-lo.” (ABRANTES, 2020, p. 237-238) O sujeito já conta com a partilha e a cooperação de seu co-específico. O pensamento dialógico, assim, seria elemento constitutivo da cognição humana, algo até mesmo anterior à linguagem. Poder-se-ia pensar até mesmo em um envolvimento dialógico entre mentes. Esse fato explicaria por que o processo evolucionário humano permite que se poupe energia na exploração do conhecimento e em habilidades já existentes nos co-específicos. A interdependência é constitutiva da cognição humana, e o pensamento também é intersubjetivo. Em incessante interação com outros seres, em e com seu nicho, em atividades percepto-cognitivas, o homem constrói sentido. E o faz retomando, repetindo, transformando, (re)criando.

Com relação à arte, ela seria o lugar por excelência da encenação de todo esse processo porque exhibe e concretiza a capacidade metafórica e recursiva da mente humana. Recapitulando: construir narrativas é operação central da linguagem humana. Tal operação diz respeito à capacidade que o ser humano tem de se colocar como enunciador, instituindo imediatamente o “tu” como seu enunciatário, para juntos compartilharem atenção sobre um objeto (um referente), e, dessa forma, instaurarem uma rede de espaços semióticos, ou melhor, espaços de significação, que se integram e formam outros espaços. No caso específico do texto literário, e, mais precisamente, no caso da obra de Autran Dourado, porque *corpus* do estudo em pauta, tem-se a forma artística, fruto da ação integradora de culturas, promovida por uma “mente devoradora” do autor que se vale de sua experiência no mundo como escritor, como crítico, como crítico de si mesmo, como habitante de um determinado lugar e tempo para criar. Em sua criação, emergem variadas vozes que o atravessam e o constituem. No ato da leitura,

(os *smartphones* e os computadores são bons exemplos dessa dimensão). Isso atesta que a cognição humana não é limitada ao processamento mental isolado, sendo influenciada, entre outros fatores, pela interação social, pelo outro, o que me parece, muito ousadamente, indo ao encontro das teorias psicanalítica e enunciativa no que diz respeito à constituição do sujeito.

esse emaranhado de manifestações de outros vai-se desvelando na emergência dos sentidos, em novas interações, em novas cenas, novas disposições, novos arranjos, por meio da repetição e da (re)criação. Produção e recepção situam-se em um campo de inter-relações e podem ser associadas à lógica dos fractais, para usar a imagem com que iniciei este trabalho. A repetição de temas e imagens se manifesta em diferentes escalas, em sentidos constantemente reconfigurados e enriquecidos a cada nova interação texto-autor-leitor.

O processo antropofágico da mente, assim, diz respeito ao movimento da experiência humana, que implica o estabelecimento contínuo de construção de relações, assevera Walty (2020). O movimento apropriador, nunca unilateral, ressaltado, é um traço distintivo da própria mente humana. A antropofagia seria a manifestação de uma mente que acede a outras mentes, assim como está à mercê delas, em um processo de moldagem e constituição mútua, em interação infinita. Se é constitutiva da natureza humana, a devoração antropofágica é operada por todos, em todo o tempo e lugar. A “comunhão entre as mentes” é processo antropológico, pois dessa interação o homem vive, criando sentidos em e para seu estar no mundo. A “devoração” é universal.

A partir desse fio de relações, creio ser possível concordar que a antropofagia cultural não seria um conceito restrito a um trabalho original de Oswald, nem limitado à definição da cultura nacional, muito menos uma resposta a uma suposta dívida dos países periféricos com o passado europeu, mas sempre relacionado à natureza constitutiva do ser humano, operado, portanto, por todos, em todo o tempo e lugar. Na verdade, a antropofagia seria a emergência da recursividade das culturas, porque constituinte da mente humana.²⁸ Na produção artística, uma das esferas de atividade do homem, é possível verificar a manifestação da recursão, sendo que sua existência não se limita ao âmbito individual porque fenômeno de cognição social.

Concordando com Lafetá (2004), ressaltado que Autran Dourado figura como cultor do legado modernista e, levando em conta seu jogo cuidadosamente arquitetado, concebo-o como

²⁸ Vale ressaltar a oportunidade da proposta oswaldiana, essa sim, original. O conceito de antropofagia cunhado por Andrade emergiu no contexto literário brasileiro mais que como uma metáfora, como potência reflexiva, mobilizadora de crítica simultânea ao cenário cultural, político e artístico nacional. Complexa e sugestiva por natureza, no que reside sua força, a concepção reverbera ainda hoje em discussões no campo da cultura em geral, ratificando sua importância. Vale repetir a outra faceta extraordinária: a antropofagia, no sentido oswaldiano, é a capacidade de apreender experiências diversas simultaneamente. E mais: é a faculdade de lidar com o diverso e o simultâneo de maneira criativa, produtiva. O próprio conceito, assim, enseja deglutição e ressignificação. Como bem resumiu o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, a antropofagia é “a única contribuição realmente anticolonialista que geramos [...]. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...” (CASTRO, 2007, p.81)

um verdadeiro “antropófago”, capaz de moldar uma composição integrativa em que conjuga a história de Minas e a do Brasil, arquétipos míticos, textos bíblicos e outros da tradição ocidental, o rural e o urbano, o provincianismo e o cosmopolitismo, o moderno e o tradicional, o coloquial e o erudito, mobilizando um complexo lugar de entrecruzamentos discursivos. Discursos que Autran coloca em movimento, a partir de incursões em outros campos que não apenas o literário. Esse é seu modo de devorar, de nutrir-se para criar. Como resume Jonatas Guimarães, “não se trata de sociologia, história, filosofia ou de psicanálise: suas obras se constituem como literatura, mas, por isso mesmo, mobilizam, deslocam e tensionam discursos e imagens presentes nos outros saberes.” (GUIMARÃES, 2021, p.95). Não por acaso, Guimarães usa a metáfora das constelações para se referir às múltiplas possibilidades que a obra autraniana nos proporciona. Como construção humana, constelar é se jogar nesse campo associativo, e também formar novas constelações. Pensando no saber como força circulante, parece que essa concepção está no horizonte de Dourado. Em outras palavras, Dourado (re)constrói, o tempo todo, ou seja, ele se apropria de textos (em *sentido stricto e lato*) seus e de outros, conceitos seus e de outros, para transgredir, transformar, parafrasear e parodiar, para “montar” sua obra. Para usar um vocabulário da antropofagia, Dourado é um autor criativo que saboreia um cardápio vasto e tentador, ruminando quantas vezes forem necessárias para uma digestão apropriada, até alcançar a fatura de sua obra. Esse manancial se oferece ao campo simbólico da cultura como um espaço ético-político, pois possibilita a incorporação criativa de referências múltiplas do outro, do mundo, de cada um de nós.

2.3 Movimentos recursivos: retroações e projeções

A essa altura, cumpre reafirmar o percurso que pretendi, na incerteza do êxito, com a intersecção de variados pressupostos teóricos, em movimentos que se interseccionam: a antropofagia e as teorias cognitivas se relacionando com a repetição, operador principal de leitura deste trabalho. Explico: um olhar estendido da antropofagia, seja como movimento estético seja como movimento de retomadas que se dá entre culturas, pois característica constitutiva da mente humana, permite-nos vislumbrar o caráter recursivo e, por isso mesmo, repetitivo na/da tessitura textual, em sentido amplo, que costura o novo ao velho, o próximo ao distante, o conhecido ao desconhecido, conferindo-lhe contornos outros. Na arquitetura de Autran Dourado, elementos do passado conectam-se aos do presente, e, retomando a metáfora do tecido, como pedaços atados por tensos nós. Neles, imagens bordadas carregam semelhanças

e diferenças. Ressalto que, nesse vai e vem do alinhavo, se destaca a alta antropofagia, aquela propensa à contaminação, ao risco de ser afetado pela alteridade, à assimilação crítica e potencialmente transformadora da consciência, e não a baixa antropofagia, estratégia que se resumiria em absorver o outro até o ponto de suas diferenças serem eliminadas, suprimidas, no gesto de simples satisfação de um apetite elementar e/ou apropriação consumista exacerbada.

Na costura dos conceitos a que me propus até o momento, reafirma-se que o dizer é inevitavelmente habitado pelo já dito e se abre sempre para uma pluralidade de sentidos; o escrever também implica repetição, sendo que o reiterado, deslocado de seu lugar primeiro, assume roupagem nova, única; no (re)ler e no (re)escrever, a absorção do *outro* não acontece para destruí-lo, mas para tomá-lo de modo próprio, e nesse tomar de outra forma, ainda poder descartar uma parte.

Na obra de Autran Dourado, os movimentos de retomadas e sobreposições exercidas no ato de produzir podem ser lidos como uma verdadeira antropofagia cultural, o que exhibe, na proposta de alguns cognitivistas, o mecanismo básico da mente humana, em seu trabalho de processamento de sentidos, em sua ação basilar de construções relacionais. Tanto a narração, referente ao ato de contar histórias, como a narrativa, emergência do ato de narrar, estão intrinsecamente ligadas ao processo de narratividade, visto como constitutiva da natureza humana, em sua capacidade de contar histórias para construir a si mesmo e o mundo. Nunca é demais lembrar que essa capacidade humana constitutiva, determinada por uma base neurológica comum, sofre modelações e edições pelas vivências culturais de cada sujeito. A cognição é universal, mas impactada e parametrizada pela cultura. Tal traço estende-se à capacidade metafórica, pois considera-se que toda metáfora é uma narrativa, que emerge no processo enunciativo, ou seja, é uma operação cognitiva por meio da qual significamos e experienciamos o mundo. Cumpre ressaltar que a grande capacidade narrativa que os seres humanos desenvolveram e que é inerente ao gênero humano, vê-se manifestada, de modo potencializado no texto literário. Por isso mesmo, o processo de escrita do autor mineiro, de caráter repetitivo e obsessivo, retoma constantemente as mesmas metáforas, os mesmos temas, os mesmos fios narrativos para compor tessituras diversas.

Esse *modus operandi*, em minha leitura, lembra bastante o conceito de recursividade de Edgar Morin, que se conecta com sua teoria da complexidade, já referida anteriormente (vide nota 24). Ao caracterizar a linguagem como um sistema adaptativo complexo, Morin acentua a ideia de circuito que a caracteriza, apontando para o processo recursivo: “Um processo

recursivo é um processo onde os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz.” (MORIN, 2005, p.74). O processo, que, como tal, é sempre um devir, se dá também em relação ao social, afinal “Se não houvesse a sociedade e sua cultura, uma linguagem, um saber adquirido, não seríamos indivíduos humanos.” (Ibid., p.74) A ideia é a de circuito, em que o fim alimenta o novo início — “O todo está na parte que está no todo” (MORIN, 2005, p.75) —, pura repetição, complexidade que se mostra no que é “tecido junto”.

O exercício de diálogos não cessa: a ideia de elementos que são constantemente retomados para novas configurações aproxima-se de outra imagem que Dourado elege ao discorrer sobre a maneira como as repetições em sua obra “são usadas *ad nauseam*, propositadamente, como técnica” (DOURADO, 2000b, p.45): a do processo alquímico. Neste “repete-se a mesma experiência, com os mesmos elementos, na esperança da descoberta.” (Ibid., p.46). É sintomático que, a partir dessa observação, veja-se o texto como espaço de um grande processo de transformação, em que a matéria-palavra se metamorfoseie em algo novo, e, diria, algo precioso²⁹.

Se é possível apontar uma figura emblemática dessa estratégia de composição, ela seria a pantemporal personagem Donga Novais, que dará título ao romance **Novelário de Donga Novais** (1989), de 1976, e que será retomada em múltiplas narrativas. Narrador oral da tradição, um verdadeiro sábio oracular que compõe a história da mítica cidadezinha de Duas Pontes, tão afeita aos moldes mineiros, Seu Donga constrói, nos moldes de seu criador, narrativas cheias de “[...] desvios e acrescentamentos, ponderações, ditos, rimas e rifões, novos e desnovelos, a malversação do tempo [...] matéria de bicho-da-seda.” (DOURADO, 1989, p.5). A matéria-prima do intrincado/complexo tecido da personagem é retirada do saber e do viver ordinários, dos provérbios de forma condensada e poética, do lugar-comum que se repetem, quase como um oráculo na cultura popular: “Os casos, as conversas, os ditos, tudo realmente se repetia sem cessar” (Ibid., p.31). Mas essas repetições se davam com “Outro ritmo, outro tempo, outra clave, outras pautas e solfas.” E as “novas disposições combinatórias de velhas falas que ficaram estacionadas no ar (infinito caleidoscópio) eram como se fossem compostas de outras vozes” (Ibid., p.31). Na figura do caleidoscópio, observa-se a reverberação das histórias contadas e recontadas que serão ampliadas e formarão novas histórias. Observa-se a

²⁹ A escolha do adjetivo “precioso” não é gratuita. A alquimia é uma prática protocientífica que teve seu auge entre os séculos XIV e XVI. Os alquimistas manipulavam elementos básicos na busca incessante pelo elixir da vida eterna e pelas transformações dos metais em ouro, resultados preciosos para o ser humano, assim como o texto literário, pelo menos na concepção deste trabalho. História disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-da-alquimia.htm> Acesso em 10/11/2023.

proximidade com o modelo fractal no que diz respeito ao padrão repetitivo em outras escalas. O todo na parte, a parte no todo, novamente. O narrador do novelário não se cansa de fazer analogias: “E ele foi (ia) tecendo dia a dia, noite e dia, desnovelando, e novelando, o incessante novelário se fazendo, a memória e as fantasias insones, toda a história, dominó fantástico. De tão simples e corriqueiro tudo, humano.” (Ibid., p.6). A paciente bordadeira Penélope aparece refletida no contador de “causos”, no vínculo etimológico do tecer com a palavra “texto”, na referência à trama, na (re)configuração das existências, na criação, invenção e possibilidade de caminhos. O sempre processo humano metaforizado no ato de fazer e desfazer, no enovelamento e desfazimento, no “complexo tecido junto”, na “lógica da vida” (Cf. MORIN, 1996), como venho lendo.

Seguindo o mesmo fluxo, as personagens também são conectadas umas com as outras, “sem perceberem”, usando “a metáfora dos vasos comunicantes” (DOURADO, 2000b, p.108). Embora tenha nascido em **Ópera dos mortos** (1967), Seu Donga ainda aparecerá em livros como **Lucas Procópio** (1985), nas coletâneas de contos **As imaginações pecaminosas** (1981) e **Violetas e caracóis** (1987), reiterando, em suas narrativas, o posicionamento de seu criador quanto ao lugar-comum, o “corriqueiro”, o “humano”. Em **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (1976), um de seus ensaios-fantasia mais conhecidos, Dourado diz “[...] eu quero mesmo é o lugar-comum” (DOURADO, 2000b, p. 86), um lugar-comum “do clichê, dos tiques e triques”, reiterado muitas vezes “[...] para ver se, repetindo, um dia ele ganhe força nova: o famoso **princípio alquímico** [...]” (Ibid., p.94, grifo meu). A escrita de Dourado e a criação da oralidade de Seu Donga colocam em jogo o exercício da repetição, asseverando que “[...] todas as palavras e metáforas são impróprias, passíveis de desdobramento e continuação: espiral babélica, labiríntica, lúdica.” (DOURADO, 1989, p.39) Mas é curioso notar que a *mea culpa* de simplicidade e de lugar-comum de sua construção choca-se com a complexa rede em que o leitor se vê emaranhado, na sofisticada teia elaborada. Um convite, portanto, à desconfiança de seus propalados princípios estéticos.

Na voz do narrador do novelário de Novais, é possível vislumbrar a piscadela do autor - afinal não está presente o traço lúdico que nada mais é do que um desafio ao leitor? O jogo do texto é reiterado em todo o conjunto das obras de Autran. Ele aparece nas alusões ao dominó, à montagem e desmontagem de peças (quebra-cabeça?), à artimanha do truco. No dominó, apesar de as peças conterem números repetidos, cada jogo é único, devido às diferentes possibilidades de combinações e ordem em que as peças são jogadas. Na montagem e desmontagem de peças, a experiência em que os encaixes são feitos sempre é nova, a despeito das formas serem

repetitivas: “No truco, jogo da farsa e do disfarce, do ir e vir, do faz que vai e volta.” (DOURADO, 1989, p.6). As partes estão, muitas vezes, em aparente desordem, pouco articuladas, convidando o leitor para a tarefa de montagem e para o encontro com a composição labiríntica, o movimento espiralar, a repetição em diferença. Jogo ilustrado e ratificado em “Os mínimos carapinas do nada”, conto que integra **Violetas e caracóis** (2005) e que aparece também na seleção de “melhores contos”, feita por João Luiz Lafetá (2001). O autor/poeta é comparado ao carapina, que fabrica objetos sem utilidade prática. Das três categorias de carapinas elencadas — a primeira, comparada a “uma corporação de operários”, produziria objetos concretos, tangíveis, dotados de finalidade prática, ainda que decorativa; a segunda, ligada à confecção de artefatos que, antes de serventia banal, adquiririam beleza devido ao trabalho nobre dos artesões, como os cabos de madeira detalhadamente esculpidos —, a última seria privilegiada pelo narrador: Na “pura, (n)a sublime, (n)a extraordinária terceira categoria”, trabalham os fazedores de caracóis, os carapinas que desbastam a madeira como “poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada.” (DOURADO, 2001, p.21). O nada desvela a não função pragmática da arte poética que se faz na tessitura das muitas histórias e trajetórias de vida dos habitantes da mítica Duas Pontes. Na escrita-carpintaria do carapina, os caracóis e sua forma espiralada metaforizam a escritura que se alimenta de histórias contadas e recontadas, em processo recursivo e projetivo. “Aparas-palavras” que vão diminuindo de tamanho até o limite de perderem a referencialidade. O caracol também ressoa o processo do contar, sempre infinito, sempre produzindo novas aparas. E, lendo-o na pauta deste trabalho, reverbera nas múltiplas repetições usadas pelo autor ao longo de sua obra, talvez porque quisesse mesmo tirar o máximo de significância da palavra até o seu esvaziamento, até chegar ao nada, podendo provocar assim, paradoxalmente, a geração de novos significados.

Observo ser possível fazer novamente a volta do parafuso e trazer, mais uma vez, a imagem da ardilosa Penélope que nada mais faz do que subverter a função essencial da tecelagem. Ao invés de confeccionar algo útil, pronto e acabado, a astuciosa tecelã transforma o em atividade em constante processo, lúdica, em um quase jogo de engano para despistar os pretendentes e manter-se fiel ao esposo. E, nessa volta espiralar, a referência que faço em relação à personagem grega, que manipula a percepção dos pretendentes, conecta-se ao blefe do truco, à capacidade de leitura que o jogador faz de seus oponentes para tomar decisões estratégicas.

Como pensar no tecido inacabado e misturado, obra de um escritor antropófago cultural que, em contínuo movimento espiralar, recua ao passado e inventa o presente e o futuro no

agora? Como esse movimento se dá na feitura da arte-carpintaria do nada? De que matéria se alimenta o autor para construir a trama de seu logro?

Pois bem, o texto aciona, de um lado, recursos próprios da língua em sua construção e, de outro, (re)cria realidades, encenando elementos que fazem parte da vivência humana. Para pensar a esse respeito, recorro a Antonio Candido, intelectual por quem Dourado tinha muito respeito, admiração e ideias afins no que concerne à construção literária. Não por acaso, dedica um capítulo de **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (2000) a comentar reflexões teóricas sobre a personagem que se aproximam da concepção do crítico. Aqui me interessa a “redução estrutural” que, segundo Candido, é “processo pelo qual —a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (CANDIDO, 1993, p.9). Discutindo o aspecto da fabulação estética do texto literário na sua necessária relação com o social, o professor afirma: “Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 2006c, p.14). Em sintonia, Dourado afirma que esse material é usado como barro nas mãos dos romancistas: “O criador amassa e emprega a realidade para criar outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças...” (DOURADO, 2000b, p.100). A dimensão político-social que se dá na superfície textual decorre do redimensionamento poético da proposição do mundo dito “extratextual” por Candido. Talvez seja importante ratificar que tanto Candido como Dourado estão voltados, quando se referem à matéria ficcional, para a forma, para a organização do texto. As concepções de ambos auxiliam no que proponho para dizer dessa criação estética, da invenção de tempos/espacos outros de vida, mas não opõem dentro e fora. A conjugação de elementos internos e externos estão simultaneamente presentes como parte da estrutura do texto literário. Vê-se o texto como um convite a compreender o mundo, deslocando conceitos, a partir de uma base experiencial, como não poderia deixar de ser, tratando-se de uma atividade humana. A questão dessa construção, assim, é sempre processual, marcada pelo movimento e pela integração.

Uma reorganização do mundo, diria, em termos de arte que, por sua vez, vai ao encontro dos atos de fingir³⁰, de Wolfgang Iser (1996, 2002). A criação do intrincado tecido literário se

³⁰ Os atos de fingir compreendem a seleção, a combinação e o “como se” ou autodesnudamento. Por meio da seleção, o autor de uma dada obra seleciona elementos escolhidos ou “recortados” da realidade vivencial ou extratextual e propõe uma reordenação desses elementos, uma combinação intratextual, de tal maneira que o texto literário acaba por revelar seu estatuto de ficção, autodesnudando-se, “como se” fosse a realidade. Cumpre registrar que o teórico alemão utiliza as denominações “extratextual” e “intratextual” para mostrar os deslocamentos e transgressões de limites entre texto e contexto, desfazendo a dicotomia ficção *versus* realidade. Neste trabalho,

dá no jogo do fictício que se estabelece entre a realidade e o imaginário³¹, que estão sempre conectados e que interagem no espaço textual por meio dos atos ficcionais, quais sejam a seleção, a combinação e o autodesnudamento. Trata-se sempre de uma transgressão: a realidade vivencial nunca será a mesma depois de repetida no/pelo texto ficcional, pois ela estará deslocada; o imaginário, experimentado pelos sujeitos de modo difuso e informe, ganha contornos ao fazer parte da tessitura ficcional. “Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então **a repetição** é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida.” (ISER, 2002, p.958, grifo meu), insisto. E não é realidade repetida porque o texto literário é lugar transgressor dos limites por excelência, tanto do real quanto do imaginário, além de criar outros espaços interrelacionados, pois o mundo textual construído há de ser concebido não como realidade, mas *como se fosse* realidade. O mundo é, pois, encenado no texto. Como reafirma o narrador de **Novelário de Donga Novais** (1989): “Tão mais reais são as coisas que a gente inventa, quando tudo se pode prever.” (DOURADO, 1989, p.6)

Seguindo a lógica da teoria da complexidade, a obra de Autran Dourado como um todo constrói-se recursivamente, em movimento de voltas e de projeções, em que se cruzam narrativas, repetida e reiteradamente, encenação do próprio movimento da vida. Tal miríade de concepções me autoriza a pensar em repetições sempre em movimento...

2.4 Movimentos filosóficos: a repetição como diferenciação criativa

O movimento recursivo na obra literária, como espero ter demonstrado a partir dos diálogos trazidos à baila, põe em jogo o movimento de repetições que não é exatamente cópia. Por mais que a história esteja permeada de clichês, lugares-comuns, ditos e provérbios, matéria que encena elementos da vivência, a criação nunca será o *ipsis litteris* de algo, até porque não há algo finalizado, acabado, pronto a ser repetido. A criação trará sempre sua marca de

considera-se que, na produção literária, criam-se cenas ancoradas nas experiências do ser e estar do humano no mundo, sem a oposição entre dentro e fora, como pode parecer no diálogo com as postulações de Wolfgang Iser. Conceitos de estrutura, ou denominações como “extratextual” e “intratextual”, próprios de leituras, muitas vezes equivocadas, da crítica canônica, devem ser relativizados por não apontarem uma dicotomia entre as categorias.

³¹ Para Iser, a realidade estaria para o mundo social, “mundo extratextual”, ou o mundo “prévio ao texto”, a partir do qual são construídos os campos de referência de que o texto se valerá. O fictício é compreendido “como o não real, como mentira ou embuste”, servindo como “conceito antagônico a outra coisa.” (ISER, 2002, p. 985). Já o imaginário é tomado como uma instância que permite a invenção do possível como prenúncio de outra realidade. O imaginário é a instância, portanto, constitutiva do ser humano, em sua natureza de fabular, criar realidades possíveis.

singularidade. E ainda há a atualização renovada do ato de ler. Afinal, há de se lembrar de que a leitura exhibe o jogo da linguagem, em que um “eu” se põe em cena diante de um “tu”, e que essas cenas são irrepetíveis (Cf. BENVENISTE, 1989; 1995), nunca reprisáveis nas (re)leituras. O mesmo livro, afinal, muda em relação, até para o mesmo leitor, pois este está sempre mudando... Isso, em outras palavras, quer dizer que a marca da singularidade exhibe a atualização da capacidade humana de devoração, seja no gesto autoral, seja no ato de leitura. E que o devorar e o criar colocam em proeminência o homem como figura central no processo de criação de sentidos, em seu nicho bio-físico-sócio-cultural, na própria lógica da vida em toda sua complexidade, nos movimentos que explicitarei anteriormente.

Talvez a pergunta seja se seria possível pensar em uma repetição que não fosse diferencial... Se se lembra a etimologia de repetir (< “repetire”), “tornar a dizer ou escrever”, logo se imporá a ideia de reiteração da mesmice. Se procurarmos no passado mais longínquo, o homem das culturas arcaicas repetia os modelos de conduta a partir das narrativas dos acontecimentos primordiais, como já ressaltai na parte introdutória deste trabalho: “Os acontecimentos do mundo não possuíam realidade em si mesmos, mas apenas na medida em que repetiam acontecimentos pretéritos.” (GARCIA-ROZA, 1999, p.27). Diria eu que os eventos continuam sem realidade intrínseca, pois não há um real estático, pronto, pré-construído. O que ocorria nos tempos primevos era que o gesto se revestia de significado unicamente até o ponto em que reiterava um ato primordial. Para o homem das sociedades arcaicas, os paradigmas para suas instituições e as normas para suas várias categorias de comportamento teriam origem no começo dos tempos. Desse entendimento, surgiu a divisão entre profano e sagrado. Enquanto este repetia um modelo original, aquele escapava à moldura exemplar. Nesse sentido, o mundo, naquilo que possuía de verdadeiro ou de sagrado, seria sempre uma repetição. Tudo o que fugisse a esses contornos permaneceria imerso no caos, carecendo de sentido e de realidade.

Por isso mesmo, parece ter a cultura ocidental privilegiado, de maneira geral, a identidade, supondo-se sempre a existência de um igual, de um modelo coeso e acabado, da superioridade imposta do mesmo em detrimento da diferença. Parece seguro desejar a concepção estável de que as coisas, os fenômenos mudem pouco ou que, caso haja mudança, que ela não prejudique essencialmente a forma como se percebe o mundo. Diante do imprevisível, do desconhecido, parece que o homem quer um ponto fixo, uma certa estabilidade para se organizar. As mudanças muito drásticas o assustam porque não sabe como lidar com a novidade. Tudo que existe deveria ter uma qualidade, um atributo, um aspecto que permitiria o

reconhecimento do idêntico, mesmo quando houvesse algum traço novo. A repetição, assim, submetida à lógica da representação do semelhante, é a com que estamos mais familiarizados. Afinal longa foi a tradição platônica de uma filosofia transcendente, pautada em uma divisão entre um mundo de ideias perfeitas e originais, que deveriam ser imitadas, e outro, de cópias degradantes (PLATÃO, 2003).

Na modernidade, o que se repete será problematizado por alguns filósofos, entre eles, aqueles lidos e citados com frequência por Autran Dourado, como Giambattista Vico, no século XVIII, com sua teoria cíclica da História, e Friedrich Nietzsche, no século seguinte, com sua concepção de eterno retorno. Ao fazer considerações sobre **A barca dos homens** (1961), primeiro livro publicado em outra língua³², Dourado aproxima os dois pensadores para explicar a fatura do romance, de forma “celular, circular (Vico, Nietzsche – eterno retorno; principalmente Vico – *Scienza Nuova*, sua teoria da História – circular ou pendular, ‘*corsi ricorsi*’, idas e vindas)” (DOURADO, 2000b, p.159), modo de fazer que se repetirá em **Os sinos da agonia** (1974). Note-se que o autor elenca ingredientes usados para a configuração da urdidura poética do texto ficcional. No excerto citado, deixa explícita sua devoção filosófica. É bom reprisar que Autran Dourado, no seu afã de dizer e de como dizer, constrói-se como autor aberto a múltiplos diálogos, desde os tecidos no campo literário e analítico, com escritores e críticos, até os engendrados a partir de elaborações conceituais, não só filosóficas, mas também psicanalíticas, sociológicas, nos mais variados domínios, sejam estéticos, políticos, históricos e outros. Mas nunca é um repetir o que outros dizem, e sim, apropriar-se deles, lendo-os em diferença, levado pelos dinamismos e ideias que o abraçam e o abrasam. Em outras palavras, sua obra constrói-se recursivamente em um movimento de projeções.

Sem desconsiderar essa deglutição, na maioria das vezes deformadora, é possível apontar que, de Vico, opositor contumaz da lógica cartesiana, encerrada em relações calculadas de forma dual entre verdadeiro e falso, o autor mineiro destaca a intuição quanto ao nascimento da poesia nas primeiras épocas da humanidade, eivadas de fantasia e imaginação. Em **Scienza Nuova** (2005), em pleno século XVII, Vico defendeu a ideia de que a poesia precedeu a prosa, de que os homens, nos primórdios, fabulavam por imagens, e só posteriormente a linguagem racional da prosa se instaurou. Segundo o filósofo italiano,

o mais sublime ofício da poesia é dar às coisas insensatas sentido e paixão, e é propriedade das crianças tomar coisas inanimadas entre as mãos e, divertindo-se, falar-lhes como se elas fossem pessoas vivas. Esta dignidade filológico-filosófica faz-

³² Com **A barca dos homens**, Autran Dourado alcançou projeção internacional, ultrapassando fronteiras, ao ser traduzido primeiro na Alemanha, em 1964, e depois na França, em 1967, e na Espanha, em 1970.

nos admitir que os homens do mundo infantil foram, por natureza, sublimes poetas. (VICO, 2005, p. 126).

Na aproximação entre poeta e criança, o filósofo põe em evidência a capacidade em comum de dar vida ao que é inanimado, criando mundos possíveis. Já ressaltai esse postulado de Vico, na introdução deste trabalho, e o retomo aqui para reafirmar sua compreensão de a fala poética não ser um mero adorno, mas algo de vitalmente necessário, ou seja, de caráter ordinário. A “sabedoria poética”, segundo Vico (2005), diz respeito ao conhecimento prático, ético e adquirido na experiência, que não está centrado em teorias, mas pautado no pensamento metafórico, ou seja, na formação orgânica de imagens, ou melhor, eu diria, de cenas³³, que também está no saber infantil. Os ecos redivivos da sabedoria poética, “a primeira sabedoria do mundo para os gentios” (VICO, 2005, p.8), reverberam na idade da primazia da razão, de maneira essencial. Esse caráter indispensável se deve ao fato de que, na filosofia de Vico, há um horizonte bárbaro dimensionado por um tempo fundado na ideia de progresso, de conhecimento teórico, distante da tradição mítica e fabulosa, que teria sido fatal se não fossem o resgate e a preservação da poesia. Se assim é, há a sobrevivência da dimensão poética no mundo humano, o que parece agradar a Autran Dourado, autor cujos textos são ricos em linguagem simbólica, que capturam o cerne da experiência humana e da vida cotidiana. O escritor mantém um diálogo incessante não apenas com seu tempo, com sua terra, mas com toda a tradição de artistas preocupados em tecer narrativas, em resgatar casos, e em lembrar e inventar “causos”, pura “sabedoria poética”. Como escritor de profunda consciência em relação ao seu processo de criação, Dourado parece comungar da visão de Vico com relação ao devir de fluxos e refluxos (*corsi e recorsi*), em que o fim de um processo alimenta o começo de outro (um teórico da recursividade *avant la lettre?*), ao entrelaçamento do racional com o

³³ Giambattista Vico (1668-1744) refutou o paradigma matemático e físico como única fundamentação do saber, um embate com o propagado racionalismo cartesiano do século XVIII, em um período de grandes transformações no pensamento ocidental. Para o filósofo napolitano, era de suma importância entender a História das nações, ou seja, as relações estabelecidas pelo homem em seu caminhar pelo mundo. Na trajetória humana, a razão teria sido a faculdade desenvolvida por último, sendo precedida da fantasia, da imaginação e das paixões ou emoções. A título de contextualização, essas etapas estariam identificadas em três idades no decorrer da História. A primeira delas seria a dos deuses, época teocrática, em que os eventos naturais são associados a divindades e suas vontades, ficando a linguagem reduzida a grunhidos e gestos. A outra idade seria a dos heróis, regida pelos mitos e pela linguagem impregnada de fantasia. Nessa época regada a fábulas, o pensar humano se daria por meio das metáforas, e o modo de conceber o entorno seria naturalmente poético. Por último, temos a idade dos homens, fundamentada nas reflexões filosóficas e nas teorias científicas. Longe de desprezar o advento da Razão, Vico chama a atenção para a valorização exacerbada desta em detrimento das outras formas de conceber a realidade. Cada etapa teria as suas especificidades, suas maneiras de conceber o mundo, não podendo ser atribuída a elas uma lógica hierárquica ou valorativa. Mesmo que a teoria cíclica da História de Vico possa parecer ultrapassada, ela teria sido deglutida por Dourado em dois aspectos importantes: a concepção pioneira da História como um processo não linear, abrindo caminho para novas interpretações e compreensões do percurso do humano sobre a Terra, além da potencialidade conferida à poesia, convocando o mundo dos afetos.

sensível, bem como da concepção da fantasia enquanto instância propulsora de conhecimento humano. Ou seria o poeta quem estaria permanentemente impulsionado a retomar textos primordiais na tentativa de uma nova cosmogonia que, embora diferente, imita o tempo infantil? Não por acaso, o autor mineiro elege como topos da sabedoria poética o espaço de uma Minas inventada pela força de lendas e de fábulas, e de mundos infantis. Trata-se de um lugar de misturas, que abriga o moderno e o arcaico, o mítico e o místico, a ciência e a memória de lendários narradores, lembrando, mais uma vez, o mais representativo deles, o poeta filósofo Donga Novais. Essa personagem, é bom que se registre, abriga em sua voz várias outras vozes narrativas do universo interiorano mineiro. Seu Donga é o artesão e o carapina da cidadezinha, delineado como possuidor de um saber que se apropria da experiência e das histórias dessa gente, também muito misturada (sabedoria poética, portanto). Personagem herdeira dos antigos rapsodos e parodistas da Antiguidade, torna-se, nas malhas da ficção, a porta-voz do saber extraído do vasto imaginário popular, imputando um jogo de memória e esquecimento, embaralhando fatos, reproduzindo e inventando outros tantos. Como muito bem aponta Jonatas Guimarães, Donga Novais “não apenas é alguém que se lembra de todos os acontecimentos, mas é uma figura que dilui a linha temporal de passado e futuro para apresentar todas as vozes de Duas Pontes em um presente imutável.” (GUIMARÃES, 2021, p. 212). Imutável no sentido de trazer o que “já foi”, de resgate de histórias, do não esquecimento. Dourado constrói um narrador que presentifica Xerazade, assumindo a tarefa de dar continuidade às histórias narradas e assegurar a sobrevivência das memórias (*corsi e recorsi*). Assim, nesse microcosmo inventado, coexistem as vozes que perpetuam a memória coletiva da comunidade, uma forma de repetição que faz resistirem tradições e saberes. As inventadas linhas temporais se imiscuem na obra de Dourado, e as recorrências no curso da História deixam entrever as relações entre o homem e a sociedade, a permanência do arcaico no moderno, do poético no horizonte de uma sociedade racionalizada, mistura da cultura popular com a erudita.

Mas aqui me interessa ainda mostrar que Dourado, em outra direção, estende a compreensão de efeito espiralar do tempo em sentido lato para o campo literário para criticar certas voltas ao passado, que beiram o academicismo empobrecedor, asseverando que “as linguagens literárias, as formas estéticas, mesmo os estilos de época, não morrem de todo, ficam hibernando, prontos para voltar...” (DOURADO, 2000b, p.87). Ressalta-se o trabalho consciente de apropriação de Autran Dourado em direção ao novo. Dizendo que, de certa forma, é “partidário e torcedor de Giambattista Vico”, Dourado escreve um capítulo do livro **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (2000) dedicado a tecer comentários sobre as

tendências estruturalista e formalista que, com “rígida disciplina estilística clássica”, deram visibilidade a grandes escritores na literatura brasileira. Se o enobrecimento de nomes como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, citados pelo autor, teve papel significativo no cenário da Literatura Mundial, por outro lado, teria exaurido a escrita de tantos outros escritores, limitando sua expressão artística e criativa, criando um ambiente literário em que a inovação ficara sufocada pelo excesso de arcaísmos e erudição estéril. O tom meio debochado do ensaio, em minha leitura, parece se dirigir menos aos escritores e mais à onda purista e classicista tradicional da crítica literária da época, que tinha olhos para a materialidade do texto, descartando seu imbricamento na vida, nas questões socioculturais. E aí nota-se a piscadela do autor para o leitor: por um lado, valoriza a tradição poética dos Antigos e a importância de seu resgate e, ao mesmo tempo, usa, matreiramente, a teoria cíclica de Vico para criticar os preceitos linguísticos e as formas estilísticas engessadas que insistem em voltar. Um jogo em que o escritor se constrói sob o viés da performance, da atuação como crítico, do falseamento da citação de um filósofo célebre para lê-lo deslocando-o à revelia. Não se trata de ser contrário à tradição literária ou de negá-la, mas de reafirmar que a partir dela se alcança algo diferente dela. Relê as tradições literária e filosófica, tanto nacionais quanto europeias, das quais, confessadamente, se nutre, mas o faz a seu modo, ao modo de um intelectual que constrói sua própria enunciação. Uma relação pendular entre o moderno, o inovador da arte e a confluência ou reflexão de toda uma tradição.

De alguma forma, trazer Vico como referência —um autor tão distanciado no tempo, considerado um precursor das teorias de historicidade cíclica, mas levando em conta que é diante da alteridade que se evidenciam modos diferentes de conceber o mundo, e daí sua relevância— permite que se leia a concepção de Autran Dourado de que História, mito e ficção andam entrelaçadas, de que o agora é um entrecruzamento de trajetórias e histórias, de que a memória não é algo sólido e estanque, e de que, justamente por esses flancos, há a abertura para transformações. Daí a ideia de repetições em movimento.

Walter Benjamin (1987), no século XX, também criticou a concepção teleológica da História em suas famosas teses “Sobre o conceito de História”³⁴. Enquanto Vico propôs uma

³⁴ Benjamin redigiu suas teses no começo de 1940, meses antes de sua fracassada fuga da França, país em que estava exilado desde 1933, e que havia sido invadido pelos alemães. O estímulo para a escrita, assim, foi a ocupação da Europa pelas tropas nazistas e o começo da Segunda Guerra Mundial. Mas seria redutor deixá-lo circunscrito a uma conjuntura precisa. As reflexões de Benjamin superam a experiência histórica concreta que fez nascer o documento. A partir de sua perspectiva, ainda atual, o autor coloca em pauta questões relativas à história moderna e ao lugar que o século XX ocupa no percurso social da humanidade. De maneira especial, a importância universal de Benjamin se deve ao fato de ele colocar em cena muitas vezes vencidas e marginais, de todas as

visão cíclica baseada em fases culturais recorrentes, o filósofo alemão lançou o desafio de operar uma explosão no *continuum* da História e passar a enxergá-la como uma série de momentos fragmentados e interconectados. Usou, para desconstrução da visão da escalada rumo à felicidade coletiva nos moldes do desenvolvimento da civilização ocidental, a imagem da constelação. Os eventos históricos e elementos culturais, de modo similar às estrelas, fazem parte de um padrão maior e mais complexo, não devendo ser analisados em sequência progressiva, linear e supostamente clara. É preciso, assim, considerar o passado como uma rede de significados e relações, além do fato de haver múltiplas perspectivas sobre o mesmo evento e, muitas delas, apagadas. Sem perder de vista que o texto de Benjamin se fundamenta em princípios marxistas e de seu engajamento político em favor das classes oprimidas, é importante ressaltar esse caráter crítico da História que invisibiliza muitas subjetividades, que relega ao esquecimento muitas vozes, muitas narrativas. As dinâmicas do progresso seriam ilusórias, obscurecendo catástrofes do passado. Entendendo que o conceito de constelação de Benjamin reside na relação estabelecida entre os elementos (as estrelas) de um conjunto (linhas invisíveis que traçam um grupamento constelar), e que é preciso levar em conta o sentido adquirido pelo todo, diria eu que a imagem do palimpsesto, embora diferente, também seja adequada para pensar a tentativa de apagamento de múltiplas narrativas. Isso porque, por mais que se queira apagar vozes e histórias, restam os vestígios. A História, assim, seria um palimpsesto aberto a infinitas (re)leituras e (re)escrituras.

Para dar forma à negação da ideia de história como compilação de dados, recolhidos e reconstruídos a partir de uma análise minuciosa, que resultaria na reconstrução fidedigna de uma sequência de acontecimentos classificados como verdadeiros³⁵, Benjamin alia teoria e arte, trazendo a imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee. O anjo da História pode ser lido como a expressão do desencanto ante a repetição da barbárie, camuflada no movimento do chamado

épocas e de todos os continentes, que foram/são esquecidas. Além disso, se se vê o texto como ensaio epistemológico-histórico, ele deixa ver que a ascensão de ideias fascistas e segregadoras acontece (ainda hoje) em virtude de um certo atrofiamento do horizonte de conhecimento do presente, causado por uma visão historicista que concebe o tempo histórico como linear e progressista (nos dois sentidos do termo).

³⁵A sensação ao encarar o quadro do suíço Paul Klee, *Angelus Novus*, é, de maneira geral, incômoda. Longe das figuras angelicais da tradição judaico-cristã, as mais conhecidas pelos ocidentais, a pintura provoca estranhamento, mas também um certo fascínio, principalmente após a leitura que dela fez Walter Benjamin (1987). Nessa leitura, o anjo tem os olhos escancarados, a boca dilatada, os dentes à mostra e as asas, que mais parecem garras, abertas. Os olhos estão voltados fixamente para o acúmulo de ruínas e fragmentos, fruto de várias catástrofes e massacres promovidos no passado. A figura tenta voltar para limpar, recolher os restos e despertar os mortos, mas uma tempestade a arrasta tão violentamente para o futuro, que já não lhe é possível fechar as asas. O *Angelus Novus* é, para o crítico, a própria imagem da História, caracterizada pela barbárie existente por trás de um pretenso progresso. O olhar atônito do anjo para o amontoado de estilhaços de injustiças, sofrimentos e destruições, muitas vezes negligenciados na narrativa histórica dominante, parece ser um convite para a assunção de uma nova perspectiva, crítica, diante do passado e do presente.

progresso. O pior é que a marcha parece continuar em direção a outras catástrofes, pois, na descrição do crítico, o anjo é impelido com tanta força que não consegue se voltar para juntar os destroços e talvez não tenha noção de para onde está sendo levado. E mais: a figura sendo arrastada para o futuro enquanto amontoados de escombros crescem atrás de si, na nona tese do ensaio, sugere antes uma história que é construída de frente para trás, ou seja, de uma história que, embora passada, é ainda objeto de uma narração em construção.

A ideia, portanto, é de continuidade, de refazimento: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.” (BENJAMIN, 1987, p. 229) Articular, no presente, as narrativas pretéritas, nessa visada constelar, é reconhecer que a tradição (incluindo nessa seara os mitos, lendas, as narrativas orais) perpassa a História, a “contamina”, conferindo-lhe camadas de significação, que vão além de fatos dados como objetivos, muito além de uma interpretação única. Retoma-se, assim, o passado para, repetindo-o, (re)interpretá-lo, (re)construí-lo, (re)escrevê-lo. Já que a ideia reiterada neste trabalho é de movimento, em boa hora trago a imagem das “mônadas”³⁶ em trânsito, para usar um termo do próprio Benjamin, que instaurariam novos sentidos na constituição de constelações outras: “Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada”. (Ibid., p. 231) A cristalização, no entanto, não fica mobilizada de forma definitiva, seja por causa da tensão interna, seja pela ameaça de se dissolver no tempo. Como alerta Benjamin na tese de número cinco, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Ibid., p. 224) Trata-se, desse modo, de “relampejos”, centelhas de sentidos, partículas simples que contemplam o singular e o universal, a unidade e a multiplicidade, repetição e diferença, eu diria.

Com Benjamin, o discurso histórico que, na sociedade ocidental, costuma possuir estatuto de verdade, linha uniforme que deixa de fora tudo o que poderia perturbar a unidade, apagando outras histórias, ganha novos contornos. Tudo fica relativizado se se entende que a

³⁶ Walter Benjamin trouxe a imagem da História como constelação, assim como o conceito de mônada, primeiramente, em seu livro **Origem do drama barroco alemão** (1984), publicado em 1928. “Mônada” é o conceito de que “cada ideia contém a imagem do mundo” (1984, p. 70), ou seja, uma imagem na qual estão inseridas todas as imagens. Benjamin se inspirou no conceito filosófico de Leibniz (para quem as mônadas são substâncias simples indivisíveis que refletem a realidade), adaptando-o para sua teoria crítica. As mônadas benjaminianas são como lampejos de densidade histórica em que as diversas narrativas, as tradições, as lendas, os mitos se encontram e se reconfiguram continuamente. Em outras palavras, trata-se da articulação entre o fragmento e o todo, partes que guardam relação com o todo.

história narrada parte da visão de mundo de quem a está contando. E não só: todo ponto de vista, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que o condicionam. Se é preciso “escovar a história a contrapelo”, se é preciso refletir sobre o passado na contramão da lógica dos vencedores, como Walter Benjamin (1987) asseverou, é necessário aprender a ler as narrativas ditas oficiais às avessas, contra as intenções de quem as produziu. E aí percebe-se um movimento engendrado pelo discurso literário, em sua função de desvelar o que, muitas vezes, está camuflado/velado no discurso dito objetivo, sério, real e verdadeiro.

Nesse ponto, Vico, Benjamin e Dourado se encontram de maneira surpreendente, a despeito de, entre as afinidades e correspondências que os conectam, haver uma incontornável distância espaciotemporal. Vico retoma um diálogo com os Antigos, a fim de resgatar a relevância da sabedoria poética, criticando o excesso de racionalismo e ceticismo de sua época, de caráter limitador à criação. Benjamin também se volta para o passado para implodir a linha artificialmente construída da História, o que geraria cacos a se encontrarem, produzindo sentidos não previstos. Autran Dourado também move o olhar para a tradição, desdobrando a particularidade de suas referências, criando o novo, desvelando as dimensões éticas e estéticas da repetição. Em alguma medida, os três compartilham uma profunda interrogação sobre o passado como possibilidade de reconfiguração do presente e do futuro.

Entre o filósofo alemão e o autor mineiro ainda há um ponto mais fortemente entrelaçado. É que, ao dizer das várias histórias em tensão, no curso de uma história constelar, Walter Benjamin coloca em evidência as inúmeras narrativas que a constituem, e, obviamente, incluídas as míticas, as lendárias e todas as pertencentes às tradições orais, relegadas às margens da história oficial. À semelhança do seu narrador sedentário ou do narrador viajante, trata-se das narrativas daqueles que ainda praticam a experiência repassada de boca em boca (Cf. BENJAMIN, 1987). Benjamin confere valor às narrativas não só como forma de inclusão de cada indivíduo na comunidade como também para a construção de sentido da experiência histórica. E é exatamente isso que Autran Dourado faz: coloca em voga a possibilidade de reconstruir o passado por meio das diversas narrativas-lampejos em conflito, de forma que a imagem das ruínas da história tão cara a Benjamin poderia ser associada ao fazer ficcional do mineiro. O próprio escritor, em carta ao amigo e crítico Fábio Lucas, menciona a técnica da repetição, cujo objetivo seria atingir o efeito de intrincado labirinto, de constelação. Diz Dourado: “através de repetições rítmicas, em cada estrela e em todas elas, segundo uma alternância orquestral, procuro alcançar um desenho, um risco, como quê um bordado. (DOURADO, 1971, fl.3). É bastante significativo pensar nessa condensação das imagens da

constelação à do labirinto e à do bordado. E existe outra imagem convergente: no texto **O narrador** (1987), de 1936, ao discorrer acerca da oralidade, Benjamin faz referência ao caráter manual das narrativas compartilhadas em comunidade, ao tecer de redes, ao trabalho com a argila, em suma, à figura do artesão que trabalha a matéria-prima da experiência. Ecos, portanto, encontrados no artesão da palavra, na aranha tecedeira, no oleiro Autran Dourado. Metáforas que aparecem como mônadas, estilhaços rebrilhando por toda a sua obra. Resta ao leitor lidar com as centelhas de sentido.

Há ainda um tensionamento entre as produções dos dois autores que merece ser refletido. No ensaio clássico de 1936, o autor alemão discute as razões por que o gênero romanesco substitui o gênero épico, e afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção”, por estarmos “privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. (BENJAMIN, 1987, p. 197-198) Discute-se a relação entre modos de narrar e configurações sociais, a passagem de uma sociedade artesanal (comunitária por excelência, permeada de narrativas provenientes da experiência de quem se propõe a contar ou de compor suas fabulações baseadas nas vivências compartilhadas de outrem) para uma sociedade individualista e desorientada do mundo moderno. Se para o filósofo alemão o advento do romance, na era moderna, e a nova forma de comunicação, a informação, marcaram o declínio da narrativa (Cf. BENJAMIN, 1987), em Autran Dourado encontra-se uma tentativa de se resistir a esse traço da modernidade. Explico: para Benjamin, as sucessivas transmissões de narrativas orais entre as gerações, tinham duas funções bastante importantes, quais sejam, a de permitir ao sujeito sentir-se pertencente a uma coletividade e herdeiro de uma tradição. Com a modernidade, há o empobrecimento da experiência, vinculada à vida da comunidade, e a perda do sentimento de pertencimento. Sem desconsiderar que o contexto da produção de Walter Benjamin é o europeu, o projeto literário do autor mineiro parece desestabilizar o quadro proposto pelo intelectual alemão. Afinal, a partir de **Ópera dos mortos** (1967), Autran Dourado inclui um narrador em primeira pessoa do plural que está a serviço da perpetuação das memórias coletivas da comunidade de Duas Pontes. A voz plural, que ecoa o coro grego, ganha destaque em textos posteriores como **Novelário de Donga Novais** (1976), **As imaginações pecaminosas** (1981), **Violetas e caracóis** (1987) e **Um cavaleiro de antigamente** (1992), colocando em cena as tradições orais, os mitos arcaicos e as lendas passadas de boca a boca, as muitas frases feitas, os inúmeros ditados populares, os variados saberes, integrando-os à realidade do grande painel da Minas recriada. Reitera-se a personagem Donga Novais, grande metáfora fabulatória de Dourado, voz devoradora das muitas vozes que propagam as histórias contadas e recontadas

muitas vezes, que abarca os muitos narradores de Duas Pontes, rol em que se poderiam incluir os viajantes aprendizes e os artífices sedentários. Nesse sentido, Dourado traz o ofício dos narradores orais no seu papel de perpetuar a memória da cidade, conformando muitas histórias individuais e, concomitantemente, coletivas.

Ao mesmo tempo, porém, das cercanias do mito e das fábulas, dos fios do intrincado tecido da cidadezinha interiorana, nascem os significados da experiência individual no espaço moderno do trabalho e da cidade capitalista, assim como as questões típicas do mundo burguês como o questionamento sobre o sentido da vida e a inevitabilidade da morte. Há delineado nos textos o trânsito do espaço arcaico para o espaço moderno da cidade. Junto a esse deslizamento, ocorre a passagem da indistinta origem da poesia para o romance de formação, da oralidade para a escrita. João da Fonseca Nogueira, *alter ego* do autor, é a figura representativa responsável pelo registro escrito da memória de Duas Pontes. A personagem se repete em muitas obras, mas destaca-se nos romances de aprendizagem (ou seriam memorialísticos?): **O risco do bordado** (1970), **A serviço del-rei** (1984) e **Um artista aprendiz** (1989). Falarei um pouco à frente sobre essa trilogia, mas, por ora, interessa ressaltar que na obra de Autran Dourado, o narrador da experiência (benjaminiano) convive com o narrador da existência (o romanesco), que a memória dos antigos rapsodos da Antiguidade está perpetuada na voz de suas personagens, assim como no registro da escrita. O resgate das memórias do *alter ego* de Dourado já indica o movimento contínuo ao passado para resgate e reescrita da história da gente que contava com os narradores orais. João da Fonseca Nogueira é delineado como a figura que se nutre das múltiplas narrativas, transformando-as em registro escrito. A literatura de Dourado, assim, transita entre os códigos da oralidade e da escrita, tensionando-os.

Voltando ao campo filosófico, em diapasão convergente, o conceito de “eterno retorno”, tomado de Nietzsche, afina-se com as análises feitas, pois não supõe o igual nem o idêntico, não é a volta do mesmo e ao mesmo³⁷. Segundo Garcia-Roza (1999), “Nietzsche foi o grande

³⁷ O termo “eterno retorno”, a que Autran Dourado faz referência em seus ensaios-fantasia, é pouco referido, de forma direta, por Nietzsche. Em **Assim falou Zaratustra** (2021), por exemplo, um verdadeiro flerte do filósofo com a arte literária, o conceito aparece de forma oblíqua em dois tópicos chamados “Da visão e do enigma” e “O convalescente”. Na voz das personagens, a ideia que atravessa os textos é a de que “[...] próprio tempo é um círculo.” (NIETZSCHE, 2021, p.148) e a de que “Tudo vai, tudo torna. A roda da existência gira eternamente.” (NIETZSCHE, 2021, p.200). Mas essas afirmações são debatidas por Zaratustra, que mostra uma visão diferente da vertente cosmológica de reiteração do mesmo. O mestre toma um portal como metáfora para o instante atual que passa, e só passa porque é, ao mesmo tempo, presente, passado e futuro. Ao que parece, o eterno retorno nietzschiano é um convite a pensar na relação entre a existência e a temporalidade. Uma relação que não é linear e nem repetitiva mecanicamente, como retorno ao igual. E se não fosse assim? Em tom inquisitivo, é o que o filósofo alemão propõe como exercício de pensamento no aforisma 341, “O peso mais pesado”, do livro **A gaia da ciência** (2011). Diante da possibilidade de viver indefinidamente os mesmos acontecimentos, qual seria a reação? É como se a própria espécie humana se colocasse em questão. O que mudar? O que potencializar? O tempo

filósofo da repetição diferencial, o que faz dele um pensador trágico por excelência.” (GARCIA-ROZA 1999, p. 33) Trágico porque remete ao acaso, ao puro devir, ao tornar-se ou ao vir a ser, o que aponta para a ideia de mudança ou movimento, de uma repetição produtora de diferenças. Essa concepção é buscada pelo filósofo prussiano em Heráclito com sua metáfora sobre o rio em cujas águas não entramos duas vezes da mesma forma, seja porque as águas são outras, seja porque não nos mantemos idênticos, e sim, nos transformamos.

Acaso e repetição parecem, assim, estar estritamente ligados. Se, para repetir, tem-se uma volta ao que passou, no ato de repetir o movimento se dá em sentido oposto, para frente, para o devir. Repetição e diferença, portanto, caminham lado a lado. Repetir uma experiência é verificar a impossibilidade de sua reprodução.³⁸ A consciência dessa impotência vai consistir na possibilidade de se manter uma relação diferenciada com o tempo. Nessa direção, é desejável que se estabeleça um elo entre o instante e a eternidade: viver como se cada instante pudesse repetir-se infinitamente, e que a vida alcançasse a inteireza de uma obra de arte. Trata-se de uma vontade cósmica de afirmar-se e de ser ela mesma, força de potência que está no fluxo do próprio viver. No domínio humano, na perspectiva de Nietzsche, o novo se repete como expressão da vontade de construir e destruir, de refazer e de transformar, de desenvolver-se, expandir-se, querer mais. A repetição engendra recomeço em que o mesmo retorna, paradoxalmente, como algo renovado, recriado. Da forma como estou lendo, a relação entre o antigo e o novo residiria em liberar o horizonte futuro, redimindo-se da impotência diante do passado e pensando na potencialidade da vida.

No século XX, o legado da tradição filosófica se abriu à questão da diferença com contornos mais nítidos, em virtude do próprio curso da experiência histórica, da transformação

é horizonte da existência humana e sua passagem, apesar da impermanência e inconsistência, deve ser vista como afirmação da vida. Isso significaria viver cada instante como se ele pudesse repetir-se eternamente.

³⁸ Aqui refiro-me ao filósofo dinamarquês Kierkegaard que, antes de Nietzsche, dedicou-se a pensar sobre a repetição, introduzindo a ideia de que ela nunca é a do mesmo. Em livro homônimo, parte de sua obra que o próprio pensador designa como “estética”, constrói uma viagem de investigação sob o pseudônimo de Constantin Constantius (no nome, o “constante” com acréscimo), para por à prova a possibilidade da reiteração de uma experiência. A personagem retorna a Berlim numa tentativa de reviver uma noite prazerosa de estreia de um espetáculo em um teatro. Sem relatar a ninguém seu intento, reconstitui todos os detalhes na busca do passado significativo e profundo. O resultado foi desastroso pela impossibilidade de experimentar o mesmo encanto, apesar da repetição dos mesmos trajetos. Se existe a repetição, conclui, ela nunca seria a do mesmo. Em suas palavras: “A dialética da repetição é fácil: porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo.” (KIERKEGAARD, 2009, p.51). A conclusão a que Constantin/Kierkegaard chega é a de que repetir não é recordar, e sim, viver. Trata-se de um movimento existencial de reapropriação de algo que já se teve ou que se viveu e se quer mais, porque importante, potente. A concepção do pensador dinamarquês aproximar-se-ia, assim, da filosofia nietzschiana no sentido de uma certa regeneração, de integração do mundo e da vida. “A repetição é a realidade, e é a seriedade da existência.” (Ibid., p. 33), reafirma.

da concepção do sujeito, com os estudos da psicologia e da psicanálise, do ritmo das ciências, da transformação da física e outras maneiras de ver o mundo. Pensando na questão, é fundamental visitar a perspectiva de Gilles Deleuze (2000, 2022), para quem repetição e diferença são conceitos intrinsecamente conectados, sendo impossível tomar um sem relacioná-lo com o outro. Começo pela definição de repetição dada pelo filósofo francês, afastada do senso comum, que a compreende sob a concepção da generalização (processo que visa a abstrair características comuns de objetos ou eventos e juntá-los em uma categoria) e da generalidade (conjunto de eventos ou objetos semelhantes que compartilham características comuns, sendo marcado pela ideia de substituição e intercambialidade). A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. Cada nova ocorrência sempre traz consigo novas nuances. Nas palavras de Deleuze: “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência.” (DELEUZE, 2022, p. 19) A repetição deleuziana, assim, é, constitutivamente, paradoxal: em vez de implicar constância, gera mudança; em vez de reafirmar a mesmice, gera novidade; em vez de levar à generalização, intensifica a especificidade; em lugar de revalidar um ciclo do mesmo, mostra uma força dinâmica e criativa. Para ratificar essa contradição interna, há de se pensar que, se fosse possível reconhecer algo como o mesmo, seria preciso primeiro reconhecê-lo como diferente, pois se ele fosse exatamente o mesmo, ele não seria re-conhecido. Para que esse algo fosse o mesmo, ele teria que ter sido outrora e o é no presente. A repetição é, assim, o motor da diferença, ou seja, a repetição potencializa a diferença.

Mas como se explica a estranheza que surge na repetição, em que o que parece ser o mesmo, ao ser repetido, já não é mais o mesmo? Seguindo as reflexões de Deleuze (2022), o estranho parece estar justamente nesse caráter intensificador da repetição, que pode se abrir à criação, a algo novo, portanto. E é dialogando com David Hume, filósofo do século XVIII, que Deleuze diz ter ido ao “âmago do problema” da repetição: “Ela [a repetição] não tem nada em si. Em compensação, ela muda algo no espírito que a contempla. É esta a essência da modificação.” (DELEUZE, 2022, p. 107) O cerne da questão, assim, é a mudança, a transformação, a diferença, que se dá no encontro entre o que se repete e o espírito que a contempla. Em outras palavras, não é a repetição em si que se faz criativa, mas o encontro com o observador, que avança e cria a partir dela. Retomo as palavras de Deleuze: “A partir de nossas contemplações, definem-se todos os nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações,

os mil entrelaçamentos, os presentes e os cansaços que nos compõem.” (Ibid., p. 115) E não há nada de passivo nesse ato de contemplar, pois “Contemplar é questionar. Não é próprio da questão ‘extrair’ uma resposta?” (Ibid., p. 116).

É muito interessante pensar que o olhar contemplador (no caso aqui do leitor), compreendendo a repetição como paradoxal, explora novos modos de pensar o tempo, a subjetividade e a própria criação, desafiando a linearidade e a fixidez, tradicionalmente associadas ao fenômeno. Reafirma-se a vida em sua multiplicidade, no movimento contínuo que a compõe.

Nessa mesma direção, vale mencionar a releitura de Platão promovida pelo filósofo francês, que buscou reconstituir o projeto nietzscheano de provocar a “reversão do platonismo”. Trata-se, na verdade, de um convite ao questionamento do que está posto, ou seja, a partir da tradição, na busca do novo. Para Deleuze, o pensamento platônico não se restringia a uma distinção entre original e cópia, modelo e imagem. A verdadeira questão seria a seleção das boas imagens, “cópias-ícones”, mais próximas do modelo, e a eliminação das más imagens, os “simulacros-fantasmas”. O simulacro, a partir de Deleuze, ganhou proeminência, pois não é mais concebido como a cópia degradada que implica uma perversão, um desvio, mas como potência estética que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução: “Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas subverter todas as cópias, subvertendo *também* os modelos: todo pensamento torna-se agressão.” (DELEUZE, 2022, p. 14) O pensamento é agressivo porque rompe com a hierarquia. E é muito interessante perceber que Deleuze introduz nesse “pensar” o olhar do observador, pois “O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.” (DELEUZE, 2000, p. 264). Ao ganhar potência, o simulacro desmancha o estatuto de verdade contido no modelo, que se estende à cópia, à repetição. Seguindo esse percurso, para Deleuze tudo é representação, simulacro. E o lugar em que o simulacro habita é o lugar da diferença *per si*, um devir sempre outro.

A assinatura de Deleuze, assim, é a marca da ruptura, do descentramento, da transgressão. Ao romper com o reinado do modelo e ao valorizar o simulacro, Deleuze está deslocando o mesmo, o semelhante, definido e descrito como um modelo, que estabeleceria uma espécie de critério de seletividade e de legitimidade para enquadrar a matéria, as coisas, os corpos, as opiniões em geral. O que o filósofo faz é subverter a hierarquia de povos e discursos, dando importância à diferença. E sua filosofia impacta de forma direta a literatura, lugar de deslocamentos por excelência.

No que diz respeito a Autran Dourado, na rede de relações em que textos (re)produzem e retomam outros textos, em que discursos parecem redundantes, contados por diferentes vozes, em que cenas enunciativas são interpenetradas, em temporalizações e espacializações diversas, em que personagens são construídas, de alguma forma, marcadas pela agonia, pela morte, pela solidão, transitando de um texto a outro, o que é repetido aparece como diferente, produzindo a variação, marcando o singular, mostrando o potencial de transformação e reinvenção, o que subjaz à repetição pura e simples. (Cf. DELEUZE, 2022) Reitero a ideia de movimento no ato de repetir, do texto, do gesto criador, da interação da/na recepção, que modifica, transforma, provoca diferença. Uma vez mais: a repetição tratada por Deleuze dialoga com as obras de Dourado, pois, para ambos, trata-se da repetição ligada às singularidades, que provoca transformação, diferença, é devir.

Antropofagicamente, levando em consideração essas reflexões sobre repetição e construindo relações entre elas, é possível pensar que, se se pertence ao domínio do humano, não há repetição-reprodução do estritamente igual, do mesmo. Esta estaria circunscrita às leis da natureza. “O mundo humano é o mundo do sentido, mundo que não é pensável fora da referência ao simbólico.” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 36). E, voltando ao dicionário etimológico, a origem latina do verbo “repetir” indica o teor de seu princípio propriamente humano. Se “-peto” tinha como significado “dirigir-se; buscar; pedir”, o “re + peto” potencializava o movimento no sentido de “dirigir-se novamente ou pedir outra vez”, além de reivindicar, reclamar, o que remete ao desejo, ao ato, à direção de se querer algo novo.³⁹ Se a repetição tem um sentido de demanda, ela pede uma resposta pela segunda vez. A diferença está sempre na escuta, no outro, no que difere.

O horizonte é movente e nem uma palavra repetida traria a repetição mesma do sentido. “Por isso se permanece, rio vagaroso.” (DOURADO, 1989, p. 14), diz o narrador de Autran em **Novelário de Donga Novais** (1989), ecoando, uma vez mais, Heráclito. O filósofo, lido e citado muitas vezes pelo autor mineiro, já evidenciava a impossibilidade da completa permanência das coisas e dos sujeitos, pontuando que tudo está em constante movimento. Tem-se uma cadeia de ecos: Autran ressoa Heráclito na voz de seu narrador, atualizando Nietzsche para quem o pré-socrático era um pensador trágico por afirmar o devir e o ser do devir.

³⁹ Em Dicionário etimológico, disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/repetir/> Acesso em 30/06/2024.

2.5 Movimentos repetitivos: a compulsão que resiste e insiste

Há uma repetição, recorrente, na obra de Autran Dourado, mais especificamente em **Os sinos da agonia** (1999 [1974]), que resiste e insiste, marcada na fatura do romance e no delineamento das personagens, a qual suscita um diálogo oblíquo com a teoria psicanalítica. O movimento que proponho agora é para mostrar que o repetir de cenas históricas, reelaboradas ficcionalmente, e o discurso reiterativo dos narradores figuram algo compulsivo que parece apontar para “a transferência de um passado esquecido” (FREUD, 2010a, p. 150), como dissera Freud. A relação não é gratuita: como já salientei, falar de repetição em Autran Dourado reivindica a referência ao intelectual de Viena pelo fato de o conceito de repetição ser primordial na psicanálise e, além disso, de Freud figurar como uma referência na obra autraniana, sendo citado nos ensaios teóricos, nos textos chamados “ensaios-fantasia” e na ficção, pela boca das personagens. João Luiz Lafetá apontou a substância de ordem psicanalítica na ficção do autor. Diz o crítico que Dourado conhece bem os conceitos psicanalíticos a ponto de manipulá-los “com perícia e delicadeza de artista, transformando-os em imagens e símbolos de estranha, enigmática beleza.” (LAFETÁ, 2004, p. 408). Tais metáforas serão comentadas à medida que a leitura dos textos for sendo trazida para a reflexão empreendida neste trabalho. Creio ser possível adiantar, a partir do famoso texto de Freud, “Recordar, repetir, elaborar” (1914)⁴⁰, que, contra a dupla “esquecimento e sintoma”, causadora de sofrimento, agonia, angústia (elementos sugeridos inclusive pelo título da obra de Autran em destaque), o ato de elaborar algo faria cessar o ciclo repetitivo de fatos violentos e traumáticos que marcam as sociedades governadas com base na supressão da experiência histórica (sem elaboração coletiva). Uma repetição delineada como inconsciente, pois se repete o que não pode ser lembrado. Essa forma de entender o texto vai ao encontro do que advogo neste trabalho: a repetição, na obra de Autran Dourado, estaria a serviço de uma resistência ética, estética e política. A forma literária seria o exercício da incerteza que, impedindo a destruição da vida, compactuaria com a construção de

⁴⁰ No texto “Recordar, repetir, elaborar”, publicado em 1914, Sigmund Freud (2010b) trabalha o conceito de repetição como forma de rememoração e não de reminiscência, concepção que o aproxima de Kierkegaard e Nietzsche. O ato de repetir coloca-se no lugar do recordar, sendo esse gesto um estado em que as resistências tenham sido trabalhadas. É desejável que se retorne à arqueologia dos sintomas, aos desejos esquecidos, à infância, não por uma espécie de gosto “museológico”, mas para se reinventar um futuro. Enquanto não se rememora, a repetição impõe-se e a sensação é de um presente que não passa. A compulsão à repetição, segundo Freud, seria a maneira de recordar, ou melhor, o modo que o neurótico encontra para tentar trazer à consciência uma cena, uma fantasia ou um pensamento, antes recalçados. E elaborar seria atravessar essa repetição rumo a um futuro desejante.

uma memória capaz de produzir questionamentos e com a manutenção do arquivo: repetir e elaborar para que atrocidades não se repitam.

Vejam, então, como a repetição diferencial e essa compulsão a repetir, que se dão em movimentos recursivos e, em uma perspectiva alargada, em movimentos antropofágicos, aparecem na escrita composicional do autor mineiro.

3 PROJETO LITERÁRIO: DEGLUTIÇÃO, REPETIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO

Até o momento procurei explicitar uma das maneiras de se pensar a recursividade na criação, de forma mais específica, no campo literário, concebendo-a como movimento de retomadas (por isso mesmo, repetições) que geram algo novo, singular, diferencial. Entrelacei conceitos como antropofagia e suas ressignificações, metáfora, narratividade, mente literária e repetição, de áreas bem diferentes como Literatura, Ciências cognitivas, Filosofia e Psicanálise, mas que, de alguma maneira, comunicam-se e ratificam o que seria o “mesmo diferencial”. Essa integração de dimensões discursivas tão diferentes não seria de todo problemática, pois, ao falar de literatura, opera-se no domínio em que todos os discursos se encenam e se interconectam. Uma prática também antropofágica? E, para lembrar Roland Barthes, em sua *Aula* (2007) magna no *Collège de France*, “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2007, p. 17). Literatura é campo interdisciplinar que incorpora e dialoga com diversos saberes; é ler o mundo fazendo uso de saberes que giram em seu movimento contínuo no correr do texto. Vale a pena “linkar” essa faceta interdisciplinar com a necessidade de não considerar a arte, a cultura e a cientificidade como campos dicotômicos, concordando com a teoria da complexidade (Cf. MORIN, 2003, 2005), que concebe a construção do conhecimento como relacional.

O empreendimento teórico tem como objetivo mostrar como a repetição é uma questão importante para o homem, sendo utilizada, por isso mesmo, como recurso estilístico e até mesmo como projeto de escrita literária. É o que se nota no mundo linguístico de Autran Dourado, em seu fazer artístico repetitivo, inicialmente mais perceptível na construção do romance *Os sinos da agonia* (1999), de 1974. Afastando um pouco o olhar, no entanto, é possível perceber que esse é um traço entranhado em seu fazer estético, de forma quase obsessiva. O exercício crítico aponta o caráter espiralar da escrita de Dourado, do retorno incessante a um certo ponto de origem que se desdobra em outras direções, ou de uma escrita

do inacabado. Obviamente essa constatação está ligada ao rompimento das narrativas modernas com as narrativas tradicionais, em que o tempo era concebido como linear e contínuo. O autor mineiro enquadra-se na nova maneira do homem experienciar o tempo, ultrapassando a linearidade. Não por acaso, eu trouxe, no capítulo anterior, alguns dos muitos pensadores do século XX que se debruçaram sobre o conceito de repetição, que abarca tanto a identidade quanto a diferença: Kierkegaard (2009), Nietzsche (2002; 2021), Benjamin (1987), Deleuze (1977; 2000; 2022). Além do enigma da repetição que ronda a pulsão de morte e a pulsão de vida, em Freud (2010).

Esse enquadramento me parece especialmente relevante porque houve de parte da crítica de Autran Dourado uma certa percepção, quase sempre negativa, de que sua obra teria se tornado repetitiva. Em carta enviada em 1988, após a publicação de **Violetas e caracóis**, Fábio Lucas tece elogios a três contos do livro, mas faz reparo à reiteração de lugares comuns e a um certo “esgotamento da mitologia de Duas Pontes” (LUCAS, 1988, fl.3). Por ocasião do lançamento de **O monte da alegria**, em 1990, o mesmo Fábio Lucas aponta para o caráter repetitivo da obra, enxergando esse traço como uma saturação do universo ficcional do autor. E em 1995, ao se referir à **Obra dos fantoches**, visto como nova versão do romance **Tempo de amar**, de 1952, o crítico se repete e questiona se havia algo de novo que justificasse a reedição: “Cheirei o diferente e o igual, não localizei intenção nova.” (LUCAS, 1995). Em uma das muitas cartas em resposta às considerações do amigo e crítico, Dourado assume não abandonar “o filão de Duas Pontes”, e termina com uma observação importante: “Pelo recorte anexo, de *O Globo*, você verá o que estou fazendo. Ou fiz. Como é desesperadora esta minha vida de Sísifo!” (DOURADO, 1998, fl.1). No trecho, a referência ao mito grego alude à consciência da eterna luta vã com a palavra, ou, poderia dizer, com as “pedras-palavras”, ecoando Drummond, em processo que inclui a recorrência.

Minha proposição de trazer a repetição como um operador de leitura possibilita ressignificar a percepção negativa da crítica. Longe de ser acidental ou um demérito, o recurso está profundamente integrado ao projeto literário de Dourado. Transitar pelo vasto acervo do autor — as entrevistas, os ensaios e a intensa correspondência trocada com escritores e intelectuais — ratifica esse gosto pelo gesto de repetir⁴¹. Acrescente-se a isso o fato de o

⁴¹ Vale mencionar uma questão importante, no imbricamento entre literatura e vida, que me auxilia a argumentar como a repetição era muito cara ao escritor. Na introdução de um dossiê sobre Autran Dourado, publicado recentemente, Jonatas Guimarães, na Introdução, menciona uma entrevista feita por Reinaldo Martiniano Marques às duas filhas do autor, Ofélia e Inês, em 2017, no momento em que o arquivo do autor era preparado para ser transportado para o Acervo de Escritores Mineiros, na UFMG. Ambas relatam a compulsão do pai em retomar certos elementos como se estivesse escrevendo um único livro. Essa perspectiva se confirma ao longo de sua produção ensaística e romanesca, em que se percebe a intenção de guiar o leitor para a compreensão de um projeto

próprio investimento em refletir sobre o processo de escrita, que caracteriza não só sua produção como também o romance moderno, é repetição. Há, na verdade, redundância no procedimento metaficcional. Sem contar que especular sobre o processo é repetir o processo. O que poderia parecer excesso, apresenta-se como um recurso literário, estilístico, movido pelo ato consciente de repetir. O descomedimento acaba por representar a falta: a incompletude da linguagem e da própria condição humana. E o que não está acabado, permanece, *ad infinitum*.

Reforçando a ideia de reincidência, o autor cita, na entrevista concedida a Flávio Moreira da Costa, em 1974, o primeiro livro publicado, uma novela, em 1947, **Teia**, e o romance **O risco do bordado**, de 1970, como fios entrelaçados de um mesmo tecido, intervenções infinitas no mesmo bastidor, utilização de uma mesma matéria em encadeamentos novos. A imagem construída vem do risco no desenho ou esboço que serve como guia para o bordado. É processo manual, uma prática bastante valorizada, ainda hoje, em comunidades onde as tradições artesanais são mantidas e transmitidas entre gerações, ressoando o narrador de Benjamin (1987). As mulheres rendeiras e bordadeiras de Minas Gerais, que se firmaram na arte introduzida no país pelos portugueses, resistiram (resistem?) à ameaça de verem seus bordados se extinguirem pelas mãos mais jovens, tão afeiçoadas às novas tecnologias, e inspiraram o mineiro Autran Dourado na inscrição de sua assinatura na forma literária. “Tirar o

literário coeso e contínuo — a construção de uma obra única, como já explicitado na parte introdutória deste trabalho. Ademais, ratificam que o traço obsessivo se estende à leitura. Ao comentar sobre o tempo livre com o pai, reafirmam a imagem do amante da leitura, sempre acompanhado de um livro, isolado em um canto, alheio a tudo ao redor, dedicado a ler e a reler. Sem grandes surpresas, pois é notório que as ações de leitura e de escrita caminham lado a lado.

Nessa mesma pauta, em **Clarice na memória de outros** (2024), Dourado, mais que partilhar seus laços de amizade com Lispector, ratifica a máxima de que falar de outrem é, em certa medida, narrar a si próprio. Na entrevista, concedida a Nádia Battella Gotlib, constante da obra citada, Dourado aponta a construção de “uma *persona* humana e literária” pela própria escritora e, ecoando o verso de Fernando Pessoa, resume: “O poeta é um fingidor, mas não é só o poeta. Qualquer escritor é um fingidor.” (DOURADO, 1995, *apud* GOTLIB, 2024, p. 83) Diria eu que há mais que essas duas faces da autora apontadas pelo amigo. Clarice e Dourado são as *personae* que inventam a si mesmos e que são inventadas, ao mesmo tempo, pelo que o leitor constrói deles. Trata-se de um jogo de figuração que implica a criação de uma personagem na função autor. No caso de Autran Dourado, tal processo é atravessado pela figura que ele projeta em suas entrevistas, aparições públicas e cursos ministrados em universidades, bem como no corpo de seus próprios textos ficcionais. Essa figura autoral reiterada reflete uma construção mais tradicional— reconhecível nos meios acadêmicos e no mercado editorial— mas também uma espécie de personagem do autor, especialmente evidente em seus textos de natureza metaficcional. A mitologia autoral que Autran Dourado aponta em relação à Clarice Lispector ecoa sua própria autotransfiguração, traço marcante de seu projeto literário.

A recorrente e obsessiva dedicação ao árduo trabalho de (re)escrita também se revela em suas falas, pois menciona ter conversado com Clarice Lispector sobre a diminuta presença da inspiração na vida de um escritor. Além disso, é importante destacar a necessidade que Dourado tem de se afirmar como um escritor que conhecia teoria literária. E não só: ao referir-se à amiga como alguém que tem conhecimento em outros campos de saber, como Filosofia e Literatura grega, ele sugere, de maneira indireta, sua própria erudição e familiaridade com essas áreas, além de seu traço de leitor voraz.

Ao fim e ao cabo, observar a maneira como os escritores modelam suas próprias imagens permite visualizar a construção da figura autoral como um sujeito de muitas máscaras carregadas de significação social.

risco do bordado” é dar supostamente o projeto por finalizado, sem que o traço fique visível. O guia do desenho ou esboço que orienta o bordado de Dourado está em seus ensaios-fantasia, em seu manual de escrita, desvelando os traçados que deveriam permanecer invisíveis. A cadência de linha e agulhas, no entanto, é convite à leitura de uma obra em outra, de uma subjetividade marcada por subjetividades, não de forma a fundi-las, mas de modo a incorporar e deslocar elementos de ambas, ressignificando-as. A experiência com o texto, no entanto, é sempre mutável e permite, por isso, a elaboração de outros traçados por parte de leitor. Ou seja, o risco não é o bordado e este não será inteiramente conhecido. São histórias, em relação e em construção.

O traço, pensado e escrito, está também no gesto que aposta na invenção de mundos possíveis. Arriscar-se nesse espaço de (re)construção, para Dourado, é ter consciência da literatura como processo, sem temer que esse processo possa reincidir sobre os mesmos elementos. Destaca-se, nos riscos de Dourado, a compulsão em repetir questões relativas ao processo de criação artística e em insistir nas relações entre imaginação e memória, bordas esfumadas entre o vivido e o ficcionalizado. É bom lembrar que esse aspecto de metafictionalidade se alia a uma tendência verificada nas produções literárias de seu tempo, como já salientei, o que levou muitos críticos a considerarem suas obras próximas às de Clarice Lispector e às de Guimarães Rosa. De fato, a visada metaliterária ou metapoética é cara aos projetos estéticos da alta modernidade, e fizeram-se presentes na literatura brasileira sobretudo após a década de 1960. Chamo atenção para o investimento do autor nessas reflexões, de forma quase obsessiva, diferentemente dos autores citados.

A obra, em estado de perpétua fatura, reverbera em exercícios estéticos numa espiral infinita de (re)leituras. Pode-se pensar isso em relação ao eterno renovar da leitura e do leitor, no corpo a corpo com o texto, e, por outra perspectiva, no que diz respeito aos jovens escritores que se pautaram pelos registros das experiências estéticas do autor, no fazer e refazer de objetos culturais outros. Afinal, Autran estabeleceu relações entre educar e escrever, gestos consubstanciados por um tipo de formação que, longe de se restringir aos meios escolares, envolveu nomes de literatos brasileiros reconhecidos, como Mário de Andrade. Admirador confesso do modernista, o autor mineiro publicou, em 2003, o seu **Breve manual de estilo e romance** (2009), tecendo considerações, em tom professoral, sobre as leituras, práticas e posturas que seriam importantes para a formação de escritores em início de carreira. O exercício de pontificar como mestre ou orientador direciona o curto manual, mas seu título parece meio deslocado. Isso porque o livro se conecta a uma espécie de série metalinguística iniciada com

Uma Poética de Romance (1973), na qual se incluem, ainda, **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (2000), cuja segunda parte é fruto de curso ministrado como escritor residente na PUC Rio no segundo semestre de 1974, e **O Meu Mestre Imaginário** (1982). Toda essa coleção convida a reflexões sobre o árduo ofício de escrever, longe de guias com estabelecimento de padrões e/ou diretrizes para a escrita literária, como parece sugerir o nome título do livro de 2003. O próprio autor designou-o como “híbrido”, um misto de memórias e tutorial de estilo: “... me fizeram muitas perguntas sobre o duro ofício de escrever, sobretudo jovens que nele querem se iniciar, perguntas às quais eu não soube responder na hora com a necessária clareza e simplicidade. Tento agora...” (DOURADO, 2009, p. 7) A tentativa, como ressalta o autor, pode implicar que o ato de compartilhar e refletir sobre tal processo de escrita é, por si só, inacabado, sujeito a ajustes e expansões ao longo do tempo.

A investidora em reflexões sobre o fazer artístico ficou registrada, ainda, no apêndice “História de uma história”, de **Uma vida em segredo** (2000 [1964]). Depois da “ideia súbita”, geradora de uma ou mais histórias, o processo é lento: “Às vezes a ideia súbita leva meses, anos, para se concretizar na cristalografia narrativa.” (DOURADO, 2000c, p. 120) Durante esse período, que Autran chama de “gestação”, há a coleta de notas, registros de leituras de livros de áreas diversas, de incursões em documentos históricos, além do ato de se “encharcar de fatos e realidade”. O movimento escritural de Dourado, assim, origina-se na devoração de obras diversas, nutrindo-se também do “tempo real-histórico”, para configuração do gesto criativo de natureza marcadamente intertextual e, portanto, dialógico. Como dito anteriormente, esse processo de repetições e transformações permeia qualquer movimento de criação. No caso de Autran, no entanto, vale a pena registrar a lucidez do autor, como se confere nesse mesmo texto:

Além de umas leituras de Le Corbusier, Gropius, Klee e alguns prospectos da Bauhaus; de brasileiros como Lúcio Costa, Niemeyer e M. Roberto, e de velhos estudos do S.P.H.A.N lidos para compor *Ópera dos mortos*, em incursões pelo barroco mineiro; ou de arqueológicas e históricas teorias de Vitruvius e Leonardo (principalmente via Paul Valéry) dos cadernos e manuscritos descobertos em códices de Madri, publicados na revista *Correio*, da Unesco; **apesar de todo esse esforço para entender uma arte que amo, sou canhestro no risco...** Sou apenas um escritor que leva a sério seu ofício. Embora com título universitário, sou por escolha e feitio ‘um homem sem profissão’, para usar do feliz título **do mais que eu antropofágico e deglutidor** Oswald de Andrade. (...)

Contando assim, o trabalho criador pode parecer simples demais. Não é, há momentos imponderáveis, acontecimentos estranhos à nossa pretensa onipotência criativa. Mesmo esses quadros, gráficos, desenhos e sinopses vão se alterando na escrita, com o desenvolvimento da narrativa, para dar lugar a outros, que volto a fabricar e obedecer, **num trabalho de Sísifo**. (DOURADO, 2000c, p. 121-122, grifo meu)

De início, chamam a atenção os rastros das leituras do autor mineiro no campo alheio: figuram, em sua escrita, nomes importantes da arquitetura moderna, tanto “da casa” (Lúcio Costa, Niemeyer e os irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto) quanto do âmbito internacional (Le Corbusier, Gropius e Paul Klee), citando ainda a escola Bauhaus, uma das mais importantes precursoras do modernismo das edificações do século XX⁴². Concordando com os que o chamam de “arquiteto frustrado”, explicita sua pesquisa para compor sua obra **Ópera dos mortos** (1999), publicada em 1967. Entre as referências, está a revista do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional), que hoje se chama IPHAN, instituto responsável pela preservação de bens materiais e imateriais de importância cultural no Brasil. É bom lembrar que o romance citado é o primeiro volume da trilogia sobre a família Honório Cota, o que indicia continuidade e variação dentro do mesmo universo narrativo. Situada na fictícia Duas Pontes, a narrativa explora a decadência de uma tradicional família patriarcal mineira, trazendo à cena a formação histórica, social, religiosa e econômica de Minas Gerais. Ou seja, a obra mobiliza uma ampla gama de textos digeridos e transformados, tornando-se um espaço de múltiplos cruzamentos discursivos. Diversos e diferentes, portanto. Repare-se como Dourado recua na linha do tempo e traz para a cena os nomes de Vitruvius, engenheiro romano que teria influenciado significativamente a arquitetura clássica e moderna, e do renomado artista e inventor Leonardo da Vinci. O homem vitruviano foi desenhado com proporções simétricas ideais dentro de um círculo por Da Vinci, tendo referenciado o tratado “De Architectura”, escrito no século I d.C. pelo romano. Os “Códices de Madrid”, citados por Autran, fazem parte de uma coleção de manuscritos deixados por Da Vinci, com anotações, esboços, diagramas e notas, que estampam suas inovações em diversas áreas, como arte, anatomia, engenharia e ciência. Modos de fazer copiados/repetidos por Autran Dourado do artista/cientista italiano? A cargo de uma suposta modéstia, o autor mineiro perfila uma cadeia de criação que se abre para o passado e para o futuro, sem relação cronológica e de causa e efeito. Uma mostra, mais uma vez, da recursividade do processo criativo, em que cada nova criação é feita a partir do que já está criado, em novas projeções. À semelhança de uma

⁴² Criada em 1919 na Alemanha do pós-guerra, a Escola Bauhaus foi uma instituição que reuniu engenheiros, arquitetos, pintores, artesãos, *designers* e artistas com ideias bastante libertárias e criativas. A junção entre artes plásticas, artesanato e tecnologia impactou, de forma significativa, o desenvolvimento do *design* moderno e funcional em várias partes do mundo. Pensando no interesse de Autran Dourado pela escola, pode-se associá-lo à proposta de produção de uma arte e de uma arquitetura comprometidas com a vida e com a função social, do fundamento de que criatividade e aprendizado andam juntos, de promoção do diálogo entre campos de saberes diversos (arquitetura, desenho industrial, escultura, pintura) e artes mais manuais (cerâmica, tecelagem e marcenaria). No centenário da criação da Escola Bauhaus, o Jornal da USP publicou uma matéria com análise sobre seus ecos que ainda ressoam no campo das artes na contemporaneidade. Disponível em : <https://jornal.usp.br/cultura/professores-da-usp-analisam-os-100-anos-da-bauhaus/> Acesso em 23/02/2024.

construção erguida no espaço físico-geográfico, a narrativa literária se erige no espaço textual. As construções do edifício e do texto narrativo sempre apresentarão em comum o seu respectivo projeto, com seus desenhos/traços, esboços, desenvolvimento de ideias. É o que parece estar relacionado ao termo “cristalografia literária”: a fatura do texto como disposição organizada, arquitetônica, cristalizada com interconexão de elementos que antes foram *insights* (ideias súbitas).

Reconhecendo-se como um verdadeiro antropófago, porque farta-se em fontes/referências muito diversas para a realização de sua obra, o autor ainda cita Sísifo. Chama a atenção a analogia do fazer poético com o trabalho árduo contado pelo mito grego. Apesar do banquete de que se farta o criador, o fardo é pesado, tal qual a pedra, tal qual o caminho (re)feito muitas vezes na busca de algo sempre impossível de acabamento. A obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações, e os traçados “vão se alterando na escrita, com o desenvolvimento da narrativa, para dar lugar a outros”. Pela perspectiva vista até o momento, nas relações estabelecidas com a cultura, vislumbram-se modos de devoração antropofágica, em banquetes ininterruptos.

Nesse modo de perceber o trabalho autoral, vislumbra-se a literatura como atividade humana, produtora de sentidos, fruto das experiências do sujeito Autran Dourado no mundo. Mais que isso: fruto da natureza da mente humana, o que parece ser algo consciente do autor, como na orientação dada a seu suposto pupilo: “Ler e parodiar bons autores como exercício, incorporá-los na sua mente, e esquecê-los, para que as imagens, símiles e metáforas deles passem a fazer parte do seu arsenal inconsciente, é um conselho que me permito dar-lhe.” (DOURADO, 2009, p. 35)

A ação integradora de culturas e saberes de áreas diversas, colocadas em ação pelo jogo autoral, evidencia a assimilação da alteridade e o vômito, como já ressaltado, em movimentos conscientes e inconscientes, sempre em processo. Em Autran Dourado, assim como em Sísifo, talvez seja possível dizer que a impossibilidade da completude e, apesar disso, a pertinácia metaforizem a expressão da vida humana como um contínuo fluxo de todas as experiências vividas. Para além do labor poético, importa realçar o caminho percorrido inúmeras vezes. Ao focalizar o percurso, constata-se que, em Dourado, a antropofagia é também autofagia. O ser autofágico Autran consome-se a si mesmo, incorporando em seu objeto artístico traços de sua vida, de suas experiências e, ainda mais potente, de suas próprias obras. Obviamente esse caráter retroalimentativo está ligado à repetição, pois o autor revisita temas, estilos, ideias e

personagens, criando uma espécie de autossustentação criativa, em gesto de autorreflexão e autoreferência na/da produção artística.

Nessa direção, importa destacar a personagem João da Fonseca Nogueira, *alter ego* do autor, figura reincidente desde **O risco do bordado**, romance de 1970, **A serviço del-Rei**, de 1984 e **Um artista aprendiz**, de 1989. Como já ressaltai, nos fios entrelaçados, a formação de um bordado, tradição milenar que ainda resiste e insiste nos cantos das Minas Gerais. É no trabalho de mãos ágeis e firmes, que une sensibilidade, simplicidade e beleza, que Autran encontrou a metáfora perfeita para falar de suas histórias e de sua gente, tão sua e, ao mesmo tempo, tão universal, enquanto delineamento da condição humana. Tanto no avesso quanto no direito do bordado, o ponto que reúne uma infinidade de narrativas. De maneira mais específica, nessa trilogia, o autor insere-se na tradição do chamado *Bildungsroman* ou romance de formação em que o desenvolvimento moral e psicológico do protagonista, seu *alter ego*, é posto em cena, desde a mais tenra idade até o amadurecimento emocional e intelectual. Enquanto **O risco do bordado** (1981) se refere aos momentos da infância e juventude de João, **A serviço del-Rei** (1984) se direciona para as experiências políticas, e **Um artista aprendiz** (1989) evidencia sua formação literária e sentimental, tudo em uma espécie de autobiografia imaginária do autor mineiro. Ao percorrer esse misto de ficção, biografia, memória e imaginação, alguns traços vão sendo reiterados, iluminando seu projeto literário: o culto do saber árduo e vagaroso, a formação literária e filosófica (o diálogo com Godofredo Rangel, Arthur Versiani Veloso, Machado de Assis, Vico, Flaubert, entre outros é salientado), a valorização das narrativas orais e do povo simples, a importância do registro escrito. A movência da mesma personagem, é bom que se diga, não cessa na tríade em questão. João da Fonseca Nogueira aparece em outros textos, como nos contos “Os mínimos carapinas do nada” e “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes” e nos romances **Ópera dos fantoches** (2001) e **Confissões de Narciso** (2001), figurando como máscara do sujeito autoral, refletindo sobre o ofício da escrita, deixando ruídos e vestígios da existência do escritor Autran, numa espécie de *mise en abyme* de suas proposições. Perscrutando a escrita dos romances, procura-se entender e articular, na produção artístico-literária do autor, a questão da autoria e a constituição de sua figura. Chama a atenção o fio da própria teia que alimenta os traçados de outro tecido, infinitamente, exibindo faces de re-leitura e re-escritura, auto-apropriações e auto trocas intensas, o que estou chamando de autofagia, portanto. A vinculação é evidenciada por Jonatas Guimarães (2021), que concebe a personagem como processo constante de produção de máscaras, entre elas a do autor e a do crítico, apontando, na epígrafe de **Um artista aprendiz**,

uma citação de Goethe e fazendo referência a dois romances de formação, **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**, do próprio escritor alemão, e **A educação sentimental**, do francês Gustave Flaubert. Guimarães demonstra que a narrativa de Dourado “não apenas realiza um relato ficcional-memorialístico, como deixa explícita sua filiação ao romance de formação e à tradição filosófico-literária” (GUIMARÃES, 2021, p. 94). Colocar-se literariamente na movência da personagem escriba ratifica ainda o exposto ao jornalista Julian Fuks, em 2005: “Meus personagens se parecem muito comigo”, o que sanciona uma trajetória de formação encenada que se aproxima, significativamente, de sua própria trajetória pessoal enquanto indivíduo histórico. Um percurso de construção do saber feito lenta e reiteradamente com muito esforço, e que deve ser pedagogicamente explicado de modo a formar novos escritores, o que confirma seu projeto literário, tão afim ao de Mário de Andrade, como enfatizei antes.

Do romance de 1970, é interessante notar o (des)fiar da memória sob a perspectiva do adolescente/menino João. A forma do romance, em blocos, tão ao estilo de Dourado, é planejada e arquitetada sob a alcunha de risco, de bordado. Tomando de empréstimo suas palavras, “romance em painéis, novelas encadeadas, enfim – o nome que a gente queira dar, não importa; é um livro inteiriço, apesar de permitir a múltipla leitura e montagem.” (DOURADO, 2000b, p. 25). Modo de fazer que dialoga com e repete/transforma a fatura da obra de Miguel de Cervantes, principalmente **Dom Quixote**, como já ressaltai nos traçados iniciais deste trabalho. O leitor mergulha nesse universo e, por vezes, quase se perde no intrincado tecido de palavras, de gestos, de lembranças e memórias entrelaçadas nos sete blocos só aparentemente independentes, mas que mantêm conexões: “E João, sem perceber ia descobrindo que as coisas e as pessoas se encadeavam numa ciranda sem fim.” (DOURADO, 1981, p. 48) João, construção do autor, e o leitor encontram-se na sequência repetitiva e contínua de uma ciranda, imagem que reflete a complexidade da junção memória e imaginação, do jogo ficção e realidade, do entrelaçamento literatura e vida. No labirinto das palavras, dos gestos, das lembranças e das memórias ditas e repetidas, as personagens se embrenham no tempo e anseiam resgatar o passado. Tudo isso ao sabor das recordações das vozes que narram: ora a do neto, ora a do avô, ora a voz do neto pela boca do avô.

O que se repete ainda em *Duas Pontes* — cidadezinha mítica que ambientará essa obra e grande parte da produção ficcional do autor e que, por sua vez, mimetiza a História de Minas Gerais — são as mortes, as loucuras, os casos incestuosos, e as figuras simples das ruas, como a prostituta, a artista circense ou o jagunço vindo do sertão. Mas não só: deambulam pela

narrativa as personagens com apelidos e nomes desacompanhados de sobrenome, da esfera familiar (vovô Tomé, vovó Naninha, tia Margarida, tio Zózimo, tio Alfredo, tio Maximiano), da esfera íntima (Zito, Tuim, Terezinha Virado, Xambá), da esfera próxima, de prestígio social (Dr. Alcebiades), fazendo um contraponto ao futuro sujeito/senhor das letras João da Fonseca Nogueira, esse sim de nome inteiro, moldado pela convivência e histórias da gente humilde e de gente importante de uma cidadezinha mineira. As histórias emaranhadas de todas as personagens vão sendo repetidas e reelaboradas, regurgitadas pelo *alter ego* de Dourado. Ao embaralhar as fronteiras, eu diria que João seguiu o breve manual, em que o velho Autran diz: “Começo por dizer que você aprende coisas incríveis com as pessoas mais inesperadas.” (DOURADO, 2009, p. 8).

Migrando da cidadezinha interiorana para a capital, a mesma personagem volta em **Um artista aprendiz** (1989), desfilando seu itinerário intelectual para pensar questões que se impuseram a seu ofício de escritor. Reitera, ainda, a busca incessante em aprimorar sua escrita e a reiteração da leitura dos clássicos, mostrando a proeminência dos circuitos mineiros em sua formação literária, sem contar os múltiplos diálogos engendrados a partir da multiplicidade de leituras de campos diversos do conhecimento e dos infindáveis debates filosóficos. Destaca-se a encenação do próprio processo de aprendizagem do escritor Autran Dourado, feito por absorção e transfiguração de textos alheios (antropofagia) e de textos próprios (autofagia), em uma Minas (re)criada. Recriação incessante, que parece reafirmar a repetição que venho lendo, como ele mesmo declara em carta ao jornalista e escritor Raimundo Carrero: “O Ciclo de Duas Pontes e o ciclo ‘Histórico’ fazem parte do grande painel que vou realizando da minha bem-amada e sofrida Minas Gerais: vivo para entender Minas Gerais, a sua loucura, o dia que em entendê-la paro de escrever, quer dizer – nunca.” (DOURADO, 1988, p. 2). Construir esse painel, de forma incessante e recorrente, em que se escreve um livro só, permite enxergar essa Minas como metonímia da obra em estado de perpétua fatura, porque constituída de um espaço em que transitam sujeitos diversos, vozes em fricção.

Dito de outra maneira: o risco tracejado nessas duas obras deixa uma chave importante para se entender a trajetória do escritor e sua poética: acontecimentos históricos, personagens delineadas segundo suas vivências e conexões sociais, assim como lugares percorridos são tomados e sempre possíveis de serem retomados, no texto, como dotados de uma formulação estética própria, que suplementa os dados empíricos. Essa formulação poética parece sempre incidir sobre o outro, que ocupa o centro do processo da produção de Dourado, mas sem moralismos ou em uma clave eminentemente maniqueísta. Entre romances, contos, ensaios-

fantasia, crônicas, artigos, cartas, exposições orais, Autran Dourado transita por tempos e espaços diversos, partindo do solo mineiro, sua cultura e os tipos diversos que o habitam: as gentes simples (como Biela, de **Uma vida em segredo**), os loucos (como Donguinho de **Os sinos da agonia**), os escravizados (Inácia, Isidoro e todos os que sustentam a casa grande da decadência do ouro), “os marcados pela sorte”, os narradores orais (como Donga Novais, que também é chamado de insano), os homens letrados (como Dr. Alcebiades, Dr. Viriato), os homens do interior mineiro, tais quais tantos outros interioranos brasileiros, e homens do espaço urbano, os detentores dos saberes da experiência da terra e os do saber acadêmico, os clérigos, os homens do poder, os políticos corruptos... Todas as personagens, muitas vezes díspares e, outras tantas vezes próximas, encontram-se, com perspectivas e pontos de vista distintos, na teia da aranha tecedeira Dourado. Como se vê, uma teia que, inclusive, não rejeita o grotesco, ao contrário, acolhe o que normalmente é monstruoso e obsceno, o que gera horror, espanto e nojo. Mais que a aproximação entre enfoques diversos e saberes, depara-se com o exercício criativo de Autran Dourado, em obras que são frutos de seu complexo pensamento, artístico, criativo, humano, mas também de sua mente recursiva, antropofágica e empática. Do cruzamento dessas figuras que atravessam a obra literária, o autor deixa entrever sua crítica da sociedade e das relações conflituosas que a envolvem e a constroem, expondo a própria natureza humana em suas imperfeições, qualidades e fragilidades. Essa é outra característica de seu projeto, tão afim à alta modernidade: trata-se de uma literatura empenhada, para usar a expressão de Antonio Candido, ou seja, que reflete (do verbo refletir) e critica questões sociais, culturais e históricas de seu tempo. Isso é o mesmo que dizer que é um projeto que assume uma função ética e social.

Tal movimento propõe, no espaço comum da escrita, a fricção de todas essas vozes, sem estabelecimento entre os que podem e os que não podem dele fazer parte. Trata-se de um processo com potencial de alterar a “partilha do sensível”, para usar a expressão de Jacques Rancière (2009). O acolhimento dessas vozes desierarquizadas pelo texto leva ao “regime estético”⁴³, segundo o filósofo francês, “aquele que propriamente identifica a arte no singular e

⁴³ A título de esclarecimento, para Jacques Rancière, haveria três grandes regimes de identificação da arte, na tradição ocidental. Em contraposição ao regime estético, da qual a literatura faria parte, haveria o regime ético e o regime poético. No regime ético das imagens, a arte seria subordinada à própria natureza das imagens e a uma certa hierarquia entre elas. Dessa forma, haveria uma espécie de decodificação da paisagem do visível segundo um juízo de valor, determinando o que seria classificado como bom ou ruim, verdadeiro ou falso, bonito ou feio. Além disso, haveria a definição dos propósitos para os quais esses efeitos seriam direcionados, tanto em termos individuais quanto coletivos. Já o regime poético diria respeito às maneiras de fazer as artes, e estaria ligado ao par aristotélico *poiesis/mimesis*, que organizaria as maneiras de vê-las e julgá-las. Tal qual o regime ético, o poético também se submeteria a uma hierarquia, avaliando quais artes possuiriam qualidades e quais seriam adequadas para determinado público (Cf. RANCIÈRE, 2009). Para o filósofo francês, a modernidade estética rompe com o

desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). Nesse espaço, aberto a qualquer um, sem separação rígida entre as formas artísticas, as estruturas de poder estão em tensionamento. A ideia é a do comum partilhado, em que o mundo sensível se relaciona com a capacidade da arte de englobar o heterogêneo, incluindo os sujeitos “sem parte”, expressão do próprio filósofo para designar aqueles cujo discurso só é ouvido como ruído (Cf. RANCIÈRE, 2018). Em cena, pequenos eventos, vidas e histórias de “qualquer um”, diálogos inconciliáveis convivem em confronto, conflito e tensão. Se assim é, pode-se dizer que a escrita de Autran Dourado é política⁴⁴ por não fazer distinção entre os que podem e os que não podem ocupar o espaço comum da escrita, que se constitui em “[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2009, p. 16) É política porque, como toda Literatura, é capaz de deslocar os corpos dos lugares a que eles estavam designados, ou mudar a sua destinação. Se é assim, é uma atividade que acaba por deslocar também o poder da palavra, porque redefine a ordem do discurso e de suas condições. Mas pode-se pontuar algo além disso: ao encenar relações desierarquizadas em seu fazer literário, Dourado revela-se um sujeito cuja enunciação reivindica a “partilha do sensível”.

Ora, partilhar a arte que encena o lugar da alteridade no jogo social é criar uma escrita não só política e democrática, mas também litigiosa (Cf. RANCIÈRE, 2009, 2018). Litigiosa porque, ao misturar, no mesmo espaço (o da escrita), essas diversas figuras, estabelece um embate de vozes, de perspectivas e pontos de vista distintos. Uma irrupção capaz de reconfigurar as divisões que constituem o sensível e, nesse sentido, trata-se de um lugar de conflito. De fato, o heterogêneo inscreve-se nos textos do escritor mineiro, não só pelo agenciamento de vozes diversas no espaço da escrita, mas pelo próprio arranjo discursivo em que personagens, lugares, ideias de um texto aparecem em outro, entrelaçando-se, cruzando-se,

universo representativo hierárquico, oferecendo uma redefinição da arte, como mundo autônomo e, ao mesmo tempo, postulando-a como espaço democrático, aberto a qualquer um.

⁴⁴ A relação interna entre o estético e o político, de modo a tomá-los como mutuamente constituintes, ocupa uma posição central no pensamento do filósofo Jacques Rancière. O termo “política” é tomado por Rancière (2009, 2018) com o sentido de emancipação do sujeito, em sua maneira de ocupar tempos e espaços. Daí a relação intrínseca com a arte. Tanto um campo quanto outro têm uma mesma base comum: o mundo sensível, que deve ser partilhado no encontro discordante das percepções individuais. Nessa direção, um regime político só será verdadeiramente democrático se promover a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade. Em outras palavras, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, de revelar e construir a compreensão e a visibilidade dos eventos. Essa maneira de conceber política vai ao encontro do que venho lendo na literatura de Dourado: não se trata apenas de uma escrita de resistência, mas também de criação de mundos possíveis, de vidas autônomas em embate com a lógica dominante.

repetindo-se. O movimento acaba por expor o caráter relacional e de litígio dessa escrita, reitero.

Assim, João da Fonseca Nogueira aparece novamente em **A serviço del-rei** (1984), desvelando o imbricamento entre loucura e poder em seu aceite de um cargo político de assessoria do presidente da República, Juscelino Kubitschek. Ressalta-se que a construção do romance foi feita a partir de memórias do tempo em que Autran exerceu função de secretário de Imprensa da Presidência. A obra, mais uma vez, tensiona ficção e realidade, afinal ilustra a última etapa de formação de João, escritor e personagem, que sai da mítica cidade de Duas Pontes e chega a Belo Horizonte, gradua-se em Direito e chega aos bastidores do poder, trajetória análoga à do escritor mineiro. História e biografia se entrelaçam à travessia ficcionalizada, misturas que acabam por traduzir sua posição de intelectual. Se se destacou a escrita política de Dourado no sentido de agenciamento de vozes discordantes, sem hierarquias, em que qualquer um poderia tomar parte (Cf. RANCIÈRE), aqui há a dimensão do aspecto político mais comumente pensado, ou seja, como fruto das relações de poder que atravessam os espaços. Mesmo que o autor negue reiteradamente que o livro publicado em 1984 seja uma narrativa documental (e, de fato não o é, pois o entrelaçamento vida/literatura já é uma mediação), ainda permanece o vínculo com o contexto brasileiro e, sobretudo, o seu objetivo político.

É bom que se diga que a relação entre escritura e vida se repete em **Gaiola aberta**: tempo de JK e Schmidt, livro publicado no ano 2000. O escritor, que conviveu bem de perto com JK por nove anos e teve a oportunidade de participar das mais importantes reuniões de cúpula e da intimidade das decisões políticas, usou, como bom prosador, toda essa matéria de vida, moldando-a em tom mais leve, longe dos relatos sisudos dos livros historiográficos. Apesar da leveza, trata-se de uma literatura que procura pensar o contexto político do século XX, mais especificamente, nesse caso, em âmbito nacional.

O mais importante a ressaltar, a partir dessas relações estabelecidas, é o repetido jogo entre memória e imaginação. Jogo reiteradamente ressaltado não apenas nas obras literárias, mas também em inúmeras entrevistas, aparições públicas, cursos ministrados em universidades nacionais e internacionais, ensaios teóricos, artigos jornalísticos e em intenso trânsito epistolar com amigos escritores. O feitiço movente da produção teórico-literária evidencia o diálogo entre o mesmo e o outro, entre a tradição e o novo; trata-se de se fazer ouvir a experiência/vivência que articula outros espaços, outras culturas, outros agentes. Essa senda muitas vezes é rejeitada em função do respeito e da mítica que envolvem a obra publicada e/ou o autor (DOURADO,

2000). Autran desmistifica esse lugar de mistério com que cercamos a criação artística e, repetindo, recupera o passado não como nostalgia, mas de forma crítica, para promover deslocamentos que transformem e iluminem o presente.

O investimento ratifica o projeto do autor na construção de uma *persona* que reflete sobre sua *ars poética*, que atua de forma ativa como crítico na cena literária nacional e internacional. Um escritor consciente de seu fazer artístico, reitero, e que, nesse verdadeiro trabalho de Sísifo, repete personagens e temas, nomes de escritores e personalidades políticas (sempre ficcionalizando-os), em incessantes diálogos, confluências, horizontes (in)comuns.

Trânsitos e percursos atravessados por um teor político, democrático, litigioso, de idas e vindas de apropriações alheias e próprias, sem nunca fechar o círculo. Atenta à fisiologia da composição ou da fatura do texto, pois aí se encontra o projeto do autor, volto-me, especificamente, para o romance **Os sinos da agonia**, pois, em um contexto no tempo de aqui e agora, ele revela os resquícios de uma história manchada por autoritarismo e opressão, em que a repetição estilística marca, insistentemente, uma ideia que se gesta como apelo à memória. O encontro dessa obra particular com uma espécie de matriz constitutiva da visão de mundo do escritor é a miragem arriscada do próximo capítulo, sabendo desde já que é o caminho que sobressai à meta pretendida; e que são bem mais palpáveis os fragmentos incompletos do que a totalidade almejada, essa sempre intangível e inapreensível, como nos mostrou Dourado por toda a sua produção artística.

4 A FORMA VERTIGINOSA DA ESCRITA

*O que me interessa é o mosaico
em que o homem está encaixado, o jogo de relações,
a figura a ser descoberta entre os arabescos do tapete.*

Italo Calvino

Marcada pela iteração e por espelhamentos, por isso mesmo propícia para se pensar a questão da repetição no projeto literário do autor, a obra **Os sinos da agonia** (1999 [1974]) apresenta-se dividida em quatro blocos, em que a mesma história é contada e encenada de três maneiras distintas, às vezes até contraditórias, por um narrador externo e três personagens (Januário, Malvina, Gaspar), por meio da rememoração⁴⁵. As diferentes perspectivas ou ângulos

⁴⁵ A rememoração estaria ligada, em um primeiro momento, ao ato de recordar, de reavivar uma lembrança por meio da invocação de imagens do passado pelas personagens. As memórias, no entanto, estão entrelaçadas à

de visão são colocados em cena, justapostos, embaralhando tempos e espaços, criando reflexões e introspecções. Resistente, no entanto, ao fastio da repetição, o romance, ambientado nas Minas Gerais do século XVIII, assim se apresenta: João Diogo Galvão, um desbravador, bruto e sem sofisticação, viúvo de Ana Jacinta, decide se casar novamente. O abastado proprietário de terras é seduzido por Malvina, delineada como linda e muito ambiciosa, filha caçula de uma família pertencente à nobreza de Taubaté, em decadência financeira. Cria-se uma contraposição, em que Malvina vai se fortalecendo, exercendo todo seu poder de persuasão sobre o marido, fazendo-o experimentar do luxo e do refinamento corrompidos da Minas colonial, enquanto enfraquece o homem autoritário e representante de liderança política, autoridade moral, privilégio social e controle de propriedades. Com o retorno do único filho de João Diogo, Gaspar, apresentado na trama como letrado e delicado, que havia se embrenhado pelo sertão quando soube do casamento do pai com uma moça vinte anos mais jovem, cria-se um impasse. Malvina, no entanto, consegue fazê-lo sentir-se à vontade, tecendo a teia que transformará essa súbita empatia entre madrasta e enteado numa paixão cheia de impedimentos. Convencida de que precisa tirar João Diogo do caminho, torna-se amante do mameluco Januário e o convence a matar o marido. Consumado o assassinato, Januário tem a fuga facilitada pelo pai branco e foge, na companhia de Isidoro, um escravo dado a ele de presente. É acusado, todavia, de algo mais grave: participar da Inconfidência e, por isso, tem decretada sua morte em efígie⁴⁶. Assim, Malvina retira de seu caminho tanto Januário como João Diogo e revela seu amor ao enteado, que, no entanto, a afasta. Levada à loucura em função de sua paixão, Malvina se suicida ao perceber que o enteado não cederá aos seus encantos, mas antes escreve à polícia, acusando Gaspar e a si própria pela morte de João Diogo.

Convém lembrar que Autran advertiu, reiteradamente, que o enredo “[...] é uma das coisas menos importantes no romance. É o artifício que o autor usa para prender o leitor, para

imaginação, às fantasias e aos sonhos de cada um deles, o que se reflete em suas complexidades psicológicas. Ao supostamente vivido, cheio de lacunas, de restos, de traços muitas vezes esfumados, tem-se o trabalho de reconstrução. Uma reconstrução que se daria duplamente: no gesto de se debruçar sobre o já acontecido e no ato de resgatar o passado por meio da linguagem. Isso nos leva à teoria psicanalítica de Freud, para quem a rememoração seria prisioneira de um mundo fantasmático, que buscaria acessar uma verdade que não se apresenta tão facilmente à memória. (Cf. GARCIA-ROZA, 1999)

⁴⁶ A morte em efígie é explicada na segunda epígrafe que abre o livro **Os sinos da agonia**. Trata-se de uma expressão usada para se referir à morte simbólica de uma pessoa, representada por meio de uma estátua, um retrato ou algum outro tipo imagético. No Brasil colonial, essa prática servia para punir indivíduos condenados pelas autoridades, além de inibir crimes ou insurgências contra o regime estabelecido. A repetição em efígie da morte de uma pessoa, “ainda que farsa, tinha todas as consequências da natural. Seguia-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens.” (DOURADO, 1999, p. 7). Além disso, qualquer um podia eliminar fisicamente esse condenado, pois sua morte já havia sido sacramentada oficialmente.

engabelá-lo enquanto bate sua carteira”⁴⁷ e de que “todo resumo soa falso, pois o elemento mimético e a ilusão desaparecem” (DOURADO, 2000b, p. 103), ecoando Antonio Candido, para quem as paráfrases são pedestres⁴⁸. De fato, embora importante para lembrar o enredo ao leitor do livro e situá-lo em textos críticos que tomem a obra como *corpus* de pesquisa, caso desta tese, a paráfrase apaga a engenhosa técnica narrativa de Autran Dourado. Para desvendar os vários caminhos de sua invenção ficcional, é preciso mais de uma leitura, atenta e cuidadosa, como o próprio autor recomenda, pois se “escreveu o livro mais de uma vez, julga-se no direito de pedir mais de uma leitura” (Ibid., p. 209).

A elaboração da forma do romance está explicitada pelo autor no “ensaio-fantasia” **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (2000b): os quatro blocos, chamados de jornadas, têm como títulos “A Farsa”, “Filha do Sol e da Luz”, “O Destino do Passado” e “A Roda do Tempo”. Esta, tripartida porque dá voz novamente às personagens narradoras das jornadas anteriores, é sequência da primeira, retratando a manhã que sucede à noite em que Januário aguarda seu fim sem ainda adentrar a cidade. A segunda e a terceira jornadas constituem cenas as quais preenchem lacunas deixadas na primeira e na quarta, mas não sem uma certa fricção de vozes e versões sobre os acontecimentos, que acabam por tentar explicar a situação de desamparo, dor e angústia em que se encontram as personagens. Importante ressaltar esse fechamento das jornadas com “A roda do tempo”, ícone, por assim dizer, da repetição, da volta, da circularidade. É uma roda que acaba impelindo as personagens à destruição, ao encontro com a morte. Sem esperança, todos são esmagados pelas engrenagens das rodas do tempo. Ao mesmo tempo, no entanto, ela se abre para o processo cíclico e contínuo da existência, ao ciclo interminável de nascimento, vida e morte, no qual a natureza humana também está inserida. Voltando às jornadas, vistas como esse caminhar de cada um e de todos, elas constroem-se recursivamente, em um movimento de projeções, que nos leva a uma figuração parabólica em que narrativas se cruzam repetida e reiteradamente. Mais precisamente, as histórias e trajetórias das personagens vão sendo atravessadas umas pelas outras e pelo contexto sócio-histórico-cultural, em um verdadeiro emaranhado de fios. O movimento reiterado no título da terceira, “o destino do passado”, evidencia que a repetição pode ser lida também na farsa, que implica a existência de um modelo falseado (a efígie), e na relação intrínseca entre sol e luz. Significativo ainda, no intuito de ratificar a circularidade da narrativa é o fato de que é pela voz da

⁴⁷ FUKS, Julián. **Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml> Acesso em 13/03/2023.

⁴⁸ Observação do crítico em **Na sala de aula: caderno de análise literária** (1985), em arguta interpretação do poema “Carrossel”, de Manuel Bandeira.

personagem Januário que adentramos a história, a mesma que fecha a narrativa. A sensação de abertura e fechamento enuncia-se na origem do nome: o deus bifronte, Jano, “o abridor e fechador de todas as coisas, olhando para dentro e para fora da porta, e passou a ser o deus dos inícios” (KURY, 1999, p. 220). Provido de dois rostos opostos, com um olhar para frente e outro para trás, Jano nos remete ao deus romano dos começos circulares, sem o trânsito para o futuro aberto dos riscos e inovações, e um horizonte limitado. Junte-se a isso o fato de todas as ações ocorrerem no ciclo de um dia, apesar das embaralhadas cenas lembradas do passado e as projetadas no futuro. Há ainda outro ponto interessante e reiterativo: todos os títulos reaparecem ao longo do texto, como se representassem um sumário do próprio desenrolar da história.

Com essa configuração, a forma do romance nasce, assim, exacerbada, no exagero da circularidade. O ato de dispor, arranjar, combinar elementos por meio da repetição faz a escrita narcísica, versando sobre si mesma, conduzindo o leitor à imagem do labirinto. A crítica já a apontou como uma das mais contundentes metáforas da técnica narrativa de Autran Dourado. Reinaldo Martiniano Marques, por exemplo, em sua dissertação **Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado** (1984), investigou a ampla rede intertextual que formaliza uma verdadeira teia de relações simbólicas no romance. Estabelecendo o modelo trágico por excelência como matriz da obra, o crítico destaca que “As muitas galerias e corredores, as várias bifurcações, os diversos fios em idas e vindas, os intrincados nós, compondo um não menos intrincado tecido/texto, tudo aponta para o espaço labiríntico como o espaço característico da narrativa autraniana.” (MARQUES, 1984, p. 18). A relação estabelecida entre labirinto e “intrincado tecido” permite um diálogo com o conceito de rizoma, discutido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Isso porque a obra propõe infinitas entradas, sendo possível principiar “[...] por qualquer extremidade, [em que] nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo se for um quase beco sem saída, uma estreita passagem, um sifão, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 7). A lógica deleuziana do rizoma sugere um verdadeiro sistema de caules horizontais que tem um crescimento diferenciado, polimorfo, sem uma direção definida. Uma lógica que desafia as tentativas de leitura linear e que se ligaria ao planejamento autraniano de elaboração artística.

Na arquitetura, as imagens do artesão, da teia e do labirinto confluem para a complexidade de conexões. É preciso prescrutar a trama bem armada, teia confeccionada por “aranhas tecedeiras”, mais uma imagem recorrente na obra do autor. No romance, essa metáfora ganha protagonismo no ato de tecer da personagem Malvina, que reproduz a imagem do artífice autoral. Para enfrentar as sinuosidades e bifurcações da escrita de Dourado, é preciso estar

atento a essa personagem feminina, “paciente tecedeira”, que confia “no poder infalível de suas maquinações”, quando começa “a recorrer ao jogo de palavras, das frases truncadas e ambíguas, aos subentendidos, às suas sinuosidades e alçapões” (DOURADO, 1999, p. 162)⁴⁹. As saídas do labirinto (produções de sentidos?) se multiplicam, e descobri-las não se resume a unir as duas pontas do novelo, mas sim, a transitar por espacializações e temporalizações que se intercambiam. As mãos autorais constroem a personagem Malvina “com mãos” que manipulam, no romance, a escrita de forma hábil, visando a alcançar seus objetivos (ascender socialmente, livrar-se do casamento, concretizar sua paixão reprimida). Dotada das três faces das Moiras ou das Parcas⁵⁰, Malvina exerce o papel de fiandeira, movimentando a trama das outras personagens, puxando fios, tecendo novas tramas. Dourado, produzindo linguagem polissêmica, (des)vela, tensiona seu próprio jogo na personagem especular de sua figura autoral. Voltarei mais detidamente a esse jogo de espelhamento. Por ora, basta lembrar que Malvina assume o papel de senhora do destino de João Diogo Galvão, que atendia a todas as suas vontades e acabou sendo assassinado; controla Januário, a quem usou para realizar seu plano contra o marido; impacta Gaspar que, mesmo resistindo aos encantos da madrasta, foi implicado na morte do pai. Na semântica antropofágica, poder-se-ia dizer que Malvina absorve das outras personagens o que lhe interessa e, em operação contrária, regurgita-as, não as assimilando totalmente. É na mesma direção que são construídas suas relações com os familiares, destacando a irmã Mariana, com os escravos, especialmente Inácia, com as mulheres da alta sociedade, com os figurões do poder político e econômico, principalmente o Capitão-general. No entanto, há de se lembrar que o poder de moldar destinos é reservado aos seres divinos e negados aos humanos. Talvez, por isso mesmo, o controle absoluto escape à Malvina, e ela se veja enredada nos próprios fios: ao perceber que o plano de se tornar amante do enteado falha, procura solução pela morte. Mas é interessante pensar que deixa uma carta endereçada ao Capitão General, inocentando Januário e responsabilizando Gaspar pela morte de João Diogo, o que parece ser o desejo de continuar controlando os fios das outras personagens, para além de sua finitude.

⁴⁹ A partir deste ponto, todas as citações menores que se referirem à obra **Os sinos da agonia** constarão apenas do número da página, remetendo à edição do ano 1999.

⁵⁰ As Mouras, na mitologia grega, ou as Parcas, na mitologia romana, são as donas dos fios da vida e da morte, responsáveis pelo fiar do destino humano. À Átropos é confiável a função de cortar o fio da vida, que é tecido por Cloto e estendido por Láquesis. (BRANDÃO, 2014) No romance, uma leitura possível seria ver as deusas do ciclo da vida à semelhança das imagens de fios que aparecem no decorrer da narrativa, sendo (des)fiadas pelos espaços por onde circula Malvina.

Voltando ao jogo do artífice que constrói a trama labiríntica, percebe-se sua potencialização na profusão de referências a outros textos, como aponta Marques (1984), quebrando a ordem cronológica da narrativa, ecoando tecidos outros, absorvidos/devorados e transformados pelo narrador. O jogo autoral acaba por exigir uma leitura igualmente não condicionada ao linear. Diria que ela requer um vagar enciclopédico, na medida em que, por vezes, o leitor precisa recorrer às referências a outros textos para facilitar seu percurso. Uma leitura, portanto, inquieta, que proporciona o afluxo de ideias, intuições, associações e a sensação de desorientação, labiríntica, portanto. A saber que, em sua origem etimológica, enciclopédia⁵¹ significa conhecimento circular, essa maneira de ler espelha a composição repetitiva da obra. Texto e leitor se confundem na circularidade. Na rede de relações em que textos retomam outros textos, que produzem outras tessituras, o que se repete aparece como diferente (Cf. DELEUZE, 2018), produzindo a variação, o singular.

Um exemplo bastante elucidativo da ruptura da sequencialidade por causa do diálogo intertextual se dá na terceira jornada em que, entremeadada à voz do narrador, se insere a voz de um narrador-coro, similar ao das tragédias clássicas, o qual invoca o sábio Tirésias para auxiliá-lo, e a nós, leitores, a “desvendar e entender”, compreender o destino trágico dos seres em cena e os mistérios da história, “[...] porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido.” (DOURADO, 1999, p. 223) A presença de Tirésias aparece deslocada, pois o cego adivinho “não é personagem das *dramatis personae* de Hipólito ou Fedra”, mito com que, declaradamente, Autran dialoga, “e sim da Trilogia de Sófocles...” (DOURADO, 2000b, p. 190). Interessante pensar nessa personagem mítica, híbrida, entre o humano e o divino, que, mesmo cega, alcança, a um só tempo, o passado, o presente e o futuro. Tirésias vem suplementar a “memória do futuro” e o “destino do futuro” de Malvina e a “memória do passado” e “o destino do passado” de Gaspar, seres antagônicos que caminham em direções opostas: Malvina, tecedeira a adivinhar os movimentos dos adversários para deslocar suas peças, como em jogo de xadrez; Gaspar, sempre voltado para o passado e para suas relações com a morte. Trazendo Tirésias, o texto ecoa Édipo e os eventos que culminaram em sua condição de parricida e incestuoso. Condição que, por sua vez, traceja o amor que brota do desejo e do pecado entre madrasta e enteado. Mas não só: a presença

⁵¹ “Do Latim medieval ENCYCLOPAEDIA, tido como uma má tradução do Grego ENKYKLOS PAIDEIA, ‘educação geral’, mas que parece ser literalmente ‘correr em círculo’, isto é, no ‘círculo’ das Artes e Ciências, considerados a essência de uma educação liberal. De ENKYKLIOS, ‘circular’, também ‘geral’, mais PAIDEIA, ‘educação’, mais precisamente ‘criação dos muito jovens’.” Disponível em < <https://origemdapalavra.com.br/palavras/enciclopedia/> > Acesso em 08/10/2023.

ressignificada dessa personagem da tragédia grega aponta para certo desejo de saber sobre si, de se ver para além da luz clara do dia, para o não-revelado, oculto, o que está dito e o que está silenciado. Isso significa o querer a visão da totalidade, como a personagem Januário que, do alto, tem o desejo de olhar e entender a trama. Um desejo também do leitor.

Aqui não é necessário discorrer sobre todo o trajeto alinhavado de tecidos outros na feitura da obra. A crítica já apontou, inclusive o próprio autor, crítico de si mesmo, o diálogo com o enredo e o diagrama imagético das tragédias clássicas. A intriga promove um processo de reelaboração do mito de Fedra e Hipólito (por isso mesmo a intromissão de Tirésias rompe com a expectativa do leitor), apesar de nela se encontrarem ecos provenientes de outros mitos, como o de Édipo ou o de Medeia. Além desses diálogos, há alusões às Parcas e a seu trabalho de tecer e destecer os destinos humanos, o que nos leva, mais uma vez, à imagem da teia, de Malvina, caracterizada como “paciente tecedeira” e à figura autoral aí espelhada. Encontram-se ainda as referências ao Minotauro e ao deus bifronte Jano. Menções bíblicas também são habilmente entrelaçadas ao corpo do texto, assim como fragmentos de textos literários, como **Os Lusíadas**, de Camões. Uma ampla filiação do autor mineiro à literatura clássica, “a *felix culpa*” do poeta/escritor antropófago, para usar uma expressão de Castro Rocha (2011), conforme referido no capítulo 2. Gostaria de chamar a atenção, em especial, para a potencialização do movimento relacional entre textos da tradição, de maneira sempre resignificada, um movimento de devoração, promovendo o que Marques (1984) aponta como a não acomodação do sentido. O diálogo intertextual estaria sempre “transformando-o, subvertendo-o” (MARQUES, 1984, p. 22), e o sentido, inacabado por excelência, deveria ser buscado nos vários textos. Talvez seja possível compreender que essa busca é sem fim, pois há de se lidar com a impossibilidade de completude ou a apreensão da totalidade do sentido, o que metaforiza o fato de que a expressão da vida humana é o afluxo contínuo de tudo o que experienciamos. Assim, diria eu, borgianamente, que o mecanismo intertextual, desvendado ou não pelo leitor, embaralha fronteiras discursivas e evidencia que o diálogo entre textos (em sentido lato ou estrito) é inerente à criação humana. O sentido está também destinado ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores, que têm papel ativo na significação. Identifica-se, dessa forma, tanto no trabalho do autor como no do leitor, a repetição em diferença⁵², conforme discutido no capítulo 2.

⁵² Em “Pierre Menard: autor de Quixote”, Borges amplifica o gesto de apropriação do alheio, transformando as linhas idênticas às de Cervantes em algo totalmente inovador. Já em “Kafka e seus precursores”, o autor modifica a dinâmica da produção textual, e o que se é lido e colocado em cena pelo leitor altera os textos do passado. O modo de ler à disposição do leitor e os saberes em trânsito se modificam e modificam textos anteriores.

A linearidade é rompida ainda em virtude do descentramento narrativo, já referido. É imperioso destacar que não há uma voz prevalente na contação da história. Os quatro narradores principais estão em pé de igualdade, e o romance se constrói com a intercalação de cenas enunciativas, em que se cruzam diferentes vozes, com o foco narrativo se desdobrando em uma pluralidade de “eus” e “tus”, muitas vezes embaralhados, perfazendo um mosaico de histórias fragmentadas, embora entrelaçadas, com finais sempre em aberto. Esse intrincado tecido é desfiado aos poucos pelo leitor, quando, em posição de escuta, passa a acompanhar fatos e situações filtrados pela memória dos narradores. Se, para Marques (1984), a diversidade das instâncias de narração se deve a uma tensão entre o modo dramático/teatral de expor as ações, próximo do modelo trágico dado como objetivo, e um modo narrativo/romanesco marcado por um grau de subjetivismo e de relativismo, em que os mesmos acontecimentos são vistos e interpretados por diferentes subjetividades/corpos, lê-se aqui como um exercício de alteridade, em que várias vozes são acolhidas na ágora narrativa. O espaço da escrita é o espaço comum em que as vozes aparecem em fricção, com perspectivas e pontos de vista distintos, sem estabelecimento entre os que podem e os que não podem dele participar, partilhando o sensível. (Cf. RANCIÈRE, 2009).

A estratégia textual de descentramento narrativo ainda evoca o abandono do tratamento da matéria histórica como presa a uma certa realidade objetiva, a manutenção das incertezas — que acaba por impedir o fechamento do sentido do texto — e a ruptura da ideia do encontro de uma verdade. Além disso, com a suspensão do caráter linear temporal, há a convocação ativa do leitor para destrinçar os nós, o que coaduna com o convite ao amplo diálogo intertextual.

Talvez as cenas mais emblemáticas dessa mistura de narradores e de tempos e espaços sejam as contadas por Isidoro e Inácia aos senhores, e que ocorrem em simetria. A primeira foi retirada da jornada inicial, “A farsa”, em que o leitor acompanha, por longas páginas, a cerimônia fingida da morte em efígie. Um corte repentino no relato, que se supunha contado por Januário com relação à procissão de sua morte em efígie, introduz o discurso do outro narrador:

A um golpe de espada para o alto, do coronel-comandante, de cima da estátua do seu cavalo, os dois renques de tambores refohados de fitas tremulantes e multicores, postados defronte do pelotão que cercava a forca, começaram a rufar poderosos, em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurdecedoras, soturnas e infundáveis batidas... Isidoro ia falando o que tinha visto. Com a ajuda da imaginação e da memória,

Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simpleza, mal podia descrever. Recompunha com tudo o que sabia e lhe contaram de sacrifícios e sortilégios, desde a fala cantada e manhosa de mãe Andresa, dos pretos da senzala do pai, das sabatinas recitadas com o professor-régio, mais tarde no Seminário da Boa Morte, na Vila do Carmo, para onde foi mandado depois. Se lembrava de enforcamentos que tinha visto e lhe contavam. [...] Com toda essa matéria sonhada ou vivida, Januário rememorava o que os olhos não viram, o coração não sentiu. (DOURADO, 1999, p. 45)

Nota-se que o relato é suspenso, e o narrador registra o momento em que, na verdade, Januário “tentava” recompor a cena descrita pelo preto Isidoro, em tempos e espaços distintos. Isidoro conta o que viu em um momento pretérito, na praça, e Januário tenta recriar, por meio da memória e da imaginação, nos arredores da cidade, o que o relato do escravo não teria conseguido transmitir de forma adequada e completa. O próprio verbo no pretérito imperfeito (tentava) indica que a cena sofre alterações em vista da impossibilidade de uma visão precisa dos eventos, afinal há uma cadeia de relatos encadeados. Mas é interessante reparar que, algumas páginas antes, o narrador já havia sinalizado a ida de Isidoro à cidade para saber do paradeiro de Malvina, que não compareceu ao encontro marcado com o amante: “A mando seu, Isidoro tinha voltado à cidade para procurar Malvina e saber o que estava acontecendo, por que ela não vinha.” (p.33). Segue-se, nesse cenário, uma sequência do advérbio de tempo “agora” e da expressão “ao contrário de agora”, anunciando, de fato, que o relato, algumas páginas à frente, já estaria acontecendo em um tempo “antes do agora”, depois da visão que Isidoro teve da praça. Somente uma leitura atenta poderia apontar esses indícios dados pelo autor na voz do narrador. Some-se a isso que a “matéria sonhada ou vivida” e, portanto, imprecisa, também é rompida no nível da enunciação, por meio da pontuação. No relato do escravo, há cortes efetuados por longas sentenças dentro de parênteses, o que rompe com a ordem linear da contação da história do cortejo. Parênteses que, cumpre registrar, aparecem ao longo de toda a obra, assim como as reticências, suspendendo constantemente o discurso, mas em direção contrária à inserção de detalhes colocados naqueles, estas deixam na frase o vazio a ser preenchido e, no caso da personagem Januário, o vazio de sua existência, entregue nas mãos do poder. Da mesma forma, o sinal dos dois pontos reiteradamente rompe a sintaxe, abrindo espaço para outra frase encadeada, como se vê nesta cena, pinçada entre muitas:

Tudo aquilo que o preto procurava, impotente e parco de palavras, lhe comunicar. Como se pintasse o painel de sua própria morte: e na verdade o era, sentia. Sentia antecipadamente no pescoço o golpe, o peso do carrasco que lhe saltou nas costas. E de relance, num clarão viu:

Aquele mesmo Mulungu empurrou o condenado para fora do tablado. O corpo se esticando num baque, a corda presa na trave, balangou para um lado e para o outro, girando num **movimento pendular**, as pernas soltas e desamparadas. [...] Como de pura pena e piedade certamente os juízes e ministros...

... quando súbito, a um novo golpe mais enérgico de espada, de cima de seu cavalo tão preto e brilhante como o preto Mulungu, do seu cavalo ajaezado de sola bordada e prata branca reluzente e guizos e fitas nas crinas entrançadas e no cabo feito de cabelos compridos e soltos das mulheres, o comandante ordenou que os tambores cessassem a sua marcação histórica, em funeral. (DOURADO, 1999, p. 46, grifo meu)

Encadeamento de cenas (*blending* ou mesclagem), evidenciando a complexidade da rede de significações, ponto fulcral da visibilidade do labirinto, das repetições, do “movimento pendular” que aparece na voz do narrador, mas não se sabe precisar se a voz é a do narrador de terceira pessoa, a do narrador-Januário ou a do escravo Isidoro. Trata-se de um movimento que, veremos, reverberará por toda a narrativa. Por ora, interessa mostrar como esse ir e vir, que “emperra” a leitura fluida e corrente, se dá na fatura do romance.

A outra cena, simétrica à do farsesco cortejo para a morte em efígie de Januário, é a de Inácia, “que se desdobrava no faro e nas notícias” (p.119) para tudo relatar à Malvina. Supõe-se que toda a primeira parte da segunda jornada, uma conversa meio truncada entre Dom Diogo e o filho Gaspar, está sendo apresentada pelo narrador. No fim, da mesma forma que o mestiço Januário, Malvina é que está recompondo a cena que sua escrava ouviu em um momento “antes”, entre pai e filho, “juntando fantasia às conversas que veio a ter com pessoas da cidade, com João Diogo e mesmo com o próprio Gaspar.” (p.105) Mistura de temporalidades e espacialidades, pluralidade de vozes, encadeamento de cenas narrativas: recurso de construção labiríntica.

Nessa altura, não me parece sem propósito mostrar que a aproximação da forma do romance com o labirinto, configuração geométrica e metáfora textual, já havia sido feita pelo próprio autor em “Proposições sobre labirinto”, capítulo de **Uma poética de romance: matéria de carpintaria** (2000b). Na voz de seu mestre imaginário Erasmo Rangel, Dourado faz reflexões teórico-filosóficas sobre a forma ordenadora que dá vida ao romance. O texto, publicado primeiramente no número 20 da revista *Colóquio Letras*, em 1974, e depois no volume **O meu mestre imaginário** (2005 [1982]), expõe, por meio de aforismos, a concepção circular, cheia de atalhos, interseções e desvios da “ordem codificada, cifrada, sistema de signos” (DOURADO, 2000b, p.198) da obra.

É em interação com essas proposições que se percebe o quanto é imperioso entrar e percorrer o labirinto para se conhecerem as rotas possíveis de leitura. Uma convocação e, ao mesmo tempo, uma provocação, pois a narrativa é “labiríntica, desenho de linhas puras, convite à razão através do segredo e do mistério.” (DOURADO, 2000, p. 200) A imagem é ambígua: o labirinto e a obra literária são marcados pela racionalidade, mas estão envoltos em enigmas. Tanto como projeto geometricamente concebido, quanto como metáfora, o labirinto é construção consciente, racional, puro risco/desenho, mas, em outra mão, é o lugar que contém o risco/perigo. “É de longe que se vê: o labirinto é nítido e cristalino” (Ibid., p.199), mas de dentro dos corredores, tudo parece assustador. Nessa direção, Dourado aproxima as figuras do labirinto e da esfinge, de Teseu e de Édipo. Da mesma forma que o Rei de Tebas, Teseu é o ser dotado de razão que quer decifrar o risco/traçado do labirinto e matar o monstro, enquanto a obra literária remete à Esfinge que, se não decifrada, devora. Tanto o monstro exótico, metade leão metade mulher, que lançava charadas aos viajantes e devorava aqueles que não fossem capazes de decifrar o enigma proposto, como o monstro andrógino aprisionado nas linhas, formas e proporções de Dédalo, igualmente devorador de humanos, só podem ser vencidos se enfrentados. A salvação se daria pelo conhecimento, mas ele é sempre um horizonte movente e os enigmas são constantemente renovados. Interessante pensar nos rituais antropofágicos a que me referi no capítulo 2, distanciados temporal e espacialmente, em que, de maneira inversa, os habitantes do novo mundo devoravam apenas os inimigos de qualidades positivas. Uma valorização do outro que reverberou na antropofagia cultural oswaldiana e na leitura da cultura contemporânea. Saber e salvação de um lado; saber e condenação de outro.

Há um outro viés bastante interessante: trazer as imagens do Minotauro e da esfinge, amálgamas entre espécies *per si*, é, de alguma forma, questionar as distinções tradicionais entre categorias essenciais do ser, entre humano e animal, entre natureza e cultura, entre racionalidade e irracionalidade. Parece um desafio às definições fixas de identidade, expondo a fragilidade de categorizações estanques. E esse dado remete ao que já foi discutido acerca do movimento civilizatório, especialmente nas reflexões trazidas por Freud (2011; 2013). A barbárie não é exterior à cultura, e sim uma força que a funda e a constitui. A vitória de Teseu sobre o Minotauro, por exemplo, pode ser vista sim, como o êxito da razão sobre o caos, mas também como a assimilação do irracional no processo civilizatório, mostrando que a ordem e a barbárie coexistem e se alimentam mutuamente. A figura civilizatória de Teseu tem confluências com a atmosfera de triunfo que paira sobre a resposta de Édipo ao resolver o enigma da Esfinge. A tragédia subsequente, no entanto, revela a camada mais complexa da aparente vitória

civilizatória. Édipo acaba sendo vítima de seu destino, expondo a fragilidade do controle racional sobre as forças que tentam organizar a existência. A obra arquitetônica do labirinto e a arquitetessitura de Dourado podem ser colocadas lado a lado como monumentos da cultura, erigidos com o fim de aprisionar o monstro: “Labirinto, pura racionalidade destinada a conter o perigo. Sem o perigo (Minotauro, monstro andrógino, duplo e ambíguo), o labirinto seria o sublime ideal, poesia pura, construção sem destino.” (DOURADO, 2000b, p. 199) Mas essa construção também é atravessada por ambiguidade: “Labirinto, pura geometria que protege e ao mesmo tempo aprisiona, avisa e esconde o Minotauro. Contraditoriamente, é a arma que deram ao monstro contra as suas vítimas.” (Ibid., p. 199). No mesmo tecido, a história de Édipo ecoa a ideia de que a barbárie, em vez de ser simplesmente o oposto da cultura, é seu fundamento e sombra constante.

Mas o fato é que, pensar em labirinto é lembrar, quase instantaneamente, da façanha de Ariadne que, seduzida por Teseu, fornece a ele o fio para a saída certa e segura. “Só o voo (Ícaro) ou o fio (Ariadne) podem nos salvar do labirinto.” (DOURADO, 2000b, p. 204). Se o voo do filho engenhoso de Dédalo parece eficaz para se conhecer o bordado, em movimento de expansão do panorama do texto, permitindo-nos uma visão mais ampla (ainda que a imagem de um ser iludido pelo calor e pela luz possa ser falsamente bela), a solução pelo fio não nos parece favorável. As pontas não podem ser unidas se não há apenas uma chegada e uma saída, os espaços parecem deslocados, moventes, com certos centros intercambiantes e a sensação é a de que, conduzidos pelo olhar dos narradores e/ou das personagens em função narrador, seremos também devorados pelo Minotauro. É o próprio Autran que alerta: “É dentro do labirinto que estão a forma, o perigo, o caos organizado. Forma e aventura. Forma e antiforma.” (Ibid., p.199) Escrita e palavra na tentativa de ordenação do caos. Convidado a perder-se no labirinto e a aventurar-se pela ordenação na tentativa de reencontrar-se, ao leitor é dada uma certa liberdade, mas, paradoxalmente, há um aviso de perigo, qual seja, o de perder-se no percurso. A antiforma não está na ausência de forma, mas na apreensão infinita de possibilidades, irreduzíveis a um modelo ou a uma unidade. Uma instabilidade que confere a chance mesma para o imprevisto. Assim, mesmo que a forma promova a sensação labiríntica e o provável desconforto, ela também seduz pelo incalculável.

No intrincado tecido/texto autraniano, esse sim, composto de muitos fios, vislumbra-se, na unidade, a dispersão (“uma só história narrada de três maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias”). Uma figuração híbrida, como a do monstro encerrado no labirinto. Os discursos contrapostos das personagens tensionam a história e condenam o leitor a deambular

pelos caminhos da narrativa que ora se bifurcam, ora se entrecruzam, ora se repetem. Diante da obra plurissignificativa, com muitas entradas e saídas possíveis, o importante é o percurso e, a partir dele, as conexões, as encruzilhadas e as galerias entre os caminhos trilhados. “Labirinto não significa confusão mas nova ordem.” (DOURADO, 2000b, p. 198) Uma reordenação do mundo que se dá na forma (des)ordenadora da escrita literária.

Se a proposta textual do romance assume a configuração do labirinto, a narrativa joga com a incerteza dos diferentes caminhos abertos no percurso. Narcísica, hiperbólica, a forma promove uma certa sensação de vertigem, no sentido dicionarizado mesmo, de tontura, de desorientação diante do já dito, do já previsto, do já escrito e do já inscrito. No caso da obra de Autran Dourado, essa sensação deve-se não só à forma, mas também à densidade temática, à profusão de metáforas, de deslocamentos metonímicos e de imagens sufocantes e perturbadoras. Aliás, é bom lembrar que o próprio título, **Os sinos da agonia** (1999 [1974]), reforça ou, até melhor, encena essa dimensão agonizante. Afinal, a palavra “sino”, originada do latim *signum* (signo), sugere que os sinos são também os sinais, signos da agonia⁵³. Os sinos e os signos, que ecoam ao longo de toda a obra, são a própria forma do romance, inclusive sinalizando, simbolicamente, a morte do pai, na subversão da forma tradicional do romance. Um verdadeiro labirinto, “circular mesmo quando feito de quinas e ângulos.” (DOURADO, 2000b, p. 203), e isso promove a sensação de uma jornada sem fim para as personagens e para o leitor. Essa é a primeira tensão com a qual se depara: o labirinto coloca em cena a pluralidade vertiginosa dos caminhos. Todos possíveis? Labirinto da forma que conduz a um labirinto de sentidos cuja travessia exige paciência e atenção.

É interessante pensar ainda como o labirinto pode ser aproximado do escutar da música e dos sinos, que embalam toda a narrativa. A aproximação primeira é mítica, mas não se pode perder de vista seu significado anatômico: o labirinto é a estrutura do ouvido interno, que desempenha um papel fundamental no equilíbrio e na audição. Mergulhar no universo da obra de Dourado é deixar-se perder no outro labirinto, o da escuta de múltiplas sinestésias e o da engenhosa construção autoral de um caleidoscópio aural. A música embala o desejo incestuoso entre enteado e madrastra, e nina o velho João Diogo, que nada pressente da aspiração amorosa-sexual durante os saraus. É por meio da música que Gaspar e Malvina realizarão o ato erótico. Mas é o som dos sinos que intensificará a sensação de repetição, de estagnação, de estarem as

⁵³ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sino> Acesso em 25/09/2024.

personagens presas em um ciclo de culpas e dores. O mesmo som que anunciará suas mortes, em sequência, em repetição.

Entre “os arabescos do tapete” de **Os sinos da agonia** (1999 [1974]), lembrando a metáfora de Calvino, com quem já dialoguei no começo deste capítulo, teia e labirinto convergem se se observa a inserção reiterada de planos e/ou imagens na sequência não linear da escrita. Essa repetição, encarnada no próprio modo de composição da narrativa, está a serviço de um arranjo que apresenta simetrias (quatro blocos/jornadas, antecedidas por quatro epígrafes, quatro narradores principais) e assimetrias (uma mesma história contada de formas diferentes por três narradores-personagens com intervenções de um narrador que aparece e desaparece das cenas). Interessa perscrutar como essa narrativa repetitiva se desdobra em outras direções.

4.1 Ressonâncias do desconforto: a repetição de contextos históricos

A sensação metafórica labiríntica provocada pela arquitetessitura reverbera na matéria ficcional romanesca e na construção de suas personagens. A obra integra uma boa parte da produção do autor nos anos da ditadura civil militar brasileira (1964-1985) e, como não poderia deixar de ser, é um produto social. No romance, o leitor depara-se com as linhas de força que estruturam a sociedade do tempo histórico, o período ditatorial, com seus mecanismos de perseguição, tortura e morte. Mas, sendo a trama tecida no cenário da histórica cidade de Vila Rica, palco de desmandos e castigos políticos no Brasil do século XVIII, repleto de procedimentos repressivos, de crise econômico-financeira, de abusos de poder existentes em diferentes instituições da sociedade, de vozes de vencidos calados ou eliminados, o olhar do leitor é direcionado para uma cadeia de heranças funestas, sempre possível de reincidência; portanto, passível de repetições. Nesse espaço inóspito, deambulam seres marcados por medos, angústia e opressão no embate com as instâncias de poder vigentes. A repetição que se vê na forma estetiza o ambiente claustrofóbico da sociedade brasileira, marcada por sucessivas crises repressivas. Estamos às voltas, então, como o já visto, sentido, lido ou sabido.

A imagem metafórica do antropófago cultural e a própria concepção de antropofagia como manifestação de uma mente que integra, em uma fatura literária, épocas temporalmente distantes, diluídas e transformadas em meio a um intenso diálogo intertextual, iluminam a leitura. O “antropófago” Autran combina temas e motivos da tragédia clássica com a história

política de Minas Gerais e a do Brasil, esfumando fronteiras. Ao ser perguntado sobre como definiria sua obra, o autor reiterou essa integração: “[...] uma montagem carnavalesca trágica, uma colagem de paródias e estilos, temas e situações.” (DOURADO, 2000b, p. 197) “Montagem”, “colagem”: palavras que remetem ao jogo textual, de recorte, de apropriação e de (re)criação. Isso sem contar a adjetivação que nos remete à inversão do que está posto, colocando a ironia, a sátira e o riso fissurando a rigidez das estruturas de poder. Pura antropofagia. Há de se destacar, nessa direção, o misto de paródia e pastiche de mitos e fatos/acontecimentos históricos, numa recontagem incessante das narrativas por essas obliquidades, o que embaralha supostos limites entre a história e a ficção. Propondo uma definição para paródia, o autor em pauta recorre a Deleuze para quem “[...] paródia é **repetição**, mas **repetição que implica diferença**.” (DOURADO, 1994, p. 121, grifo meu). E acrescenta: “[...] paródia não é apenas **repetição alterada** de um texto literário, mas também de uma situação histórica.” (Ibid., p.121, grifo meu), ou ainda, como explica em carta a Kersten Knipp, “aproveitamento em uma outra clave de texto alheio, deformando-o, seja ou não ironicamente” (DOURADO, 1990, p. 2). Trata-se de uma “mistura alucinada de textos” (DOURADO, 1994, p.123), mosaico de repetição em diferença, tessitura que envolve a escrita das histórias da História de Minas, sem se fixar em um tempo, espaço ou imagem definitivos. Na mesma direção de refazimento com tom deformador, pastiche, para Autran, como destaquei no capítulo inicial deste trabalho, não é subserviência ao texto do outro, mas um nutrir-se do alheio, imitando-o criativa e sofisticadamente.

Nessa direção, a declaração de Autran de que “*Os sinos da agonia* não é um romance histórico (não há nele uma só data, um só personagem histórico, um só acontecimento verdadeiro...)” (DOURADO, 1994, p. 120) faz-se coerente, apesar de se permitir uma certa relativização⁵⁴. O jogo autoral instala, desde o início, a repetição historiográfica, com fissuras, obviamente. As epígrafes que abrem o livro são retiradas dos anais da História e de um dicionário antigo, o *Diccionario da Lingua Portugueza* (1813), de Antonio de Moraes Silva, que procuram esclarecer, de forma insistente, um mecanismo comum no século XVIII: a morte em efígie, por si só uma repetição. Ressalte-se que a morte em efígie antecipa a segunda e real morte da personagem. As narrativas deslocadas, rápidas, cortantes, que falam de violência e exclusão, da comunhão entre poder político e religioso “devoram” a primeira página do livro, antes mesmo do sumário, e dão a tônica da obra. Ao apropriar-se explicitamente de trechos de

⁵⁴ Cumpre registrar que, neste trabalho, optou-se, para referência aos sujeitos textuais, pelo artigo feminino, “a personagem”. Em citações diretas do próprio Autran Dourado, no entanto, manteve-se a escolha do autor pelo artigo masculino, “o personagem”.

documentos históricos, Autran desloca-os para denunciar medidas violentas utilizadas em tempos coloniais, saturados de suplícios; ao registrar, linguisticamente, situações limites (tortura, clandestinidade, prisão, exílio), convida à leitura crítica da ferida aberta nos anos de chumbo ditatoriais (1964-1985) e que, ainda na contemporaneidade, parece não estar cicatrizada. De fato, a inferência a contextos históricos não é apreensível por indicadores externos absolutos (datas, referências a locais e personagens históricas situadas), mas por reconstrução das insinuações, em um exercício de preenchimento da ficção com a historicidade e vice-versa. Uma configuração deformada da matéria extratextual, para lembrar Iser (1996, 2002).

A título de exemplo, destaco a seguinte cena em que a voz do narrador cola-se à visão de Januário para tentar entender/explicar o real motivo da prisão da personagem:

E ficou sabendo de tudo. Tinha sido preso inicialmente por crime comum, foi o que lhe disseram. Por isso estava na prisão da Câmara. Mas a coisa se complicara, **indícios foram se juntando a indícios**, transformados em certezas que seriam facilmente confirmadas através de **torturas e acareações**. [...]

Tudo fazia sentido, voltava ele a pensar no seu **círculo vicioso**. As peças se ajustavam perfeitamente. Só não fazia sentido a sua própria verdade. [...] **O absurdo o vencia, branco**. No dia seguinte, a ferro e fogo, **sob tortura**, contaria o que quisessem. O sangue serviria apenas para confirmar o que de antemão se sabia. Me descobriram, descobriram tudo, mesmo o que não cheguei a sonhar, ia dizendo a si mesmo, **sufocado pelo absurdo. Ele próprio começava a acreditar que era réu do crime que agora lhe imputavam**.

[...] E aquelas palavras que ele ia ouvir, já de si terríveis, ganhavam **cores mais negras** diante da sua impotência e **nenhum valimento**, diante da **absurda trama** que agora lhe atribuíam. Tinham recebido uma delação do que se pretendia fazer. **Um motim**, foi o que lhe disse o carcereiro. **Cabeça de motim**. Ele teria de dizer quem era **o cabeça de motim**. Ninguém acreditaria que era ele, um simples mameluco. (DOURADO, 1999, p. 64, grifo meu)

Na escolha do léxico, a remissão ao “círculo vicioso” do texto no sentido lato e aos contextos históricos. As situações de “absurdo” reafirmam a fragilidade do indivíduo comum, sem “valimento”, ante as tramas dos poderosos. Diante do desatino, a escrita marca, por meio da repetição, uma ideia que se gesta como apelo à memória de um tempo em que adequar uma “delação” a um objetivo almejado e subjugar presos a “tortura e acareações” eram práticas comuns, a ponto de qualquer um começar a se achar culpado pelo crime em questão. Já “motim” remete a ambos os períodos em que surgem grupos contra o *status quo* e, mais especificamente, “cabeça de motim” parece ecoar os tempos coloniais das Minas inconfidentes, assim como as “cores mais negras” insinuam o horror da escravidão. Alguns parágrafos à frente, o desejo que

denuncia a perspectiva de uma vida esmagada: “Pensava na morte como uma libertação das torturas”. (DOURADO, 1999, p. 65)

A repetição do contexto histórico, assim, vem misturada. Não é conservação e sim instituição da diferença por meio dessas misturas históricas, da recorrência e mescla de mitos, de lendas e de outros textos. O mito, em especial, é a imagem especular do regime político ditatorial que distorce a sua imagem, a ponto de os próprios censores não reconhecerem, ao observarem o reflexo posto no espelho, o sistema que protegem.⁵⁵

Mas, partindo do pressuposto de que a enunciação literária é uma espécie de mediação na relação do homem com o seu entorno por meio do simbólico, e que, por isso mesmo, ela transcende os limites do tempo histórico, a obra permite uma reflexão sobre a história brasileira em geral, reitero. Se o texto de Autran permite um olhar para o passado, ao mesmo tempo que se volta para o presente⁵⁶ (movimento que define a personagem Januário), ele é um convite, constantemente atualizado, à reflexão crítica e, assim, torna-se atemporal. Em função disso, revisitar a produção artística de Autran, perscrutando seus movimentos retroativos e projetivos, permite ao leitor lidar com a sua contemporaneidade, em um jogo de aproximação e de afastamento⁵⁷. (Cf. AGAMBEN, 2009, p. 59).

O teor político e de crítica social atravessa, assim, **Os sinos da agonia** (1999 [1974]) e associa-se a uma literatura que se poderia chamar empenhada, para usar a denominação de Antonio Candido (Cf. CANDIDO, 2006b, p.28-30), mas está longe de ser panfletária, posto que os enunciadores e enunciatários da trama não são encenados sob uma ótica maniqueísta,

⁵⁵ Vale lembrar que o autor foi orientado pelo editor da obra a fazer uma nota em que deixasse claro “que o livro se passava na ambiência do século XVIII e que era uma paródia de Eurípedes, Sêneca e Racine” (DOURADO, 1994, p.120) para driblar os censores, o que funcionou. A nota só foi retirada na terceira edição do livro, em 1977, com o abrandamento “dos anos de chumbo”, que duraram até 1985.

⁵⁶ Essa ideia de que o passado encenado na ficção ecoa no presente foi formulada por Bakhtin quando discorreu sobre a origem do romance: “[...] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que se está se fazendo” (BAKHTIN, 1993, p.400). Em contraposição aos gêneros da Antiguidade, principalmente a epopeia clássica, de formas narrativas fechadas e acabadas, o romance, enquanto gênero temporal, apresenta um passado que é sempre relativo. Em outras palavras, trata-se de um passado que reverbera no presente da enunciação, atravessando tempos e espaços futuros. O gênero acabou por promover uma “transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias” (Ibid., p.403), atualizando a conexão do escritor e do leitor com o passado: um processo repetitivo, sempre diferencial.

⁵⁷ Aqui faço referência ao conceito de contemporaneidade postulado por Giorgio Agamben, em direção contrária ao senso comum. Atestando a urgência da reflexão sobre o presente, o filósofo italiano evoca o distanciamento temporal, mesmo no trato com o contemporâneo. A condição estaria atrelada à capacidade de captar o tempo e enxergá-lo, promovendo deslocamentos, confrontando-o, uma vez que “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (Agamben, 2009, p. 62-63). E acrescenta: “Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.” (Ibid., p. 64), o que parece se aplicar a Autran Dourado.

dualista e/ou moralizante. E mais: a forma estetiza e medeia a representação. Antes disso, na superfície textual, as contradições são postas em cena, numa escrita que se mostra (des)estabilizadora e subversiva de uma ordem político-social hegemônica. Um olhar enviesado que, não custa lembrar, remete ao enquadramento dialético sobre a relação intrínseca entre texto literário e mundo, em movimentos repetitivos, e que aproxima Dourado (com sua matéria-barro nas mãos habilidosas do oleiro e/ou artesão), Candido (1993) e sua maneira de olhar para a forma literária e Iser (1996, 2002) com seus atos de fingir, conforme explicitado no capítulo 2 deste trabalho. Esses entrelaçamentos teóricos nos levam, ainda, a Perseu e seu embate com a Medusa⁵⁸. Como o herói grego, Autran Dourado traz consigo a realidade monstruosa e muitas vezes petrificadora que precisa enfrentar, sem dar as costas para ela e, na fala de suas personagens, deixa ecoar a denúncia de reiteradas e violentas relações de poder.

O próprio autor se constrói como um enunciador que busca (des)velar o movimento de denúncia e resistência encenado diante do poder opressor do Estado:

Ele [o romance] é político, pelo menos no sentido em que nós latino-americanos, tão sofridos por bárbaras e sofisticadas ditaduras, assim entendemos o que é romance político. Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de **ser barrocos e rebuscados**, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos **irmãos na angústia e no sofrimento**. Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um **gemido rebuscado**. (...) com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia. (DOURADO, 1994, p.119, grifo meu)

A assunção de politização de seu romance indica a proposição do autor em fazer um *blending* entre vida e arte. Sem perder de vista o contexto histórico distanciado, creio ser possível uma aproximação entre esse ato político do escritor e o conceito de “politização da

⁵⁸ No ensaio “Leveza”, que integra as famosas e sempre referenciadas **Seis propostas para o próximo milênio** (1990), Ítalo Calvino reflete sobre as manifestações do mundo vivencial na literatura. O autor italiano opõe a leveza ao peso da realidade, mas não como recusa ou simplificação do mundo experienciado. Sabendo que os fatos da vida são matéria-prima da ficção, Calvino diz da busca de um estilo “ágil, impetuoso, cortante” (CALVINO, 1990, p.16). Traz à cena, então, o mito da Medusa, que transformava em pedra todos aqueles que a olhavam diretamente nos olhos. O autor, para criar, deve se mirar em Perseu que, sabendo da crueldade do monstro, decide olhá-lo através do reflexo de um espelho e, assim, decapitá-lo. O olhar indireto permite a construção de uma literatura que não se reduz a descrever fatos, mas que se utiliza dessa matéria para construir outros pontos de observação. “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu” (Ibid., p. 17), e a dos grandes escritores.

estética” preconizado por Walter Benjamin (2019)⁵⁹. Em resposta à estetização da política, vazia e alienante, violenta e fatal, que opera para tornar a *pólis* antipolítica, sem o debate, isento de fricção de vozes e posicionamentos conflitantes, a política na estética se abre ao outro, ao confronto, em um exercício de alteridade. Se a fórmula usada pelos fascistas baseia-se na repetição monocórdica de palavras, gestos, aparatos no sentido de criar uma relação entre a identidade das grandes massas e determinado conteúdo político-ideológico ou entre elas e um grande líder, a repetição na arte literária de Autran Dourado vai em outro sentido. Repetições que encenam a interação eu-tu, dissonante porque não há aplainamento, consenso, realizando, na verdade, o que a arte se propõe a fazer: promover linhas de pensamento, provocando novas formas de olhar. As inquietações que o texto literário produz não cessam de nos fazer questionar, de desestabilizar lugares já postos. Trazendo nossa história pretérita, Dourado nos convida ao diálogo constante, à interpelação do porquê de crises reincidentes, para, revendo-as, impedir a destruição da vida.

Um outro traço importante na declaração do autor diz respeito ao viés pelo qual o autor enxerga o barroco e à relação estabelecida com o desvio, o embuste, o rebuscamento. Mais que o jogo claro e escuro, cheios e vazios, retas e curvas, de dicotomias e antíteses presentes na construção dos cenários, na arquitetura da cidade e na alma das personagens, importa salientar

⁵⁹ Já no finalzinho do célebre ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (2019), Walter Benjamin estabeleceu uma diferença crucial entre duas modalidades possíveis de uso dos dispositivos modernos de reprodução técnica. À “estetização da política” [*Asthetisierung der Politik*], operada pelo movimento fascista, deveria oferecer resistência a “politização da arte” [*Politisierung der Kunst*], operacionalizada pelo comunismo. O texto é de 1936, numa década em que proliferaram os movimentos ultradireitistas na Europa. O fascismo chegara à Itália em 1922 e, por vias eleitorais, o nazismo tomara conta da Alemanha em 1933. Rapidamente assistiu-se ao aparelhamento de todas as instituições e a instituição do totalitarismo. E é nesse contexto, em que os fascistas passaram a dominar os meios de comunicação modernos da época, como rádio e cinema, que Benjamin diz da urgência em politizar a arte, ou, em outras palavras, disputar o imaginário coletivo como forma de resistência. As duas experiências de ditadura brasileira também caminharam na direção dos regimes europeus: na ditadura Vargas, a Rádio Nacional tornou-se importante instrumento de propaganda política no governo, principalmente no período do Estado Novo (1937-1945), e, na ditadura civil militar, a criação do Jornal Nacional, em 1969, foi assumidamente porta voz do regime autoritário. Segundo Ângela Carrato (2019 apud SANTANA, 2020, p. 101), “Durante quase 20 anos, TV Globo e governos militares viveram uma espécie de simbiose. Os militares, satisfeitos por verem na telinha apenas imagens e textos elogiosos ao ‘país que vai para a frente’, retribuía com mais e mais benesses e privilégios para a emissora.” Sem esquecer, assim, a perspectiva histórica em que as discussões de Benjamin se deram, penso que a aproximação é pertinente no sentido de conceber a arte de Autran Dourado como espaço de abertura para formas outras de racionalidade.

Vale fazer um contraponto entre a maneira de conceber o entrelaçamento entre estética e política por Walter Benjamin (2019) e Jacques Rancière (2009,2018), filósofo com o qual também venho dialogando. Para este, política e estética têm uma interseção que não se limita a uma instrumentalização mútua. Estabelecendo novas maneiras de ver, ouvir e sentir, alterando e transformando os modos de participação de todos no espaço público, a estética é, inerentemente, política. Embora as duas perspectivas sejam distintas, elas não se anulam, pois destacam como a arte possui potência transformadora e como ela intervém no campo do sensível. Ambas as teorias tornam mais claro o caráter político da obra de Autran Dourado, seja na ruptura com a alienação da experiência sensível, seja na reconfiguração dessa experiência.

que o barroco não é tomado por Dourado diacronicamente, mas como concepção de mundo. Ao asseverar que “O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária.” (DOURADO, 2000b, p. 38), Dourado dá roupagem nova ao conceito, ideologicamente. Uma repetição em diferença que se dá como “[...]movimento artístico vivo, que apela para os sentidos e a experiência humana, como força perturbadora que ressona na contemporaneidade.” (GUERRA, 2019), ou seja, como produtora de ruídos. Como movimento que enforma o caótico mundo humano, a escrita barroca se vale dos fragmentos, dos estilhaços da história, da quebra de linearidade, da descontinuidade, da assimetria, da abertura a significações... destroços que, ressignificados, estariam a favor de uma narrativa sempre em construção (Cf. BENJAMIN, 1987). Dessa forma, Autran se alia a uma corrente de escritores latino-americanos que fizeram/fazem da multiplicidade um caminho para lidar com as contradições e aporias da condição humana. É movimento vivo, como assegura Autran, porque o barroco se insere no tempo da arte, um não-tempo ao infinito, acabando por tornar-se expressão cultural das crises humanas, em temporalidades distintas, em que conflitos e choques se superpõem em um cotidiano de contrastes.

É recuperando o passado de forma crítica, imitando/repetindo, promovendo deslocamentos que transformem e iluminem o presente, que Autran acolhe o leitor de **Os sinos da agonia** (1999 [1974]). E acolhe com compromisso político e ético, o que é aludido em “irmãos na angústia e no sofrimento”, na alteridade contígua entre autor e leitor. Uma literatura que, enquanto processo estético (ação humana), nos faz compreender a nós mesmos, o mundo de outrora e contemporâneo.

4.2 Ressonâncias incessantes: a agonia que atravessa as existências delineadas

A fragmentação temporal e espacial da narrativa, como tenho tentado demonstrar, envolve uma certa experimentação que se move em várias direções. Vou tateando a forma, caracterizada pela multiplicidade e tensão decorrentes do que poderia ser apontado como uma espécie de quebra-cabeça narrativo. Daí a insistência de Autran Dourado em apresentar o traço lúdico que desafia o leitor. Ludicidade perpassada pelo desejo, pelo prazer e pela fruição, mas que também gera a sensação de vertigem. O desconforto não se dá apenas em virtude da organização do romance em blocos, da reiteração de uma mesma história contada sob ângulos

diversos, quebrando a linearidade da narrativa, nem dos diversos diálogos estabelecidos com outros textos, ou seja, ela não se dá somente pela forma/arquitessitura. Emerge como efeito de sentido da construção das dimensões geográfica, política, psíquica e existencial, encenadas no discurso do narrador e no discurso das personagens, com o registro reiterado da ausência de rumo, a sensação de perda de equilíbrio emocional, diante de situações delineadas como incertas e confusas.

Fiel ao título, a agonia atravessa as páginas do texto. De *agon*, “que significa luta, competição, disputa, conflito, discussão, combate, jogo, e que tem as suas raízes na Antiga Grécia onde, anualmente, eram realizadas competições (*agones* – *pl.*) desportivas e artísticas.”⁶⁰, a agonia acabou, com o tempo, por denotar um estado de grande sofrimento, dor física e emocional intensas, em virtude de uma perda ou diante de uma situação muito complicada. Mas é muito interessante notar o viés lúdico contido na etimologia da palavra agonia, que parece apontar para a tensão e o desafio, dessa vez, da criação. Em entrevista ao jornalista Julián Fuks, em meados de 2005, Autran Dourado diz da inquietação que assola suas personagens e do fardo da escrita, amalgamando vida e arte: “Meus personagens se parecem muito comigo. Eu os conheço muito bem e sofro a angústia que eles sofrem. Não tenho nenhum prazer em escrever. Depois de pronta a obra, aí me dá uma certa satisfação, mas a mesma que dá quando se descarrega dos ombros um fardo pesado.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 30/07/2005; Versão *On-line*)⁶¹. O *agon* estende-se do processo de escrita ao (in)acabamento da obra. Mas algo mais chama a atenção. O autor usa a palavra “angústia” e, talvez, seja importante pensar se ela equivale qualitativamente à agonia ou se ela representaria um estado anterior, menos intenso desse sintoma. A ida ao texto esclarece: acompanhamos, especialmente em **Os sinos da agonia** (1999 [1974]), as personagens com “suas angústias e desesperos, as suas ânsias e agonias.” (p. 222). No léxico e no entretecer da história, percebe-se que a agonia anda de mãos dadas com a angústia, com o desespero, com a ansiedade, o terror e o medo. São significados que deslizam na superfície textual indicando opressões diversas, o que indica uma questão de grau e não de naturezas conceituais diferentes.

A dor propriamente humana de existir aparece representada na ausência de um saber que norteie a ação das personagens, na necessidade de fazer escolhas que sempre impliquem perdas e/ou na certeza da finitude da vida humana, no temor da morte. A passagem inexorável

⁶⁰ Etimologia retirada do E-dicionário de termos literários: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agon>. Acesso em 17/09/2023.

⁶¹ FUKS, Julián. **Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml> Acesso em 17/09/2023.

do tempo e o fantasma da morte assustam e impelem as espavoridas personagens a rotas de fuga para bem distante da dissolução de seus tormentos. Nesse quesito, Eneida Maria de Souza compara a poética de Dourado à de Clarice Lispector, “pela concepção do universo imaginário movido por personagens atormentadas e solitárias...” (SOUZA, 1996, p. 20) Além disso, eles parecem fazer parte de um passado que não passa, pois estão mergulhados em lembranças contínuas de culpas e pecados. Mas além do afeto que marca a condição humana, para o qual não há saída, e o advindo do “sofrimento psíquico”, há também, representado no romance, aquele provocado por um ambiente que assola a sociedade, que a marca com um rol de violências cíclicas, ou seja, pelas angústias que minam a vida do corpo social. As relações entre os sujeitos do romance e seu entorno vão deixando um rastro de silenciamento de vozes e a pouca valia dos menos favorecidos na engrenagem que mantém os sistemas político, religioso e econômico, que sustenta um ciclo de abusos, de escravismo, de repressão.

Como garimpar ouro nas “Minas douradas da ficção” (SOUZA, 1996, p. 13), uma bonita metáfora da crítica Eneida Maria de Souza, encontrar elementos que nos remetam à agonia que se escancara no título não seria, a princípio, tarefa árdua. “Dor”, “angústia”, “sofrimento” são vocábulos que, reiterados ao longo das quatro jornadas, se misturam ao “silêncio” e aos “sons guturais” (com os “ais” de dor marcados na grafia). A dificuldade está em rastrear “as dobras escondidas” (p. 16), o “jogo de palavras”, as “frases truncadas e ambíguas”, os “subentendidos”, as “sinuosidades e alçapões” (p. 162). Some-se a isso o desfazimento da ordem cronológica, entrelaçamento entre fios memorialísticos, eventos contados no presente da enunciação e as projeções sonhadas ou imaginadas, conforme já assinaei.

Começemos pelo mergulho na alma agoniada dos sujeitos autranianos. O acesso à experiência psíquica das personagens se dá, em termos de recursos literários, como o da técnica do “fluxo de consciência” (*stream-of-consciousness*), permitindo um rastreamento da associação das ideias que vão compondo seus delineamentos e suas relações conflituosas com o outro, consigo mesmos e com seu entorno. Se é encenação da experiência psíquica, a narrativa desordenada, não-linear e, não raras vezes, ambígua é recurso apto a registrar o que acontece ao próprio pensamento humano. Esse *continuum* mental, beirando o transbordamento, nas palavras do próprio Dourado, “é uma técnica narrativa, nunca é demais repetir, (que) está contida pelas linhas gerais da composição” (DOURADO, 2000b, p. 81), ecoando, uma vez mais, Antonio Candido (2006), quando aponta a relação nunca automática entre os elementos que compõem o texto. A estratégia literária é então aproximada e, ao mesmo tempo, diferenciada por Dourado da “técnica de associação de ideias usada pelos psicólogos. Na vida

real, no gabinete de um psicanalista, por exemplo, uma pessoa é livre para fazer qualquer tipo de associação, é mesmo estimulada pelo analista.” (Ibid., p. 81) A técnica narrativa guarda afinidades com o discurso psicanalítico quando se pensa nos avanços e recuos, nos titubeios, na associação de ideias, em que um fio puxa outro, nas repetições, nas resistências... Na obra, o labirinto-textual, associado ao *topos* da pluralidade e da complexidade, acaba por espelhar, alegoricamente, a agonia/angústia/medo que se encenam no labiríntico campo psíquico das personagens. Concordando com Kersten Knipp, quando fazia sua dissertação de mestrado, em carta a Autran Dourado, o labirinto é “possível imagem dum conflito da alma, que normalmente não deixa a pessoa obter a sua liberdade, como é o caso em quase todos os seus romances” (KNIPP, 1990, p. 1).

Mas talvez seja importante pensar se essa interface literatura e psicanálise seja fruto de um projeto singular do autor ou, de maneira geral, resultado inerente à própria linguagem. As relações entre linguagem e psicanálise parecem pacíficas, pois a arte, e nesse campo está a literatura, é espaço propício para a emergência do inconsciente; e os estudos psicanalíticos reconhecem que há algo no homem que age à revelia dele próprio. No caso de Dourado, leitor de Freud, a psicanálise parece estar entremeada em sua escrita, de maneira, muitas vezes, proposital, mas, é claro, a emergência do imaginário em seu texto obedecerá a princípios sobre os quais ele não teria como exercer controle. O autor deixou explícita, em alguns momentos, a filiação ao mestre de Viena. Em carta de 12 de abril de 1990 enviada ao amigo jornalista e escritor Wilson Figueiredo, ele associa a técnica do fluxo de consciência usada não só na obra aqui analisada, mas em muitos de seus textos, à técnica psicanalítica: “Como disse, o que caracteriza o *stream [of consciousness]* é a sintaxe caótica, a livre associação de ideias descoberta por Freud para a análise do inconsciente [...]” (DOURADO, 1990, p. 5). A forma caótica do texto relaciona-se com as múltiplas associações que se ligam também ao inconsciente. Uma trama textual complexa, pois as vozes das personagens narradoras, entremeadas à do narrador de terceira pessoa, que aparece e desaparece das cenas enunciativas com a mesma rapidez que o passado é reconstruído com *flashbacks* advindos da memória das personagens, não possuem marcação tipográfica. Pensando, assim, na livre associação de ideias, um elemento retoma outro, repetem-se cenas, recontam-se episódios, e assim sucessivamente, permitindo ao leitor tecer significados diferentes conforme os contextos e espaços em que se dão. Como já referido, a profusão de cenas, as relações entre as personagens e dessas com seu entorno, as cenas vividas e/ou sonhadas são intensas. A intenção é tentar rastrear como a agonia vai marcando esses sujeitos cujas trajetórias (des)velarão questões

sociais relevantes como a estratificação de classes, os jogos de poder, a comunhão entre política e religião. Coloquem-se em evidência as principais personagens narradoras e suas visões em confronto com o outro.

4.2.1 O desamparo diante do espelho: o outro de si

A sensação labiríntica da personagem Januário, por exemplo, está marcada desde a primeira página da história em que, *in medias res*, o narrador de terceira pessoa apresenta uma “Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá em baixo” (p.15). Um ano longe da cidade, Januário a vê do alto, tentando recompor e entender sua história nebulosa de prisão, castigo e condenação, sem visão de comando ou vislumbre de um fim. Filtrada pelo olhar do autor mineiro, conhecedor da topografia da Ouro Preto/Vila Rica, a cidade apresenta dramaticidade desde o início: situada entre vale e montanha, não permite uma visão abrangente de seu espaço, mostrando-se velada e desvelada em fragmentos. A fragmentação do traçado urbano encenado, com suas ruas tortas, bifurcações, becos, vielas e escadarias, prenuncia a forma romanesca fragmentada, assim como as várias cenas exibidas pelas outras personagens. Encontra-se, assim, a atmosfera da dissonância, da ruptura, das ruínas benjaminianas (Cf. BENJAMIN, 1987). O mesmo elemento do “surpreendente”, divisado nas “encostas dos morros e vales lá em baixo”, reforça o clima de mistério instaurado no delineamento da personagem. Sua posição, do alto, parece sugerir o distanciamento necessário para tentar compreender o sentido de sua existência e a decretação de sua morte, no intrincado tecido (o voo de Ícaro?, relembrando as proposições de Dourado para o labirinto). Em outra direção, no entanto, parece apontar para seu não pertencimento na estrutura social, já que está fora, não sendo permitido entrar e permanecer.

O clima angustiante marca a travessia da personagem e os motivos são múltiplos, retornando sempre, um ir e vir desde sua infância até a morte em praça pública. Essa percepção só é possível no vagar da leitura, construindo-se aos poucos, pois as lembranças estão espalhadas por todo o texto, repito. Inicia-se com a reincidência da fala do pai logo na primeira jornada, “Não volte nunca mais, meu filho.” (p. 15). Se, em um primeiro momento, o tom imperativo do enunciado pode parecer um aviso de cuidado e afetividade paternal, pois está sendo reiterado na circunstância da fuga da prisão do filho, em que Senhor Tomás Matias Cardoso atua como facilitador, os adjetivos “grossa”, “pesada” e, principalmente, “cavernosa” na escuta de Januário

se enunciam como algo sombrio, o que “ainda bulia dentro dele” (p. 15). Uma dor causada pelo distanciamento da figura paterna, marcado, de imediato, na falta do sobrenome. E não só: reiteradamente, Januário diz do sofrimento pela recusa do pai em chamá-lo de filho diante da sociedade e, pode-se aferir, em virtude da quebra da promessa feita à mãe no leito de morte: “não vai deixar ele solto no mundo, se lembrava de mãe Andresa dizendo (ele menino, ela na agonia), pouco antes de encontrar o seu remansoso silêncio de morte.” (DOURADO, 1999, p. 16).

O menino se vê privado do amor materno, no assombro da morte, e impedido de ser legitimado pelo nome do pai. Quando vai morar sob “as asas brancas de Joana Vicência”, Tomás Matias Cardoso é sempre o padrinho, ou simplesmente o silêncio, e Januário é sempre um estranho em meio aos “filhos alvacentos”. A insistência no discurso do mameluco de que “Joana Vicência era boa, névoa de bondade” (p. 17) deixa entrever uma certa ambiguidade. A “névoa” embaça a suposta bondade, realçada pela reiteração de “nuvem de bondade” colada ao desejo de Januário em ser branco como os filhos legítimos da mulher de seu pai e ser digno de desfrutar de seu carinho. “Boa, ela era boa, uma nuvem de bondade. Aceitou-o a princípio feito estivesse envergonhada, como se Januário fosse filho espúrio não do marido mas dela.” (p. 21). Esse “a princípio” indicia a solidão e o abandono da personagem, elementos estruturantes de sua angústia. E mais: a ambivalência aparece insinuada também no caráter incestuoso da relação quando, ao beijar a mão de Vicência, notou que ela, a princípio deixava, mas depois “retirou a mão queimando, surpreendida num ato pecaminoso, alguma coisa que não pudesse fazer.” (p. 21).

A partir desses indícios, vai-se desenhando a bastardia que tanto fere a personagem: “Bugre e bastardo, filho das ervas, as duas chagas de sua alma” (p. 21). Feridas abertas que se ligam ao punhal recebido pelo pai como presente, “menino ainda (quantos anos teria? Uns quatorze, no máximo), uma vez de um pulo chegou a ponta do punhal no peito de um homem que ousara chamá-lo das duas palavras para ele proibidas...” (p. 21). Em defesa da mãe, “teúda e manteúda” do pai, e no desejo de firmar-se como alguém com alguma valia, quase abre o peito de um outro. “Ninguém como ele na faca, nas brigas e desmandos.” (p. 321) Digna de nota é a confusão por proximidade sonora entre as palavras “bugra” e “puta”, conforme, de forma ambígua, assevera: “O nome soava como uma ofensa. Não a ela, a ele que o confundia com outra coisa.” (p.16) Confundia o nome e/ou a ele próprio como “outra coisa”? A dor pela condição da mãe aparece repetidas vezes durante sua jornada, não apenas a primeira: “A mãe

não tinha sido puta, mulher de partido, apenas teúda e manteúda do pai.” (p. 21); “Não diziam bugre perto dele. Muito menos filho das ervas, filho da puta.” (p. 321).

A irrupção violenta de Januário, quando se via ferido na alma, era desenhada por meio das feições animalescas, comparado à “onça pintada”, com “fúria nos olhos, os dentes arreganhados” (p. 20) e vai ao encontro do alerta da mãe de “Você às vezes é meio escuro”, em que o adjetivo pode remeter ao lado obscuro da natureza de todo ser humano, mas que se esconde, porque aparece “às vezes”. O punhal e a imagem do animal colérico voltam em outra cena, no fim da primeira jornada, no assassinato de João Diogo: “O corpo do velho imobilizado, ele cravou fundo o punhal no peito magro e duro... Uma, duas, três, não sabia quantas vezes, apunhalava a esmo. Uma fúria, sentia uma fúria poderosa nos dentes rilhados.” (p. 89).

Deve-se destacar ainda que o “escuro”, monocórdio de repetição da mãe, é mais uma das bifurcações de sentido que se abrem na fatura do texto, pois aponta ainda para o perigo da escravidão: “Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz. Você às vezes é meio escuro. Não deixa não, que é perigoso, podem te deitar ferro.” (DOURADO, 1999, p. 17). Os ecos da memória que se dão em estado de linguagem, no qual o discurso avança e retorna sobre si mesmo, tornam manifestos o peso da bastardia, a ausência materna, o medo da escravidão, a falta de abrigo, ou seja, o desamparo da personagem.

Mas pensando nesse delineamento de situações deflagradoras da alma humana e das condutas sociais, pode-se, a essa altura, estabelecer um diálogo oblíquo com o mal-estar da cultura ou da civilização, de que nos fala Freud (2011). A construção social exigiu do homem a renúncia a seus instintos mais primitivos, quais sejam: a agressividade e a sexualidade. Isso em prol de uma garantia de harmonia e segurança. No entanto, mesmo velados, os impulsos primitivos não deixam de existir em cada um. Entre a descarga pulsional e a realidade impositiva de uma ordem, o sujeito depara com o mal-estar, com o sofrimento causado por um prazer impossível de se obter em plenitude. Como seres de renúncia, para que se faça a passagem da barbárie à civilização, os homens lidam constantemente com a necessidade de formatações sociais e morais, necessárias para a sociabilidade.

Há de se registrar que **O mal-estar na civilização** (2011) retoma a questão do desenvolvimento do sistema simbólico que permitiu a construção da sociedade civilizada, abordada em **Totem e tabu** (2013). Como já discutido no capítulo 2 deste trabalho, as reflexões de Freud derivam-se de uma conexão entre a instituição social do totem e do tabu em várias sociedades tribais e os sintomas dos neuróticos ligados ao complexo de Édipo. Retomando

estudos antropológicos sobre a suposta vida do homem primitivo em hordas, o intelectual de Viena pensou na transição de comunidades dominadas pela autoridade despótica de um pai para estruturas organizadas na relação horizontal entre irmãos. O problema é que a união desses irmãos para matar e devorar o pai despótico não resultou na eliminação de sua autoridade. Ao contrário, em virtude da culpa motivada pelo ato violento, o pai volta no lugar do totem, em função simbólica, com muito mais força que o pai empírico. A proposição de Freud seria a de que, para o estabelecimento da cultura, foi necessário haver um deslocamento do pai vivo e despótico para o lugar simbólico representado pelo totem, o que será posteriormente chamado por Lacan de o Nome-do-Pai. A função paterna é ponto fulcral no processo civilizador, como invocação para o reconhecimento de uma ordem simbólica – a lei e a cultura (FREUD, 2013). Importante pensar na potência desse Nome. O verdadeiro portador da proibição não é o pai vivo, mas sim o pai morto, que retorna como Lei, como restrição, impedindo novo acesso ao objeto incestuoso. É em nome dessa ordem que o sujeito consegue desgarrar-se do nome da mãe, marcando sua individuação, para constituir-se societário.

No romance, Januário, desamparado e ferido por sua bastardia e orfandade, volta para tentar recompor as muitas perdas sofridas em sua jornada. O movimento de esclarecimento se dá pelo gesto de tentar montar o quebra-cabeça dos fatos que se lhe apresentam desconectados, na busca de sentido para seu estar no mundo, sua inscrição na cultura e na sociedade. Mas não só Januário. As personagens experienciam o embate para o reconhecimento e a aceitação em lugares como as instituições da família, do matrimônio e da igreja. A luta entre o material reprimido e silenciado, de um lado, e o desejo de se libertar das barreiras culturais e subjetivas, de outro, permeia todo o percurso das personagens na obra. Em outras palavras, o desconforto e sensação de desamparo que atravessam a construção das personagens estão carregados de significação tanto das leis que instituem a convivência social, quanto das forças disruptivas da natureza.

O lado sinistro, “meio escuro”, pronto a transbordar, deixa-se revelar também no pai de Januário quando tem um encontro reservado com o filho, “No pequeno quarto do segredo” (p. 59), ainda nas dependências da prisão, longe dos olhos de todos: “Os dois sozinhos, era mais duro, pesado e escuro o silêncio do pai. O silêncio feito de ódio e censura prestes a explodir, de tanto tempo guardados.” (p. 61) É preciso salientar que esse sentimento de ódio é, por vezes, amenizado ou colocado em dubiedade, como quando “Januário acreditou ver (quis, forcejava mesmo o coração) muito longe um brilho de lágrima, uma marca de dor.” (p. 15). Mas a insistência do pai em afastar a presença incômoda e perigosa do filho, acusado de um crime

contra o alto poder do governo, a preocupação de que isso poderia deixá-lo também em apuros e atrapalhar seus negócios e sua posição privilegiada, a falta de confiança na inocência de Januário, e a reiteração, no singular, de “Você está perdido, Januário”, marcam a barreira, o distanciamento e o abandono.

A voz grossa e cavernosa aparece novamente, mas deslocada metonimicamente na “voz negra e pesada feito uma mão pesada e escura que o segurava e sustinha” do escravo Isidoro. Vozes contrapostas em que uma, a do pai, sugere o abandono, o temor, o excessivo respeito e também a vergonha; a outra, a do preto, ecoa acolhimento, pois “Bastava ouvir aquela voz, a sombra que o acompanhava noite e dia naquele ano inteiro de pesadelo, remorso e dor, para se sentir seguro, de certa maneira consolado.” (p. 19) A aproximação com o aconchego é tanta que Januário o remete à voz da mãe, “Feito fosse aquela outra voz, doce e mestiça, a fala ritmicamente sibilada da mãe cunhã na perda noite de sua infância, adormecendo-o.” (p.20) Mas essa imagem repleta de afetividade é imediatamente rasurada na própria sequência de associação de ideias da personagem, construída, nunca é demais lembrar, pelo autor. Vale a pena reproduzir a cena:

Feito fosse aquela outra voz, doce e mestiça, a fala ritmicamente sibilada da mãe cunhã na perda noite de sua infância, adormecendo-o. **Sombra que seguia seus passos. Os pés pisando firmes e mansos**, cuidadosos, o medo de pisar em galho seco ou cobra, os passos ritmados e gingados atrás dele, no ritmo que aprenderam em virtude dos negros andarem juntos, presos e ligados por grossas cadeias que atavam as gargalheiras entre si, para que eles não fugissem de volta das faisqueiras e ribeirinhos, das grupiarias. Os pés atrás dele, **aqueles pés enormes e grossos**, gretados e duros, **os pés que sofreram bragas e ferros**. Desde quando aqueles pés, **aquela mão de palma maciamente branca**, os vincos da cabeça, da vida e do destino cortados fundos, que mesmo uma cigana cega podia ler, desde quando aquela voz pastosa, quente, cantada, o seguia, **eco soturno de sua própria voz?** (DOURADO, 1999, p. 19-20, grifo meu)

Que sombras são essas que perturbam Januário ao longo das jornadas, em configurações diversas, deixando marcas de instabilidade, incerteza e dubiedade? O excerto sugere que elas partiriam, meio estranhamente, da figura da mãe, que tem a voz “doce e mestiça”, canto na infância. A imagem da doçura é, no entanto, fissurada pela obscuridade sugerida pela palavra “sombra”, interceptação de luminosidade por uma certa opacidade, vislumbrada também em “mestiça”. A penumbra poderia ser associada à Joana Vicência, a madrastra que, na consciência coletiva, tornou-se sinônimo de mulher malévola, delineada como tal nos contos de fada (imagem que se liga, mais uma vez, à cena da infância), metonimicamente representada na

“mão de palma maciamente branca”? As sombras pertenceriam ao pai, figura detentora de força arquetípica, que exerce fascínio e, ao mesmo tempo, temor? Seriam de Isidoro, de “pés enormes e grossos, gretados e duros, os pés que sofreram bragas e ferros”? Ou esses “pés enormes e grossos” estão ecoando os pés inchados de Édipo (em grego: *Oidípous* “Pés Inchados”), que, das cicatrizes geradas pelos grampos que prendiam seus pés amarrados, ganha seu nome próprio? Se assim for, a escuridão seria a profecia de atos abomináveis como o incesto, sugerido em relação à madrasta, e/ou o incesto e o parricídio que permeariam a existência do duplo Gaspar? De Malvina, cujos pés seguiram “firmes e mansos”, guiando-o para a cena em que se dá o assassinato? E ainda há o “eco soturno” que pertenceria à voz do próprio Januário. A arte de Dourado deixa em aberto todas essas possibilidades, mostrando de forma recorrente o temor que aflige a personagem. Mas, lembremos, isso se dá de forma ambivalente. Aos olhos da sociedade, Januário é corajoso, destemido, beirando sempre a selvageria primordial. As sombras que o acompanham, no entanto, delineiam pequenas manifestações de insegurança e tremor, o caminhar de pés frágeis. A fragilidade acaba por afetar sua compreensão sobre a trama em que está envolvido. E, nesse sentido, a voz cavernosa que ecoa em seu pensamento durante toda sua jornada permite-nos direcionar o olhar para outra caverna, a de Platão⁶²: “Mesmo acordado, Januário continuava de olhos fechados, se protegendo da luz. Não queria ver a claridade, tinha medo de sair para a luz. Em plena luz veria tudo aquilo que tinha começado a ver no entressonho.” (p. 316) Assim, a coragem atribuída à personagem fica desestabilizada pelo engano das sombras.

“A mesma voz antiga, raivosa, escura”, misturada à selvageria animal, volta como o outro que habita o escravo, que, na maioria das vezes, por subserviência, protege seu senhor, mas, por vezes, sugere sua eliminação. No fim da última jornada, prestes a cumprir seu destino, o mestiço contrapõe os dois timbres: “A fala mansa de ontem à noite, sua conhecida. Hoje era uma dureza estranha, um timbre rouco, quase animal rosnando.” (p. 324) Continua com a voz do narrador nos alertando: tudo “Muito esfumado, coisa antiga de velha.” (p. 324).

⁶² A alegoria da caverna encontra-se no Livro VII d’**A República**, de Platão. Alguns homens viviam acorrentados desde o nascimento dentro de uma caverna e só conseguiam enxergar sombras projetadas em uma parede. Eles nunca viam os objetos, imitações por si sós da realidade, apenas as sombras. Há a limitação do conhecimento, que só é quebrada quando um dos encarcerados é libertado e forçado a sair da caverna. A saída gera sofrimento: o corpo, acostumado a permanecer imóvel, dói ao ter que se movimentar; os olhos não conseguem se adaptar facilmente à luz; a mente não assimila e interpreta imediatamente as novas imagens que lhe são apresentadas. Somente com o passar do tempo, o homem libertado compreende os limites da sua antiga concepção de mundo, formada a partir das sombras projetadas no fundo da caverna. Ao voltar, no entanto, à antiga morada para tentar alertar seus antigos companheiros, é considerado insano pelos que prefeririam permanecer com aquilo que lhe parece conhecido e confortável. (PLATÃO, 2021, p. 237-269).

Ambiguidade e ambivalência marcam a relação entre senhor e escravo. O mameluco, paradoxalmente, tem a posse de um negro. Diante de Isidoro, Januário, às vezes, se reconhece como negro e busca se igualar ao escravo (rasura da alteridade), e outras vezes exerce seu poder (intensifica a diferença). Às vezes o acolhe, outras o rejeita. Nesse jogo de recusa e aceitação, o movimento é, ao mesmo tempo, de acolhimento e recusa, compatibilidade e repugnância. E ainda pode-se ler, em determinados momentos, a devoração imune, traça que inocula o outro para que ele possa servir ao Mesmo sem ameaçá-lo.

Esse movimento vacilante pode ser aproximado ao do próprio ir e vir da narrativa e da escrita de Dourado, que não nega o outro, mas também não esconde a dificuldade da convivência com esse outro, ecoando mais uma vez a teoria freudiana que aponta, das três fontes principais do sofrimento (a fragilidade do corpo, o poder superior da natureza e o relacionamento com o outro), o conviver com o semelhante a mais difícil (Cf. FREUD, 2011). Arma-se, por exemplo, na cena abaixo, as relações conflituosas entre as duas personagens:

Eu não, disse Isidoro **numa raiva súbita que Januário desconhecia**, tão acostumado à mansidão que o chicote lhe ensinara na carne desde cedo, menino ainda. Mansidão que Januário atribuía à bondade inata da raça, esquecido dos troncos e bacalhaus, das cadeias e gargalheiras que forjaram a submissão. Parente meu, preto? Disse Isidoro arregalando os olhos, soltando uma gargalhada grossa que parecia articulada das entranhas, quebrando o silêncio noturno apenas pontilhado do brilho dos grilos, do tambor monótono dos sapos. **Só porque está sujo? Só porque se misturou com o meu suor sofrido de preto?** Continuou Isidoro.

E o preto se aproximou mais, agora quase colado a ele. Podia sentir agora, com engulho, o cheiro nauseabundo com que tinha se acostumado e parecia não mais sentir e agora de repente lhe insultava o nariz, embrulhava o estômago. (...) **O bodum entranhava** na roupa, no nariz, **na memória. O cheiro que mil sabões, preto ou do reino, não conseguiam apagar.** Como ele tinha esquecido o que era bodum ardido de preto? (...)

Procura se afastar mais, Isidoro parece perceber, agora ri baixinho. O riso de Isidoro podia ser tomado como choro. **Mas Januário sabia que ele estava rindo, ele nunca chorou.** Levou o braço no nariz, procurou sentir o cheiro do próprio corpo. Quem sabe não tinha **o fedor podre** de sua raça, da raça de sua mãe? (...) **O mesmo cheiro ardido que um dia sentiu na mãe e procurou esquecer.** (DOURADO, 1999, p. 25, grifo meu)

Nota-se que a sombra da mãe, que aparece de forma dúbia no excerto destacado anteriormente, parece conotar aqui, de forma mais evidente, a dor da personagem com relação a sua raça, de “cheiro ardido” (da ou na mãe?), marcada pela marginalidade e, segundo o discurso de Januário, pela podridão. Na dor de querer abrigo no seio materno, mas atravessado

pela ausência do objeto amado e, ao mesmo tempo, pelo ressentimento da origem, busca identificação com o outro que parece familiar, mas apresenta-se estranho.

A mesma voz que por vezes é percebida por Januário como a que o acolhe e sustenta é a que o assusta pela “raiva súbita”. Raiva em virtude dos múltiplos espaços de segregação e violência que imobilizam e subjagam o corpo negro. Espaços que promovem a devoração imune, a submissão não operada pela simples eliminação da alteridade, mas que gera a exclusão pela inclusão, a integração pelo controle. Um afeto que se assemelha à sua fúria pronta a explodir, mas lhe parece alheia. O estranhamento parece atribuído ao esquecimento de Januário quanto às atrocidades contra o corpo escravo que, no entanto, aparecem reavivadas quando compõem as cenas do cortejo da morte em efígie contadas por Isidoro: “Se lembrava de enforcamentos e que tinha visto e lhe contaram. (...) Dos galés agrilhoados pelos tornozelos a uma comprida corrente, no trabalho forçado de rua, o tilintar dolorido das cadeias. Os pretos açoiados entre lágrimas, uivos, sangue, mijo e suor no Pelourinho.” (p.45) Dignos de nota também são a risada “grossa” e o silêncio “noturno”, que nos levam de novo à voz cavernosa no pai, em outra chave de leitura, porque beira o sarcasmo.

O ápice da diferença aparece, no entanto, através do “cheiro nauseabundo”, que insulta e causa repulsa. O incômodo provocado pelo odor fétido aparece quase como uma mácula e realça a dificuldade de convivência, abrindo a cena para um problema social/existencial que marcou (e ainda marca) a sociedade brasileira: a escravatura. O cheiro é motivador do “nojo”, da “aversão”, da tensão crescente que marca a distinção limpeza *versus* imundície, ordem *versus* caos, corpos adestrados *versus* corpos rebelados, enfurecidos. Impossível não voltar a Freud que já apontava a limpeza e a ordem como exigências culturais da própria noção do progresso humano. Acabamos por colocar “o uso do sabão como medida direta do grau da civilização” (FREUD, 2011, p. 38). A escrita de Dourado, no entanto, revela como todo esse universo de valores pode, muitas vezes, tender para a artificialidade, mecanismo de reprodução que desvela o ódio posto em frente ao espelho, estabelecendo um abismo. Embora Isidoro seja visto como fiel companheiro de jornada, seu cheiro não consegue ser apagado nem com “mil sabões”. Não há banho que o faça perder os traços de sua origem.

Sem perder de vista que o modelo de organização social brasileiro ainda tem bases muito assentadas na escravatura e na dominação, reverberando ao longo do tempo, no espaço da escrita, paradoxal e ambivalente, há uma configuração de pontos de vista que, ao serem postos em confronto, acabam por revelar as muitas vozes que essa escrita tensiona. As experiências várias estão expostas para serem lidas e (res)significadas, sempre na interdependência do outro.

Encontramos um ser fronteiro, híbrido (o monstro encarcerado no labirinto?) confrontado com o corpo sofrido do escravo. Mas o confronto entre um e outro marca também a proximidade, pois ambos são seres à margem, ambos marcados por violências. Trata-se de corpos que se abrem em feridas e que lidam com a fragilidade da vida diante do risco constante de morte. Assim, mais que a diferença que Isidoro tenta marcar em relação a Januário, as fronteiras entre um e outro aparecem bastante esfumadas, evidenciando que pertencimento e identidade só se definem diante do outro e o outro de si, conforme se pode ler na teoria psicanalítica (Cf. FREUD, 1996) e na teoria da enunciação (BENVENISTE, 1989).

Abandonado e perdido, sem entender direito a trama em que estava inserido, Januário é expropriado de sua terra natal e, paradoxalmente, passa a ser um estranho, um pária social e, ainda, uma grande ameaça à ordem estabelecida pelo *status quo*. Se antes ele já não se sentia acolhido em sua singularidade, pois não se reconhecia em nenhuma origem, nem bugra, nem preta, e era marcado pela bastardia, após a fuga da prisão, passa a figurar como estrangeiro de si mesmo, o estranho de si mesmo, o outro de si. Na cidade, desde sempre sem o sentido de comunidade, de viver junto, de partilha, as personagens e/ou instituições que dominam as relações de poder o veem como aquele do/ contra o qual é preciso se proteger. Mas é interessante pensar que Januário, apesar de impulsos violentos, não é construído como uma personagem perigosa, no sentido de ameaçar violentamente a comunidade. A semântica antropofágica aqui se impõe, envolvendo a operação contrária: o vômito dos que são devorados, mas não assimilados. Ele serve a um determinado objetivo, para ser imediatamente expelido (Cf. LEVI-STRAUSS, 1957). Figurando sem imunidade contra as arbitrariedades do poder, Januário é o “bode expiatório”, exemplo contra qualquer levante ante o *status quo*. “A farsa” que acaba colocando-o como excluído e ainda mais marginalizado. “O pensamento circular, labiríntico, angustioso.” (p.323) de Januário acompanha toda sua jornada e denuncia sua incapacidade de encontrar uma saída. O esclarecimento virá “juntando os pedaços, atando as pontas” (p. 314)

Não parece descabido relacionar esse episódio à conhecida errância de Édipo que, ao ouvir a profecia que lhe prediz o incesto e o parricídio, se autoexila. A sensação de ter perdido seu lugar na *pólis* impele-o a sair à conquista de um novo lugar. Não pertencer à *pólis* significa uma violenta carência de estatuto social, um desamparo que colocou o herói grego dependente da hospitalidade de estranhos e a similar personagem autraniana à mercê do desconhecido e da hostilidade alheia. Ainda é possível aproximar a marca do sofrimento que acompanha ambos desde a mais tenra infância. A marca dos pés edípianos perfurados está fixada para lembrar a

personagem da origem que tenta esquecer. Os traços da cor da pele e a falta do nome-do-pai de Januário insistem em lembrá-lo de seu lugar marginal.

Seria essa personagem uma repetição do trágico? O trágico clássico, tal qual o conhecemos, é caracterizado por heróis que lidam com grandes conflitos e com um destino fixado pelos deuses contra o que não é possível lutar. A dimensão trágica de Januário é mais simples, mas igualmente assustadora. Ela remete à sua vida relegada à margem, junto com outros seres miseráveis, numa reconfiguração (repetição-diferença) que coloca em questão a violência estrutural que assola a sociedade brasileira.

Importante ressaltar, no entanto, que a condição da personagem não é unilateral: a narrativa conta, em espiral, o “círculo vicioso” de violência sofrida e exercida. O mameluco sofre porque é marcado pela bastardia, pela orfandade, pela exclusão da vida social e pela condição de “vítima matável”⁶³. Ao mesmo tempo, exerce opressão sobre o preto Isidoro, dado de presente pelo pai branco, parco de palavras e carinho. Nesse movimento circular, Januário e Isidoro trocam de papéis, exibindo um mundo perpassado por relações de poder, formado por uma sociedade autoritária e violenta, com instituições em ruína.

4.2.2 As reverberações agônicas dos/nos duplos Januário/Gaspar

O caráter especular da relação entre Januário e Isidoro repete-se diante de Gaspar. De forma análoga, a mesma natureza da relação com o escravo, marcada por simetrias e assimetrias, por aproximações e afastamentos, mostra-se no confronto com o principal rival, mas talvez de forma mais clara e insistente. Clara até em virtude da reflexão do autor sobre sua *ars poética* em que afirma haver em Januário e Gaspar “as duas faces do mesmo personagem mítico – Hipólito.” (DOURADO, 2000b, p. 179). As duas facetas são mostradas na bastardia e “estrangeiridade” de Januário e no desejo incestuoso de Gaspar⁶⁴, aspecto que será analisado mais adiante. A construção das personagens, Januário e Gaspar, marcada pela duplicidade está aí exposta e vai-se mostrando pontilhada no texto. A percepção de um em relação ao outro é

⁶³ Essa expressão diz respeito ao *homo sacer*, termo buscado do direito arcaico romano pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2014 [2004]), para designar o ser humano que podia ser morto por qualquer um, impunemente. O *homo sacer* revisitado denomina as pessoas reduzidas à mera existência biológica, entregues ao abandono em razão daquilo que Foucault (*apud* Agamben) define como biopolítica, ou seja, ao poder soberano cabe decidir quem tem o direito de viver e quem deve morrer. São aqueles que possuem vida nua, sem proteção, “vida matável”.

⁶⁴ O resumo completo do mito grego é explicitado por Autran Dourado em **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria (2000b), páginas 185-187, na edição usada para consulta neste trabalho.

quase sempre reversível, permeada de dualismos e ambivalências: ora a percepção é de ameaça, de perigo, de estranhamento, ora de uma sensação de familiaridade. Insistente porque, na superfície textual, encontra-se a repetição linguística em que “o outro”, Januário, é nomeado justamente dessa forma, reiterando o gosto autoral pela repetição. Mais que simplesmente o dobro, que leva muitas vezes à repetição do mesmo, o duplo também costuma ser o oposto, a explosão da diferença. Observar o outro e observa-se a si mesmo é trazer à tona o outro.

Nota-se que continuo reiterando, eu mesma usando o recurso da repetição, o caráter antropofágico e recursivo do autor na construção de sua obra. Destaco entrecruzamentos entre um texto ensaístico-teórico e outro ficcional, delineamentos de personagens duplos e, ao mesmo tempo, diferentes, diálogos com textos clássicos, herança da cultura ocidental, reafirmando seu rico banquete multifacetado.

Com relação à questão da duplicidade dos sujeitos, parece inevitável recorrer ao *Das Unheimliche* freudiano, por si só um conceito ambivalente: o “estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1996c, p. 238), geradora de aversão, aflição, repulsa. No caso de Gaspar, o estranhamento se dá em relação ao duplo Januário, mas reverbera no enfrentamento com outras personagens, principalmente com o pai e a madrasta. A construção de sua angústia cortante e insistente parece advir de algo recalcado que retorna visível, impondo sua presença à revelia. Não por acaso, é na jornada em que a vez de narrar é concedida a Gaspar que aparece o coro, personagem coletiva e anônima, principal motivador para que Édipo descubra sua identidade dúbia. O duplo caráter do filho de João Diogo manifesta-se, por meio da técnica do fluxo de consciência, em estilo de associação livre de ideias, em seu pensar e em seu agir. É uma personagem desenhada como alguém que parece sempre fugir de sua verdade, lutando para se adequar aos papéis sociais atribuídos a ela, mas que se encontra, não raras vezes, no terreno do desconhecido, do obscuro, do que supunha superado. Razão e desrazão fazem parte de sua construção, uma luta entre um eu e um não-eu, ambíguos porque simultaneamente diferentes e semelhantes. A ambiguidade e o desdobramento subjetivo caminham lado a lado.

Em caráter duplicado também, a agonia que atravessa esses seres duplos, circunscrita ao âmbito existencial individual, acaba por desembocar nas relações dos sujeitos no corpo social, estetizando uma denúncia política. Longe de se excluírem, essas esferas se articulam, como não poderia deixar de ser. Os conflitos que se dão internamente ecoam no plano da sociedade e vice-versa.

Mas comecemos pela contraposição entre Januário e Gaspar mais claramente representada: os lugares ocupados na estrutura social. Filho do potentado João Diogo Galvão, Gaspar pertence a um segmento abastado da sociedade que, mesmo sem títulos ou costumes da nobreza, pode comprá-los. Daí a importância conferida pelo pai ao casamento com uma representante da elite de Taubaté. Branco e filho legítimo, carrega consigo o nome do pai e, contrapõe-se, de imediato, à figura de Januário, um “Ninguém, um mameluco qualquer, disse Gaspar não conseguindo esconder sua raiva.” (p. 53). Para Januário, rememorando a mesma cena do primeiro encontro em que é categorizado como um não-ser, “Havia nos olhos de Gaspar mais do que ódio. Aquilo doeu, doía. Olhar de desprezo, de quem se sabe acima, dono da situação. Como ele Januário era pequeno perto do outro. Perto dela.” (p. 320). Nota-se, nesse divagar de Januário, o ressentimento de se perceber menor que seu “outro”, distanciando-se dele. Ao mesmo tempo, porém, esse “outro” também é Malvina, objeto de desejo que os aproxima e que os coloca em situação de inferioridade em relação a ela. Apresentam-se, portanto, em situação nivelada em relação à figura feminina. É a própria Malvina que estabelece, paradoxalmente, a unificação da relação dual entre o mestiço e o potentado. Entregando-se de forma “furiosa e agônica” ao amante, Malvina apontava que “Januário era por fora o que Gaspar era por dentro”, e “fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa” (p. 187)

O desprezo visto/sentido por Januário pelos olhos do duplo confirma-se: “Gaspar se lembrou daquele mameluco bastardo, de má fama e catadura. Um daqueles mestiços bastardos e lascivos, de que tinha verdadeiro horror.” (p. 212). A lascívia elencada por Gaspar é outra característica que, em um primeiro momento, parece distanciá-lo de seu duplo, mas caminha na direção em que ele vê no outro uma complementaridade com uma parte de si reprimida por seu papel no mundo do comportamento social.

E não só: Gaspar apresenta repúdio frente a seu duplo porque ele encarna todo o lado libidinoso que ele repudia no pai, afeto que constrói um muro entre eles. “O que mais o incomodava ... o magoava, era o desassossego lascivo do pai, desinquietador de cativas e donzelinhas.” (p. 95). Para usar o vocabulário da antropofagia, “O velho sátiro ainda se atola em carne, dizia com asco.” (p. 94). “As bazófiás, as machezas, as valentias, o apregoado fogacho.” (p. 190) são os resquícios de uma dolorosa conversa com o pai, quando fica sabendo do casamento dele com uma mulher mais jovem e cheia de vida. E esse traço exhibe a relação da angústia por diversas vezes atribuída à personagem com ligação direta à sexualidade. Marcado pela dificuldade afetiva com relação às mulheres a partir das mortes da irmã e da mãe,

Gaspar tinha “horror de qualquer nudez”, (p. 191). A repetição insistente da palavra “horror” parece exibir a denegação⁶⁵, no sentido psicanalítico. Rastreemos contra o que Gaspar tanto se debate.

A conversa penosa com o pai, que, de alguma forma aparece em simetria à conversa de Januário com o progenitor, na prisão, porque ambas são marcadas pela solidão e pelo distanciamento, só nos chega por meio da voz de Malvina mediada pela voz da mucama Inácia, como visto. Muito do teor da conversa vai se confirmando na terceira jornada em que quem conta a mesma história, com variações, é Gaspar. Adentramos por esse labirinto já na cena do velório de João Diogo Galvão. Quando viu o pai, antes da chegada do corpo ao centro da sala, “teve um horror branco e mudo” (p. 192). A reiteração do horror se junta à seguinte cena:

Quem manda agora sou eu, disse espantado, de repente **tinha assumido o lugar do pai**. Tinha assumido **o lugar do pai** não era de agora. **Se horrorizou** mais do que quando viu a cara branca, fechou os olhos. Medonha a cara do pai, máscara de comédia. A pomada branca, o carmim nos beiços murchos. **Em vida já enojava, quanto mais depois de morto**. A cara deve ser a dele mesmo, disse comandando agora o final da **pantomina macabra**. Como era, disse. Como devia ser. Como era antes da mãe morrer; **sentiu uma dor funda no peito**. Antes de. Não continuou, não ia enveredar agora por um **caminho perigoso**. **Deu outras ordens**, se afastou, foi para seu próprio quarto. (DOURADO, 1999, p. 192, grifo meu)

A fala autoritária que causa estranhamento no filho denuncia a relação conflituosa com o pai em vida. Por isso, apesar de ter acolhimento, pertencimento legitimado pelo nome e segurança pelo *status* social, tão oposto à condição de seu duplo Januário, Gaspar experimenta a constante ameaça advinda de um pai temido, poderoso e castrador, cuja “vontade é lei”. E aqui há um viés bastante importante. Nessa cena tem-se potencializada a encenação da própria devoração da voz da Lei, que pressupõe a internalização da autoridade, pois “tinha assumido o lugar do pai”. Embora ausente e distante na maior parte do tempo como pai legítimo/ “real”, João Diogo passa a ser invocado como um nome importante, “o nome do pai”, reconhecimento de uma ordem simbólica: a lei e a cultura. Não por acaso, sua morte é anunciada como premonição nos sonhos do filho, metaforizando o parricídio como um dos destinos edípicos, pois o assassinato se cumpriria por meio da traição desse mesmo filho, no caso aqui do romance, pelas mãos do duplo Januário. E essa mesma figura paterna representa o pai mítico da horda

⁶⁵ A denegação, em psicanálise, é “termo proposto por Sigmund Freud para caracterizar um mecanismo de defesa através do qual o sujeito exprime negativamente um desejo ou uma ideia cuja presença ou insistência ele recalca.” (ROUDINESCO, 1998, p. 145).

primitiva que, na leitura freudiana, morto, acaba voltando mais forte e com mais valia que em vida. Isso porque, conforme já visto no capítulo 2 deste trabalho, é em nome do pai, banqueteados pelos filhos, que se projetará a instituição social; é em nome dele que se instituirá a ordem (FREUD, 2011, 2013). É também com a regra básica da proibição do incesto, como reza também a antropologia, que se instituirá a ordenação social. Na cena do velório, o lugar ocupado está marcado pelo eco da voz autoritária do pai, reduplicada, marcando um espelhamento antes não vislumbrado. E é após o rito fúnebre que Gaspar, questionado sobre a libertação do empecilho à consumação do amor proibido, responde prontamente à Malvina: “Porque você é mulher de meu pai. Mulher de meu pai foi minha mãe.” (p. 255), redesenhando o triângulo edípico e a interdição do incesto.

O lugar do pai assumido por Gaspar, é bom que se registre, também ocupa aquele de “filial devoção” à igreja e à autoridade política, duas instituições que aparecem, em repetição, intrinsecamente ligadas. Isso significa que, ao mesmo tempo que Gaspar devora a lei, é também engolido pelos sistemas que regem os modos de organização da sociedade; sua face contestatória e crítica quanto a esses mesmos sistemas perde força, e ele acaba se vendo subserviente às instâncias do poder político e religioso. É a própria personagem que ratifica esse lugar submisso: “Se Vossa Excelência quiser ter a bondade, numa de suas cartas para o reino, pode assegurar a el-Rei Nosso Senhor que tem no filho de João Diogo Galvão o mesmo leal e devotado vassalo, disse solene e rebarbativo...” (p. 211). Repare-se que, no linguajar, as fronteiras entre poder religioso e poder político são porosas e que se formaliza uma certa relação de vassalagem por meio do juramento de fidelidade e subserviência. Mas tudo ressoa de forma paradoxal, pois encontram-se, lado a lado, a importância e respeito do ato, na palavra “solene”, e o aspecto áspero, desagradável e até repulsivo sugerido pelo vocábulo “rebarbativo”. Interessante pensar em como esse lugar soberano, na cultura ocidental, estabeleceu-se a partir da experiência religiosa em um Deus único da cultura judaica e cristã. Diferentemente do pai primitivo, a autoridade paterna na religião está referenciada pela existência de um Pai ausente. Em **Os sinos da agonia**, el-Rei também é uma figura poderosa, mas ausente, como o Deus católico. As figuras acabam servindo de referência central que organizam a vida social, psicológica e espiritual dos colonos, e, apesar da ausência física, não têm sua autoridade enfraquecida, criando um sentimento de onipresença e vigilância contínua. E a submissão à vontade da lei permanece...

No entanto, em lugar de ressaltar a soberania pelo posto assumido, o romance vai questionando e colocando em xeque esse lugar de autoridade, mostrando tensões, conflitos e

fraturas. Uma cena pinçada entre muitas, e que mostra esse lugar fissurado, ocorre no próprio velório, quando Gaspar, em uma de suas muitas divagações, assevera: “Toda a riqueza e poder do pai, acumulados a duras penas, não iriam assim por água abaixo, por fraqueza e orgulho. De repente, como um filho pródigo arrependido, descobriu: era o seu dever, cumpria-o.” (p.211). Uma reverberação irônica da longa história de atrocidades cometidas pelo pai e pelo avô, que acumularam riqueza em virtude de “duras penas”, não suas, mas da mão-de-obra de escravos e a partir de assassinatos de indígenas e negros. E o tom burlesco acaba por desvelar a legitimidade desse lugar de poder do pai, que vai sendo reduplicado/repetido também (i)legitimamente. Um outro viés é exibido na referência à figura do “filho pródigo”. A devoração do texto bíblico reforça a tensão em que o pecado dos filhos marca a humanidade e a impossibilidade de se escapar da herança moral e religiosa do Pai. Essa dinâmica circular de subversão e retorno é uma reflexão sobre a própria natureza da culpa e da herança, não apenas familiar, mas também no plano espiritual e moral, social e político.

O que estou procurando afirmar é que o romance exhibe, de forma recorrente, o relacionamento complicado entre o pai – aquele que impõe um lugar e modelo de conduta – e o filho – que critica e subverte esse modelo, criando um ambiente de tensão e hostilidade, e, ao mesmo tempo, assume-o porque se vê herdeiro dessa função da ordem que se estabelece. Isso constitui-se como uma tentativa de definição identitária, pois o pai é assassinado e, de forma simbólica, transformado em figura totêmica.⁶⁶

De fato, **Os sinos da agonia** (1999) é um romance que mata o pai, em repetição: mata o pai João Diogo, mata os pais intertextuais, mata o pai governo autoritário. As mortes reiteradas desses pais, que nunca deixam de estarem presentes, porque sempre retornam, acontecem sempre em tensão, em processo que nunca é pacífico, mas sim conflituoso. Matar o pai João Diogo é também matar o pai governo, a lei, por isso a associação entre o assassinato e

⁶⁶ Do ponto de vista metaliterário, a questão não se alinharia à discussão da busca identitária nacional, inclusive pela Literatura? Reafirma-se uma identidade própria, mas desde sempre associada a um patrimônio, a um passado. Na verdade, ratifica-se a compreensão da identidade como algo que se forma a partir da negociação entre semelhanças e diferenças, ou seja, como um construto, que se constrói e se reconstrói incessantemente. E o que dizer desse Deus constituído a partir do outro, do estrangeiro, do não-eu? Não é a constituição da subjetividade a partir do outro uma das questões problematizadas na obra, como venho lendo?

Mas pensando ainda na conturbada questão paterna, é possível asseverar que **Os sinos da agonia** mata o próprio pai Literatura no sentido de que ele rompe com formas literárias tradicionais, alinhando-se aos movimentos vanguardistas das décadas de 1960 e 1970. A ruptura implica não apenas uma mudança estrutural, mas uma transformação estética e temática, levando à fragmentação das narrativas, à experimentação com o tempo, à complexidade psicológica de personagens, à descentralização do foco narrativo, como venho tentando demonstrar neste estudo.

o gesto de rebelião, visto em um primeiro momento como absurda, é uma interpretação legítima. Não se deve esquecer de que João Diogo representa a figura do colonizador, o que ratifica o fato de a associação entre a morte do pai/da lei e do governo não ser arbitrária.

A ideia de libertação, assim, nunca se concretiza. Isidoro é a única figura que, de alguma forma, almeja uma nova vida, uma oportunidade de esquecer os sofrimentos diários da sua condição de escravo. Ao mesmo tempo, apenas se abre à possibilidade de se integrar a um quilombo, ilusão de liberdade, quando Januário fala sobre Ambrósio estar ainda vivo. É a crença na volta da figura do grande líder ou do grande pai que renova a esperança de emancipação e de criação de espaços de liberdade.

Há de se registrar também que a devoração da autoridade paterna vem junto à devoração ancestral, marcada, ao longo do texto, nas repetidas vezes em que João Diogo menciona a iniciação recebida pelo pai, o velho Valentim Amaro Galvão, e o seu desejo de que o filho também se apropriasse dos costumes e tradições do predecessor. Valentim, cuja bravura está marcada no nome, pertence à estirpe de homens rudes e violentos que consolidaram a colonização, que desbravaram as matas e fizeram das Minas um território vital para o Reino. O velho encarna a cultura patriarcal, que, mais que a circunscrição à ideia de dominação de gênero, da predominância do masculino sobre o feminino, representa um modo de viver que valoriza atributos de dominação, controle, separação e apropriação da Natureza, a qual é percebida como a grande inimiga do homem, incluída nela o próprio homem. Se, até a morte do pai, Gaspar fugira da cadeia hereditária, na ambiência fúnebre do velório, apropria-se do código de conduta e de uma postura passíveis de ratificar a aceitação das convenções, a garantia do cumprimento das regras que regem as trocas entre pares. Não se trata apenas da autoridade passada de geração a geração, mas de um longo processo de devoração das subjetividades e experiências passadas. O filho incorpora sua ancestralidade, “[...] vestido da nova figura para si próprio composta, de ser em tudo e por tudo um digno filho e sucessor de João Diogo Galvão...” (p. 211). E consciente de uma nova etapa, “viu que não tinha mais o coração menino e adolescente. Súbito envelhecia, era mesmo um homem muito idoso. Era um homem que sucedia seu pai.” (p. 218). Reitero a figura compósita, fruto da devoração ancestral, da incorporação da autoridade do pai e do avô. No entanto, como na obra nada é aplainado ou mostrado em unilateralidade, Gaspar rechaça/vomita o lado libidinal dos predecessores, como já acentuei acima, não respondendo, assim, às expectativas do pai, que “queria o filho forte, um sanhudo. Feito ele, que nem, mais atrás, Valentim Amaro Galvão.” (p. 201). E esse é um dos pontos de conflito desenhado no âmbito familiar. A castidade do filho parecia uma afronta

direta a João Diogo. Diante da sociedade, no entanto, vale destacar a figuração, a “máscara de comédia”, a “pantomina macabra”.

Importante ressaltar que a relação ambivalente entre pai e filho, carregada de “respeito e união” e, ao mesmo tempo, de temor, é desvelada em pontos diversos do texto, o que justifica o mesmo tom impositivo, que pertencia ao pai, na fala de Gaspar, causando-lhe espanto. O estranho que há muito lhe é familiar (FREUD, 1996c). Educado nas melhores universidades do reino, figurando nos salões das cortes europeias, é esperado que Gaspar seja representado culturalmente como um homem dos novos tempos. Adepta das ideias iluministas, a personagem vai tecendo críticas cortantes a respeito da organização da sociedade, da ligação íntima entre poder político e poder religioso. Trata-se de mais um viés que o afasta do pai, elitista e escravocrata. As contradições são postas em relevo, por exemplo, no embate que trava com o genitor sobre as relações bastante assimétricas entre os ideais libertários já disseminados nas cátedras do velho mundo e as bases escravocratas da sociedade colonial. Para Gaspar, os mazombos do reino e os brancos, quando discorriam sobre as ideias iluministas, “só pensavam em si mesmos e no seu acrescentamento.” (p. 101). Em um país “povoado de pretos e mulatos, caribocas e mamelucos, pensar como eles pensavam, deixando essa gente de lado...” (p. 101) seria um contrassenso. Ocupando uma posição privilegiada, de que o mazombo ilustrado tem consciência de pertencimento, questiona esse privilégio, desvelando a lógica de desigualdade subjacente à estrutura que a sustenta. É a própria personagem que resume a mudança de sua forma de pensar após a experiência no reino: “E era contra a razão eu me servir de escravos a pensar como pensava...” (p. 101). Mas similar a seu duplo Januário, vê a sombra enorme do pai pairar sobre a casa, impondo a última palavra: “Vossa Mercê sabe que a sua vontade é lei, eu beijo ainda agora a sua mão, respeito.” (p. 100). De qualquer maneira, mesmo que a distância e a hierarquia parem na relação familiar, a palavra de Gaspar vai de encontro à palavra do pai e ao seu entendimento em assuntos diversos, em que contesta, por exemplo, a religião e o poder vigentes, assim como a elite a que pertence. Lembrando com Mikhail Bakhtin que, no romance, temos encenada a palavra do homem socialmente orientada e habitada, simultaneamente, pela valoração de quem a enuncia e a do outro a quem ela é dirigida (BAKHTIN, 1993), observo que a situação de interação entre Gaspar e João Diogo constitui-se por conflitos e tensionamentos da palavra posta em disputa. As provocações do filho insinuam o lado contestador, de enfrentamento ao poder paterno, mesmo que, ao fim e ao cabo, a vontade do pai prevaleça, pois “sabia de antemão ser dificultoso e sem proveito contrariar o pai. Mesmo que tivesse coragem.” (p. 95). Essa, aliás, é outra característica que aproxima os duplos em

questão: os amargos desentendimentos de ambos, tanto de Gaspar quanto de Januário, com os pais são selados por “um silêncio embaraçoso” (p. 101), um silêncio “duro, pesado e escuro” (p.61). Ambos se calam diante da figura paterna, apesar de ensaiarem algum confronto. A sombra pesa e provoca, uma vez mais, desconforto. Estamos às voltas com a angústia. E, por trás desse afeto que se encena no âmbito individual e familiar, há o desvelamento de um painel social que ainda perdura na história: encurralada entre a carência e o privilégio, marcada pela sombra da escravatura, a sociedade brasileira é moldada por uma dinâmica organizacional brutalmente violenta e desigual. O traço político sublinhado pela voz autoral vai sendo confirmado e enformado.

Importa salientar outro traço segregador: o saber legitimado do homem letrado em contraposição ao saber advindo da experiência, do trabalho braçal. Essa contraposição evidencia as perspectivas de vários sujeitos advindos de lugares diferentes, igualmente produtores de conhecimento. O fator, está claro, distancia tanto pai e filho quanto os duplos Gaspar/Januário, mas deixa ver o trabalho do escritor que materializa, na fatura do texto, a pluralidade de saberes, a aproximação e o embate entre eles. O incômodo e a insatisfação de Gaspar, diferentemente de Januário, inconformado a partir das experiências da margem, ligam-se ao conhecimento advindo dos livros, reiteradamente colocados pelo pai como terreno perigoso, em que poucos poderiam pisar. “Aqueles falas, aqueles livros. Só saber outra língua, ter livraria sem ser clérigo ou letrado, era muito perigoso.” (p. 100). A leitura e suas reverberações são perigosas à fé e à moral tidas por genuínas. Mas o conhecimento que leva a personagem a reconhecer o lugar ambivalente que ocupa, é bom que se registre, não o faz abandonar os benefícios de que usufrui, tendo mesmo “um preto de estimação e de toda confiança” (p. 140). Essa valência do trabalho bruto dos escravos fica potencializada principalmente quando assume os negócios da família.

A gerência dos bens vem depois da morte do pai. Antes, porém, Gaspar embrenha-se pelos matos para fugir da presença da madrasta, que ocuparia o lugar da saudosa e amada mãe. Como revela a personagem, “Depois da morte da minha mãe não há mais mulher que eu possa amar...” (p. 197). Depois do ano ausente, junta-se de novo à família, afeiçoando-se à nova mulher do pai, transferindo seu amor pela mãe e pela irmã para ela. A remissão, no excerto acima, a assumir o lugar do pai ecoa a cena edípica, o parricídio e o incesto, como já salientado acima e explicitado pelo próprio autor: “Para Gaspar, enquanto vivo o pai, ele deseja a sua madrasta Malvina mas não pode possuí-la. O pai e Jocasta.” (DOURADO, 2000b, p. 189). A triangulação freudiana se apresenta: João Diogo (pai) está entre Gaspar (filho) e seu objeto de

desejo (mãe/madrasta). Uma posição inclusive espacial que se repete na mesa das refeições em família, nos saraus após os jantares e na cena do velório. O horror é reiterado não apenas diante da morte, mas acompanhando há muito a “pantomina macabra”. Levando em consideração que abundam, na superfície textual, termos pertencentes ao universo teatral como disfarce, fingimento, máscara de comédia, papel, figuração, pantomima, ópera, farsa e outros, quantos papéis assumiu Gaspar desde sempre? A certeza de que “Nada dos dois juntos, só na hora do saimento. As regras, tinha de cumprir. Para evitar. Podiam ver. Certas coisas. Pensar.” (p. 196) deixa entrever a máscara usada diante da sociedade, o medo da proximidade com a madrasta. O “caminho perigoso” é rechaçado e a fuga, tão ao gosto da personagem, se apresenta, dessa vez para o quarto. Afinal, Gaspar se refugia na Europa após a morte inesperada da irmã, volta em busca de abrigo e afeição e, depois do enterro da mãe, esconde-se nas matas para não conviver com o pai e com a presença incômoda da madrasta. É a própria personagem que reconhece a “fuga incessante, fuga mais do que do pai e da madrasta, que ainda não conhecia, de si mesmo...” (p. 229). O seio familiar que, por algumas vezes, apresenta o estatuto de um porto seguro é, simultaneamente, fonte de tormentos e conflitos. A família na dimensão simbólica é, assim, uma organização ambivalente, ficando as relações entre seus membros, indelevelmente, inscritas no processo de formação do indivíduo, ou seja, estão intimamente ligadas aos elos e entraves com o mundo e com o outro.

A fuga aparece, não raras vezes, relacionada à janela. Atrelado ao deus Jano e a Januário, como já frisei, o vão designa uma abertura que permite a entrada da luz e do ar diante de várias situações angustiantes em que as personagens se encontram. No caso de Gaspar, ela aparece primeiro na possibilidade de escapar da conversa desagradável com o pai: “Enquanto o pai ia falando, ele desviava os olhos para a janela, o azul limpo do céu. Era como se não o ouvisse.” (p.104). Mas é na polissemia do significante para indiscretas significações que se torna possível adentrar a angustiante alma da personagem.

O céu aparece sempre muito limpo e azul, visto do lado de dentro do ambiente que, em geral, causa asfixia. É na cena do velório, preocupado porque “Podiam pensar que ele não ligava para a morte do pai.” (p. 202), que Gaspar visualiza, “pela janela defronte”, a claridade do céu que o reconduz a uma cena idílica, na infância, com a irmã Leonor. O desejo incestuoso aparece aqui deslocado da mãe para a irmã e apresenta-se como fuga da culpa que o consumirá. Fugindo da dor da perda da irmã, não está presente na doença da mãe, sempre retratada como pura, santa, “de uma beleza repousada e severa, toda mansidão, a alma grande e nevosa, da brancura e pureza mesmas do céu” (p. 96). Aqui o céu traz a presença de nuvem, mas diferente da

densidade ofuscante e veladora, adquire leveza. Esse viés pode ser percebido na imagem usada para a morte da mãe: “A mãe tinha evaporado no ar, neblina dissolvida pelo vento mal o sol da manhã. Os riscos que as nuvens formavam dançando, adensando, esgarçando.” (p. 202) Chamo a atenção aqui é para a insistência das marcas de uma figura materna sem máculas, virginal, que reforça, a um só tempo, o apagamento da figura paterna, numa espécie de parricídio simbólico e de denegação do incesto. Mas é justamente pela repetição, na linguagem, nos deslocamentos metonímicos, que o duplo destino edípico de Gaspar é (des)velado. Ecoando, mais uma vez, o discurso psicanalítico, o que é reprimido se revela pelo ato da repetição. (Cf. FREUD, 2010).

O limpo e o azul retornam na lembrança nada agradável da “pele fria, dura e azulada em marfim” de Leonor. O corpo sem vida do pai o leva ao corpo inerte da irmã, assim como o cheiro de cera e flores o conduz ao cenário fúnebre do enterro — “lembranças encadeadas”. E vemos ecoar as mesmas características do cheiro de “coisa podre”, “penetrante e duradouro”, “grudado no nariz” (p.195) que Isidoro projeta em Januário. O estranho familiar do qual queria se afastar. “A angústia, o suor frio e o cheiro aumentavam, não ia resistir.” (p. 196). Apoiada no *Das Unheimliche* freudiano, seria possível afirmar que “a angústia surge quando o sujeito é confrontado com a ‘falta da falta’, ou seja, com uma alteridade onipotente” (ROUDINESCO, 1998, p. 383). Esse outro está constantemente cerceando a personagem, seja nos sonhos/pesadelos, no duplo inquietante, nos estranhamentos.

Nesse sentido, o duplo Januário acaba por executar o secreto desejo de Gaspar de matar o pai, rival que lhe barra o caminho da paixão incestuosa. Significativo que esse desejo já se encontra insinuado nas primeiras páginas da jornada em que Gaspar é o principal narrador. Na cena do velório, ao pensar nos dobres dos sinos a que, diziam, a figura importante do pai teria direito, pensa “Melhor assim, melhor a finados.” (p. 193), em que a fala deixa entrever, pelo som, a ambiguidade de “a finados”. Os timbres afinados dos sinos da igreja a prestarem homenagem ao finado João Diogo desvelam a possibilidade de harmonia entre pai e filho somente após a morte. Desejo que acalmaria o desentendimento, a agonia? Em outro ponto da narrativa é o próprio João Diogo que, falando da culpa de Gaspar em não estar junto ao corpo sem vida da mãe assevera que “havia o mar entre eles”, o que, geograficamente, o impediria de chegar a tempo, e, metaforicamente, ratifica a distância entre pai e filho. E, curiosamente, prevê uma saída que permite a leitura ratificada do desejo recôndito: “O remordimento a gente cura é botando terra por riba...” (p. 103).

Entretanto o duplo de Gaspar não serve apenas ao cumprimento da aspiração inconsciente. É o outro que incomoda. Ele causa estranhamento por causa do lado instintual, animalesco e agressivo, sem receio de avançar sobre limites impostos, como a coragem de se aproximar de uma fidalga. Trata-se de um misto de asco com admiração pelo caráter de insurgência contra o que está posto, contra as imposições da sociedade e da cultura que confrontam Gaspar e seu lado virginal e angelical, cuja castidade perturba a família e a ordem patriarcal. Realizado o assassinato do despótico pai, volta a reprimir seus instintos e paixões, e a assumir “o lugar do pai”, perpetuando a estrutura estabelecida. Fundido em Januário, Gaspar realiza seu desejo inconsciente, qual seja, o de possuir a mãe; pela mão de Januário, ele assassina o próprio pai, de acordo com um pesadelo. E, por isso, também deverá ser punido, assim como seu duplo. Interessante a cena em que, na conversa com a noiva Ana, Gaspar se funde a Januário, assumindo sua culpa:

Mas de repente o silêncio contagiou-a de ansiedade e aflição, ela perguntou se ele achava que o homem estava mesmo nos arredores da cidade. Você acha que ele voltou? Disse ela. Eu voltaria, Ana. Eu não fujo mais’. Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais, disse ele patético. Como se ela lhe tivesse feito uma outra pergunta, a pergunta que há muito se fazia no coração. Não entendo do que você está falando. Eu perguntei foi sobre o mameluco, você me fala de outra coisa disse ela. (DOURADO, 1999, p. 304)

O discurso desconexo da personagem beira o devaneio e vê-se, mais uma vez, que sua construção gira em torno do complexo paterno: ambivalência de sentimentos como desejos, morte, culpa, pecado... Uma sequência tão recorrente que parece encenar a organização neurótica obsessiva do sujeito⁶⁷. O neurótico obsessivo sofre de pensamentos. Longe de querer psicologizar a personagem, visto que se trata de um ser de ficção, o que pontua é a similitude

⁶⁷ As ideias sobre neurose, que mobilizo para iluminar a leitura aqui proposta, foram pautadas, especialmente, nos seguintes textos de Freud: **Inibição, sintoma e angústia** (2014) e “Duas histórias clínicas (o ‘Pequeno Hans’ e o ‘Homem dos ratos’)” (1996a), casos relatados em 1909. Em linhas gerais, a neurose obsessiva é uma das três neuroses clássicas, ao lado da histeria e da fobia. O que caracteriza os tipos clínicos é a localização e o destino de um afeto que se desligou de uma ideia. Na histeria, o destino é o corpo, e o processo é chamado de conversão; na fobia, a direção se dá em relação a um objeto (que pode ser uma pessoa ou situação); na neurose obsessiva, o afeto é deslocado para uma ideia substitutiva. Assim como a histeria é descrita como uma doença que aflige o corpo, a fobia e a neurose obsessiva seriam doenças que perturbam o pensamento de maneira compulsiva. O conflito psíquico exprime-se, assim, por ideias obsedantes, pela luta contra determinados pensamentos, pelas muitas rumações e escrúpulos que acabam levando à inibição de pensar e de agir. Interessa à minha leitura literária a representação da relação da neurose com a falta, que vai circular em torno do saber e do recalque, dentro de uma fantasmática edípica. Essa operação de recalque, em alguma medida, está ligada à repetição de algo não elaborado. A consequência da não elaboração desse furo do passado é a compulsão à repetição, que impede o sujeito de avançar, inibindo-o.

de suas características construídas pelo autor com algumas ideias sobre a neurose de angústia colocadas em pauta por Freud (1996, 2014). Tais operações serão feitas sempre pelo discurso, pela linguagem e, se há algo hermenêutico, será sinalizado pela linguagem, pela discursividade. Dessa perspectiva é que se dão as mãos a literatura e a psicanálise. Isso significa não perder de vista que o objeto de análise é um texto e não um caso clínico. O caminho é sempre o estilístico-temático, e o instrumental advindo da Psicanálise é usado para iluminar e/ou desvendar alguns dos múltiplos sentidos da obra literária, que, por sua vez, encena o movimento da mente corporificada.

O que se escuta na terceira jornada são distintas experiências de perdas que perseguem e obcecaram Gaspar, a ponto de fazer dele quase um morto vivo, uma ambivalência que o aproxima do duplo Januário, cujo suplício em efígie decreta sua morte social. As mortes da irmã e da mãe acontecem como um relâmpago que chega sem aviso, transformando-se em luto inconcluso. Na da mãe, especialmente, porque não viu o corpo, não concluiu o processo de despedida. Incrustadas na memória, como na “cera grossa e mole” que formam figuras no meio das velas, ou nos formatos de nuvens no céu, imagens reiteradas ao longo do romance, as duas permanecem: “Vindo de dentro dele, feito uma doença.” (p. 195).

Observa-se o delineamento de uma patologia, marcada na escolha lexical, que se forma a partir de uma divisão entre a representação e o afeto, separação que constitui o mecanismo do recalque. Pode-se perguntar onde se localizaria e para onde se destinaria essa energia/afeto que incide sobre o sujeito e se desligou da ideia/representação. No caso da neurose obsessiva, como nos diz Freud, o deslocamento é feito para algo substitutivo (Cf. FREUD, 1996), por ideias persistentes que levarão o sujeito a inibições do pensamento e da ação. É pela boca e pelo fluxo de ideias da personagem Gaspar que percebemos sua obsessão: “Melhor não pensar, a angústia podia voltar.” (p. 198). Ideias obsessivas aparecem como pensamentos angustiantes para a personagem dos quais ela não consegue se livrar. Um exemplo elucidativo dessa reincidência se dá na cena em que Gaspar acorda após o longo período escondido nas matas e encontra o piano na sala, objeto que o transportará para lembranças antigas, causadoras de sofrimento:

E tudo aquilo que durante algum tempo, até agora, negou, voltava. E ele era de novo um homem de bons modos, não mais caçador e mateiro, na cadência minueta. De bons modos, **a alma nobre e delicada, o fino e sutil** mazombo que viveu na corte, em outros reinos. As cordas de viés, clavicórdio. Do **mais puro e fino** som. Os dedos alisavam de **leve** uma tecla aqui, outra ali. Ainda não ousava feri-las. Apenas sentia o **liso branco** do marfim. Leonor, **a dureza fria**, o azulado da cara. Da primeira vez foi a medo, depois era bom ficar alisando a pele fria. Toda de branco. **Linho, do mais**

puro, meu filho. Do melhor galego. Mas o **liso** do marfim, as teclas eram diferentes. Não, ainda não tiraria o primeiro som. Um Bosten, há quanto tempo! Ainda saberia tocar? Era de flauta mas sabia alguma coisa de cravo. Ela podia não gostar. Que não gostasse, a casa também era sua! (...)

Os olhos foram se alagando, uma mansidão, **uma vaga ternura na alma**.

De repente se sentiu dividido. Não, não podia se permitir aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer. **A toalha de damasco vermelho** caída no chão. **A toalha branca**, do melhor galego. **Linho**, meu filho. O sudário, a paixão de Verônica. **Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor**. No ouvido, na alma. Um zumbido, uma lembrança imprecisa, **uma dor funda no peito**, uma **dureza nos olhos. A mãe, o linho, Leonor**. Aquela mulher agora! **Desejo violento de tudo destruir**, tudo abandonar. **Uma angústia**, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. Destruir, destruir o cravo. Não o cravo, **alguma coisa por demais dolorosa e funda no peito**, que por uns instantes, quando os olhos se alagaram mansos, passara, agora voltava. Tonto, perturbado, uma ausência que poderia tragá-lo. (DOURADO, 1999, p. 233-234, grifo meu)

No excerto, longo, mas profícuo para elucidar a aproximação que proponho, mais uma vez, encontram-se as misturas de tempos, espaços, vozes, reflexões da personagem, fatos “acontecidos” e as percepções do presente. Na fatura do texto, o enredo, como quer Dourado, fica em segundo plano, pois a forma emula mais o processo psíquico do narrador que as ações de seu entorno. Vê-se que Gaspar, assim como seu duplo, apresenta-se como a construção fantasmática⁶⁸ de um sujeito à procura de si, pois ele mesmo se apresenta como um antigo outro. Conforme discutido no capítulo 2, só existe um homem perante outro, nem que esse “outro” seja ele mesmo. No excerto, o que a personagem procura negar naquele outro de si mesmo, retorna. Mas após um átimo de prazer, o que volta é a fissura, a falta, a dor.

Chamam a atenção os fios emaranhados que acabam por evocar imagens reiteradas em outros momentos da narrativa. O branco e azul ressurgem, de forma obsessiva, como na cena do velório do pai, em que Gaspar volta à infância e rememora o “marfim novo, azulado, liso e duro” da face do cadáver de Leonor. A morte remetendo à morte, em círculo vicioso. Reitera-se o gosto obsessivo fúnebre da personagem.

Nota-se que, em um primeiro momento, há a emergência do medo. Depois Gaspar experimenta, ao toque das teclas do piano, a sensação mais agradável da percepção de pureza da pele da irmã, que o remete também à mãe: “A mãe, o linho, Leonor”. Entre as duas personagens, o linho, flor azul de que se confecciona o tecido antigo (os povos egípcios já o usavam), puro e nobre. Registre-se ainda que, tradicionalmente, branco e azul são as cores do manto sagrado da virgem Maria, representação do ideal de pureza na fé católica, atrás da qual

⁶⁸ O termo “fantasmática”, relativo a fantasma, é usado aqui na acepção contida no Vocabulário da Psicanálise: “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, P.169)

Gaspar se escondia e se protegia. Digna de nota é a sequência repetitiva dos vocábulos nobre, fino, puro e liso, formando um encadeamento de imagens, que remete a algo sem mácula. A adjetivação também vale para a alma delicada e o som do canto de cadência minueta, insinuando um ambiente calmo, de acordes musicais suaves que depois é rompido pelo desejo de destruição não do cravo, como supunha, mas de algo que não sabe precisar de onde vinha. Por um rápido momento, o desconforto contínuo da personagem parece ultrapassado. Ledo engano: “uma vaga ternura da alma” cede lugar novamente à “dor funda no peito”. Imagens de experiências “vivas” há muito tempo são trazidas e irrompem com uma carga violenta de energia. O apego ao passado aparece com tanta frequência que é como se ele não fosse pretérito, reincidindo sobre o sujeito com força presente, reiterando a impossibilidade de abandoná-lo para seguir adiante, a “ausência que poderia tragá-lo”. A cena remete à experiência prazerosa do convívio materno e fraterno, sendo que a primeira ressignificação, por meio da lembrança, também é reconfortante. A segunda, em seguida, traz consigo a autocensura contra o gozo instaurado. Um desencadeamento que pode ser lido como o medo de ser punido, na esteira do pensamento de Freud para quem algumas “inibições se acham claramente a serviço da autopunição... O Eu não pode fazer certas coisas, pois elas lhe trariam vantagens e êxitos, o que o severo Superego lhe proíbe.” (FREUD, 2014, p. 18) A recusa a qualquer momento de prazer traça a obsessão de Gaspar, que não admite “aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer.”. Num momento posterior, tanto a lembrança prazerosa quanto a autocensura são recalçadas, ou, pelo menos, há a tentativa de abafamento. A relação assim é antitética, e as ideias ambivalentes acompanharão a jornada da personagem, fazendo-a penosa. Na sequência de associações de ideias, disposta em frases curtas, muitas delas, nominais, a complexa relação entre angústia, desejo e castração⁶⁹. A presença de Malvina, o desejo substituto, já se anuncia perigosa, imediatamente

⁶⁹ O complexo de castração é um termo da psicanálise freudiana que se refere ao temor da criança em perder o falo, ao perceber a diferença anatômica entre os sexos. O fantasma da castração, presente na fantasia, é primordial para a superação do complexo de Édipo, para a desinvestida do desejo da figura materna e para a identificação com as interdições do superego, uma instância que compõe a personalidade, abrangendo uma gama de proibições. É por intermédio do temor da castração que a criança aceita as prescrições e regras da Lei da cultura, Lei do pai, e prepara-se para ser sujeito societário da sociedade humana. Concordando com Hélio Pellegrino, em seu texto **Édipo e a paixão** (1987), ressalto o caráter amoroso da resolução do complexo edípico: “A Lei não existe para aniquilar o desejo, aviltando-o ou degradando-o. Ao contrário, existe como gramática capaz de articulá-lo com o circuito do intercâmbio social.” (PELLEGRINO, 1987, p. 313), um processo importante para a vivência plena (ou deveria assim ser) em comunidade.

É no mesmo texto que o psicanalista traz à baila o conceito de “castração simbólica”, de Jacques Lacan, caracterizado por um processo gradativo de separação entre a criança e a mãe, perspectiva interessante para a leitura aqui proposta. A primeira castração ocorreria no corte do cordão umbilical; o corte seguinte diria respeito ao desmame, em que a criança perderia o seio-falo, fonte de segurança e prazer; depois viria a exigência do controle esfinteriano, em que o corpo vai sendo mediado por regras, prescrições e interdições. Em sequência, teríamos o drama edípico e a interdição do incesto. Acontece a perda da mãe como objeto de relação dual, fálico-narcísica, exclusiva e excludente. Essa perda é a reiteração do modelo prototípico de castração e instaura, por meio da Lei e da ordem do simbólico, a presença da “cárie” humana que o nascimento inaugura. O que Pellegrino sublinha é o

colocada após a conexão da pureza das outras duas mulheres de sua vida: o horror da personagem ao que lhe foge do controle. Digna de nota é a percepção de que pureza e sensação de sujeira/contaminação está no jogo autoral de misturas de cores. Repare-se: a nobreza do branco do linho, sempre remetida à mãe, vem de uma flor azul, cor que aparece no céu, refúgio da personagem, na cor cadavérica de Leonor, lembrada como inocente, mas também nas roupas e laços usados por Malvina (“a fita de gorgorão azul”, “a casaquinha azul”), assim como em seus olhos. A mistura de sensações está emaranhada na construção minuciosa da cena e das personagens, sempre recursivamente. No trecho em destaque, o tecido está em prol do delineamento dos anseios recalcados da personagem.

Sempre voltada para o passado e para suas relações com a morte, o desejo estaria ligado, mais uma vez, à castração. Se esta se liga à incompletude do ser humano, à sua “cárie” existencial, haveria a nostalgia da vida plena, a vida não nascida. Essa leitura coaduna com a especulação de Freud de que a “pulsão é um impulso inerente à vida orgânica no sentido de restaurar um estado anterior de coisas, isto é, no sentido de retornar ao estado inorgânico.” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 25). Assim, a pulsão não seria uma força impelindo o organismo na direção da mudança; antes ela teria um caráter conservador, repetindo o mais arcaico, o estado inicial do qual se afastou o organismo.⁷⁰ Seria essa vontade de se dirigir para um estado antes da vida orgânica, uma das vertentes da busca de refrigério para a angústia/agonia/desamparo do sujeito. Afinal, na vida humana, o desejo nunca é aplacado. Somente no espaço intrauterino não haveria falta, privação, falha. Interessante pensar que é nessa vida intrauterina que as necessidades também são satisfeitas antes mesmo de delineadas.

complexo de castração freudiano como uma metáfora, conforme elaborou Lacan, fazendo ver que, diante da impossibilidade da falta, do furo, da fenda que nos constitui, a única saída é a simbolização por meio da linguagem. Lacan substitui o “risco do corte mutilante” do raciocínio freudiano pela “aceitação de um corte”, que não é certamente o do membro corporal em si, mas o corte de uma relação narcísica com a mãe, onde existia a ilusão de completude. Esta nota pretende enfatizar que a angústia e o desamparo, que permeiam a construção das personagens do romance, parecem dizer mesmo respeito à experiência paradigmática de cada indivíduo. A angústia existencial, inextirpável é a antecipação de todas as outras representações da angústia. Como afirma Pellegrino, “O fantasma da castração é um dos fantasmas originais. Tem dimensão filogenética, herdada, e independe de experiências pessoais.” (PELLEGRINO, 1987, p. 312) Não há como escapar. O ser humano, biologicamente o ser da incompletude, experimenta, desde sua chegada ao mundo, a realidade como angústia.

⁷⁰ Sigmund Freud, ao longo de sua teoria, fez da repetição um conceito fulcral para o campo da psicanálise. Trata-se de um fenômeno que se atualiza ou aparece sob a forma de atuação através da transferência. No texto **Além do princípio de prazer**, de 1920, o intelectual vienense é mais incisivo na discussão, desenvolvendo o conceito de pulsão de morte, algo mais primitivo, mais elementar e mais atuante que o princípio de prazer e que se expressa pela compulsão à repetição. Desse modo, a repetição é tomada como característica própria da pulsão na sua insistência em busca do gozo, em direção à satisfação que, no entanto, é sempre adiada. O conceito aqui interessa porque, no mundo ficcional de Dourado, aquilo que o adulto recalca, desvia, simula, a fim de melhor ajustar-se à vida em sociedade, ganha corpo e expressão nas linhas do texto por meio da compulsão à repetição, que “traz de volta experiências do passado que não possibilitam prazer, que também naquele tempo não podem ter sido satisfações.” (FREUD, 2010, p. 132)

Mas no caso da personagem, Gaspar representa o sujeito desejante que se depara com a carência, a incompletude; afinal, a necessidade pode ser sanada, o desejo, nunca. Capta-se essa vontade de retorno também no duplo Januário que, na “monotonia da angústia, da solidão”, antes da morte em praça pública realiza a crença de que “O demo sabe que o mundo é redondo, que o mundo indo sempre em frente acaba voltando para o mesmo lugar.” (p. 320). Corrobora a leitura a visão de Isidoro ao perceber o dono enrolado feito um menino, buscando um aconchego que a “manta e as peles pareciam não aquecer, o frio do cansaço por dentro.” (p. 308), o que remete à imagem da posição fetal e à impossibilidade da satisfação no mundo externo. E o que dizer da sentença: “Amanhã eu vou desarmado, gostaria de ir nu como minha mãe me pariu...” (p. 32)? A volta ao começo, o retorno à solidão que nos constitui. E mais: sugere a volta para o corpo-casa-mãe que cuidou, acolheu, nutriu e serviu de primeiro aconchego.

Em consonância ainda com a ideia de casa e amparo, mas em outra direção, registra-se que o ato de abandonar a casa paterna também é abandonar uma posição confortável, é perder a garantia de proteção e cuidado, conectando-se à frustração do princípio do prazer, em termos freudianos. Ainda que no horizonte desse ato esteja presente o desamparo, é por meio dele que se torna possível a superação do infantilismo psicológico, a transição para a independência adulta, a internalização das regras sociais e, portanto, sua inscrição como sujeito societário. A personagem Gaspar é construída como a que experimenta esse crescimento forçado e necessário, embora seu desconforto se dê mais potente em vista de não conseguir se desvencilhar totalmente dos tempos pretéritos.

Em vida, Gaspar é personagem emblemática também da repetição em nível mais simples que o metapsicológico: o apego à repetição sem se dar conta de que está repetindo. Esse impulso atravessa uma certa resistência a encarar um problema penoso. Uma figuração pulsional que desencadeia a angústia, fazendo-o, reiteradamente, desviar-se dela: “Ele no lugar do pai. O que sempre temera, acontecia. Não vai acontecer, disse cortando o pensamento que começava a se intrometer pelas frinchas e que ele remetia de novo para o breu da escuridão.” (p. 199). Na malha textual, mimetizando o que se encontra no discurso psicanalítico, cada vez que há a possibilidade de aproximação de algo recalcado, reprimido, censurado, a tendência à repetição se impõe. Repete-se o gesto de olhar para a janela, encontrar uma saída, deixar o pensamento esvair-se para outro lugar. Volta-se às lembranças boas com a mãe e às cenas da infância com a irmã, lugar potente da vida ainda não dominada pelas forças castradoras. Em caráter de atuação, repete-se o desejo de estar junto ao seio materno, escolhendo para noiva Ana, figura calcada na imagem da irmã e da mãe, de mesmo nome: “A cara fina e ovalada; os olhos pretos,

sonhosos, mansos, só lhe trariam a paz. Os mesmos olhos, o mesmo jeito manso da mãe e da irmã. Com ela estaria salvo, a sua alma encontrava sossego, a mansidão outra vez.” (p. 300-301).

Para abonar tal leitura, recorro às diversas situações em que o sono (ou o entre sono) propicia o desejo recôndito. Uma cena dentre muitas é a figuração de uma ideia que começava “sombriamente, vagarosamente a brotar”. Ela veio com o sonho que “iria se repetir com crescendos e acrescentamentos. Um pesadelo angustiante e premonitório, a mão avançava na escuridão.” (p. 250). A mão que vê avançar sobre o pai, é de vulto negro (o duplo Januário), “braço que desferia seguidas punhaladas.” (p. 250). Aos gritos, acordava horrorizado. Aceita, no entanto, em devaneio, pensar na morte do pai. É na alteridade, repetida diversas vezes em diferentes situações, que Gaspar descobre faces inusitadas de si mesmo. E na esteira dessa realização de desejo, veio outro: o de amar a madrasta em segredo. “Um pensamento que já era em si a realização do pecado, viu depois.” (p. 250).

O movimento é cambiante. Os entre sonos/sonos/sonhos/devaneios repetem-se, misturando letargia e sobressalto, deixando entrever-se o que se assemelharia ao recalque, uma espécie de resistência para que o desejo não chegue à consciência. Se nos momentos de lucidez buscava escapar em fuga para lugares distantes, ou divagando pelas frestas das janelas, nos sonhos, a defesa é enfraquecida, e o que se busca esconder ocupa os espaços proibidos. Os desejos manifestam-se, no entanto, não de forma direta, e sim, de forma disfarçada, por metáforas e/ou metonímias. Para o discurso psicanalítico, condensações e/ou deslocamentos fazem aflorar, na linguagem, uma verdade censurada do sujeito, latente no seu inconsciente: “Impossível evitar os sonhos de repetição que passou a ter...”, cenas da porta do pai escancarada, o homem “parado no vão da porta”, “o pai sozinho na cama vazia do casal”, a “figura do pai branca e assustadora”, “o braço negro que desferiu várias punhaladas” (p.206), e muitas outras. Como se vê, uma premonição que lhe aparece enviesada, pois “o sonho é o lugar de uma deformação. [...] Essa deformação é a marca de uma defesa contra o desejo veiculado pelo sonho.” (ROUDINESCO, 1998, p. 394)

O próprio pensamento assume a capacidade de ser julgado, avaliado. Pensar que algo pode acontecer é imediatamente sentido como um desejo de que aquilo possa acontecer, o que desperta angústia, medo. Não por acaso, a jornada inteira é marcada pelo pensamento da personagem, obscuro e tormentoso: “Estranho como as coisas antes de acontecer nos assustam. Daí o medo, a angústia.” (p. 197). O temor aumenta após a morte paterna, pois o pai está sempre ali, totêmico, mais forte, como um morto-vivo que não abandona o imaginário do filho, afogado em remorsos por ter, metaforicamente, o matado. Não parece mesmo aleatório que os mortos-

vivos se repitam na narrativa: Januário – Gaspar – João Diogo. Este, aliás, também é assim considerado por Malvina quando, após uma estada do marido nos sertões, não vê suas investidas sexuais serem atendidas: “Era um defunto em vida, pesado de carregar.” (p. 175).

O horror também se espalha para outros objetos, por uma espécie de contágio ou contato. “Em coisa de sinhá morta nenhuma outra bota a mão. O medo daquela gente da senzala, os quebrantos. Dele também. Os olhos penetram as coisas, emprenham, deixam presença.” (p.199) O pensamento adquire uma força de fixação, de produção de efeitos no mundo, em que desejos se realizam de forma mágica. Essa característica não é exclusividade, no entanto, de Gaspar. Pertencendo aos estratos sociais mais populares, recebendo a influência das culturas negra e indígena, também seu duplo Januário é descrito como alguém que acredita na magia e no fatalismo dos rituais, como se pode entrever na sua percepção da eficácia da morte em efígie.

Voltando especificamente ao filho de João Diogo, quando o desligamento ou a separação entre a representação e o afeto ameaça ser desfeito, aparece uma defesa secundária: “Se protegia na promessa, a Virgem era um bom escudo.” (p. 200). Na verdade, a promessa não era destinada ao símbolo católico e sim, à mãe, uma verdadeira obsessão, similar a uma espécie de religião particular: não tocar nenhuma mulher ou se deixar ser tocado por elas, “a pureza prometida. Não aos santos, bobagem daquela gente. A mãe.” (p. 199). A figura materna ocupando o lugar da pureza, da santidade, da virgem. O sistema de crenças particulares, se quebrado, pode gerar punição, pois a violação não é tolerada. Em consequência, há o medo de desejar, porque a relação ética com o desejo inclui o risco. E nenhum deslize é consentido, culpa que aparece exacerbada nos sonhos, nos devaneios. Lembro, a essa altura, a representação nos membros castigados do corpo, estilhaçados, sendo devorados: “As noites insones, os cilícios imaginários mordendo a carne. Eu pecador confesso.” (p. 200), reafirma. As noites são “ciliciosas”, assim como as acusações, reforçando, na criação linguística (pois o adjetivo não é reconhecido na gramática da Língua Portuguesa), o tormento da personagem, penitenciando o corpo para a remissão do pecado. Assim como na repetição monocórdica e traumática, não há como expulsar o elemento que causa dor e culpa, pois, por mais que devesse ser rejeitado, ele já se entranhou no organismo sem deixar de ser estranho a ele. Se se permite pensar em um desdobramento antropofágico, é como se, ao serem recalçados, conflitos pulsionais, fantasias, o complexo de Édipo, repressões e satisfações substitutivas se instalassem de tal forma que passassem a devorar o devorador da cultura por dentro, ou seja, levando o sujeito a consumir-se a si próprio. Afinal, nos movimentos de devoração do outro, que são inerentes à mente

humana (Cf. WALTY, 2022), há de se levar em conta as dimensões do confronto e da luta interna.

O sofrimento leva ao temor de ser contaminado e, por isso, Gaspar é a personagem sempre isolada, “... vivia sempre metido nos matos... Quando na cidade, solitário e trancado em sua livraria.” (p. 93), “as pessoas o incomodavam” (p. 201), especialmente as mulheres: “Fugia horrorizado daquelas mãos, daqueles dedos, os lábios quentes e pecaminosos.” (p. 201). Lembrando Freud, sabe-se que “grande número de atos obsessivos se revela como precauções e garantias contra a experiência sexual, sendo de natureza fóbica, portanto.” (FREUD, 2014, p. 16). A presença feminina causa pavor a Gaspar, uma mistura de medo e nojo. Esses afetos se estendem, paradoxalmente, aos pretos e mestiços que defendera no embate com o pai, o que se explica em sua obsessão de limpeza: “Na sua castidade tinha horror daquela gente metida e criada no meio do femeaço, o simples olhar sujava.” (p. 213).

Somente da mãe tolerava o toque. É a figura materna que irá desencadear traços mnêmicos de imagens indestrutíveis da infância e que lhe devolvem, em alguns instantes, “a calma perdida”. A lembrança da mãe é o refúgio de horas agônicas em que precisa recuperar a imagem de homem centrado, merecedor do lugar do pai. Em raro alívio, até para o leitor, uma cena desponta em poeticidade, a rememoração da primeira reza aprendida com a mãe: “E seus olhos encheram de lágrimas. As lágrimas corriam mansas pela cara. (...) Um menino se abriga no colo da mãe, se entregava à fraqueza das lágrimas.” Mas a narrativa não oferece refrigério por muito tempo: “Era limpo e desamparado, protegido e feliz.” (p. 208). O adjetivo “desamparado” não nos deixa esquecer a angústia primeira do nascimento. Uma vez fora do útero, para sempre desfavorecido.

Feita a analogia entre o delineamento do filho de João Diogo e os traços da obsessão elencados pelo discurso psicanalítico, cumpre ressaltar que o distanciamento da coletividade é um fato comum entre os duplos. Januário é expulso do convívio da comunidade, à revelia; Gaspar promove exílios voluntários, análogos aos distúrbios obsedantes, na tentativa de escapar de seus tormentos internos e externos. Por razões diferentes, a errância, entretanto, aproxima-os na medida em que, repetindo perguntas a si mesmos, por meio do recurso da cadeia de associações livres, e ao outro diante de si, ou mesmo reiterando modos de agir, buscam o desvendamento de algo que se perdeu, cuja compreensão solicitam. O olhar é distanciado, pois promove a volta ao tempo e espaço pretéritos, alguns bem longínquos da infância e da adolescência, para tentar reconstruir suas histórias e os eventos que culminaram com o sofrimento que tanto os perturba. Estabelece-se, assim, um círculo vicioso, em que somente por

meio da reconstrução imaginária se poderia alcançar um entendimento de algo perdido. Essa (re)elaboração, no entanto, é filtrada pelo presente da personagem, responsável, porque lhe foi cedida a vez de contar, por (re)criar seu percurso, colando restos do vivido; *a posteriori*, diria Freud⁷¹. Se o olhar se volta para o contexto psicanalítico, a expressão se dá em duas direções: uma se relaciona à tentativa de reinterpretação de eventos passados causadores de sofrimento; a outra é a de que o tempo presente evoca imagens que são deslocadas por impressões mais recentes. Seria uma piscadela do autor ao leitor, sinalizando que o passado ou a verdade nunca são obtidos em sua integridade? Não por acaso, a instância narrativa (função narrador) é dividida entre personagens distintas que, com suas histórias controversas, indicam que o presente interfere no tempo passado e este se desdobra no momento da contação. Índice, portanto, de dupla ficção: na (re)construção das lembranças, sempre lacunares, algo da ordem da imaginação, da invenção se instaura.

Digno de nota é o trecho das reflexões de Januário sobre a encenação do *Corpus Christi* em que, de repente, a figura de Mulungu é inserida no cenário das sinuosas lembranças do mameluco. O carrasco, no entanto, pertence ao episódio da morte em efigie. Trata-se de uma manifestação de memória passada que acaba por conduzir a uma manifestação futura, a “memória do futuro”, ocasionando uma certa confusão mental da personagem:

Agora seguia de longe a procissão, os olhos maravilhados. O cruciferário erguendo alto o Cristo de prata, todos se ajoelhavam se benzendo à sua passagem. Mulungu, o peito, nu, brilhoso. O que estava fazendo ali o preto Mulungu? Não, não era sonho, ele sabia, apesar da nitidez diáfana, do brilho das coisas. Procurava atribuir a presença de Mulungu à cabeça cansada, à sua confusão de espírito. (DOURADO, 1999, p. 76)

Em outra cena, é Gaspar quem se confunde, ao contar quem havia sugerido sua presença na lavagem e arrumação do corpo sem vida do pai: “Pois devia ver o banho do morto, disse um outro, não mais o barbeiro. Não foi o barbeiro que disse da primeira vez, estava fazendo confusão. Tinha sido um velho, agora se lembrava.” (p. 192). Em outras palavras, trata-se de mostrar, no tecido narrativo, a construção que o sujeito faz de si, do outro, de seu entorno, em que não há um tempo passado a ser fielmente descrito, mas uma mistura de tempos repleta de

⁷¹ A expressão “*a posteriori*” foi introduzida por Freud no discurso psicanalítico para designar o processo por meio do qual o sujeito reorganiza acontecimentos traumáticos que só adquirem alguma significação em um momento depois do experienciado. Segundo Roudinesco, “Esse termo resume o conjunto da concepção freudiana de temporalidade, segundo a qual o sujeito constitui seu passado, reconstruindo-o em função de um futuro ou de um projeto.” (ROUDINESCO, 1998, p. 32).

dúvidas e hesitações. Aparece posta em cena a “consciência humana” sob um viés, um ponto de vista, que não pode ser, como desejariam os racionalistas, a verdade ou o absoluto da visão, mas sim, a ilusão empreendida a partir de um ponto de vista, que nada mais é do que a vista de um ponto apenas.

4.2.3 Os ecos autorais: traços da/na aranha tecedeira

O carapina Autran Dourado persiste no trabalho de fabricar seus caracóis e labirintos, seus espirais de “talhos e volteios” (p. 123). O discurso da personagem Malvina também encena o mesmo conjunto de acontecimentos narrado por Januário e Gaspar, com divergências, como acontece na variação prismática que venho lendo, o que estabelece um jogo entre o mesmo e o outro, o diferente. Dito de outra forma, a figura autoral concede a função de narrar à personagem, que retoma o ponto de encontro com João Diogo para desdobrá-lo, como uma espiral, onde as voltas delineiam novas curvas. A história é a mesma, mas diferente. Se se usa outra metáfora, a do lustre de cristal rebrilhando na sala principal da casa da rua Direita, um cristal é usado para, com suas múltiplas facetas, mostrar como uma única história se desdobra em diferentes ângulos. O universo humano atravessado por conflitos, por desejos represados e recusados, por uma força dionisíaca prestes a rebentar-se em jorro espesso de vida, está desnudado no delineamento dessa personagem: a senhora de Inácia, a bela e astuciosa filha de Dona Vicentina, a ambiciosa rebenta de Dom Quevedo, a irmã do insano Donguinho e da ingênua Mariana, a esposa de João Diogo, a amante de Januário (e do Capitão General?), a madrasta de Gaspar. De alguma forma, todas as personagens são enredadas nos fios dessa “aranha tecedeira”, como já apontado no começo deste capítulo. E é muito interessante observar que o jogo de devoração dessa aranha vai sendo marcado na superfície textual, em que as personagens vão se dando conta de terem sido manipuladas por suas armações, servindo a seus interesses. Como revela Isidoro, que “ia juntando os pedaços, atando as pontas, via o bordado.”, deduzia que “Ela tinha armado tudo, bordadeira caprichosa.” (p. 314). Ou como Januário, no último capítulo, que afirma ser ele “um brinquedo nas mãos dela.” (p. 316). Mas não só ele: “Tinha ódio do que ela fez dele. Dele, de João Diogo Galvão.” (p. 317) No pronome possessivo, a ambiguidade, esclarecida na frase seguinte. Mas, algumas páginas à frente, o próprio Januário amplia o rol de enganados: “Quem sabe não era com o Capitão-General?”, “Gaspar era mais possível.” (p.323) E repete: “O pensamento circular, labiríntico, angustioso.” (p. 323). Uma

verdadeira representação da canibalização, em que as personagens vão sendo assimiladas e cuspidas em sequência, ecoando a antropofagia e a antropoemia (Cf. LEVI-STRAUSS, 1957).

Reforça a relação simbiótica a ideia de que Malvina seria “Híbrida, monstro”, ou seja, um Minotauro, figura que simboliza a monstruosidade e a devoração. Nas palavras de Januário: “Filha do fogo, danação. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa. Como seus irmãos no corpo” (p. 321). Assim como acontece no mito, as personagens são consumidas pelo labirinto de relações tecidas por Malvina, figura especular das mãos autorais. E é também Januário que se compara a um zangão, predestinado a ser consumido até a morte pela rainha. Chega a se perceber, repetidas vezes, sem parte do corpo, “Castrado, ele não podia fazer nada.” (p. 323) O reconhecimento da própria fragilidade, sendo comparado a uma criança levada ao batismo ou a uma mosca no melado, amplia o contraste entre a força manipuladora de Malvina e a impotência dos outros seres. Por fim, a comparação com a parca encerra o destino inevitável de cada um, pois são as Parcas que tecem os fios da vida e os cortam: “Era a parca, vinha cobrar o que era dela, o corpo.” (p. 322)

Nessa linha de fios, há toda uma tradição de mulheres urdideiras, à maneira de Xerazade e de Penélope. Esta que, tão astuta quanto seu marido, tece e destece seu manto para, por tempo indeterminado, afastar os pretendentes ao lugar de Ulisses. Aquela que, por meio da palavra, cria defesa contra a tirania e a violência, inventando possibilidades, tecendo estratégias para, transitando por espaços diversos, manter-se viva. Lembrando que, nos primórdios da escrita, os escribas escreviam seus textos em pedaços de tecido (o vocábulo “texto” tem suas raízes na etimologia latina, originando-se de *textum*, tecido, relacionando-se a “têxtil”, o que se pode tecer), a aproximação entre discurso e tessitura deve-se a essa base etimológica. A exímia contadora de histórias e a famosa heroína tecelã mostram a habilidade de criação complexa a partir do elemento simples, o fio, além da importância da repetição. No compasso ritmado de palavras e gestos, tal qual suas antecessoras gregas, Malvina possui o canto embriagador de suas histórias, a função sonífera de sua prosa a ludibriar a violência da sociedade patriarcal, a burlar o poderio masculino. Mesmo que, diferente delas, Malvina se veja entrelaçada aos próprios fios tecidos e destecidos por ela, o que a leva à morte, há de se considerar o protagonismo na construção de seu destino. Na verdade, Malvina encena o “homem humano” em sua busca de sentido para a existência e sua integração na sociedade. Ressoa também, e esse viés talvez seja o mais importante, o próprio autor e seu projeto literário. Sigo o fio e tento enxergar como isso se dá.

Na ampla devoração de textos outros pelo autor, é possível identificar a produção literária neoclássica do século XVIII, em que a obra está ambientada. Uma das referências mais explícitas se dá nas líras, éclogas e elegias que a personagem Gaspar profere para a madrasta. À maneira de seu criador, "certos versos ganhavam para ela significações particulares, especiais". Assimilação e recriação, portanto, encenadas no discurso da personagem, ela própria construída como um ser antropofágico (como ressaltado na comparação com a aranha, a figura monstruosa do Minotauro ou a abelha rainha).

Digno de nota também é o delineamento de Malvina: “sabia dosar muito bem suas mezinhas e poções” (p. 120), “paciente tecedeira” (p. 108), sem contar a habilidade escrita, produzindo cartas com “modos floridos e rebuscados, engenhosos e gongóricos”, “em letras de talho e volteio”, “com grande habilidade e capricho” (p. 123), e o ritmo da fala “indo e vindo, volteando, cerzindo arrematando, bordadeira” (p. 82). Enredando todos em sua teia, a narrativa só ganha fôlego a partir das maquinações dessa personagem. Em outras palavras, é à medida que a personagem é construída como a bordadeira, urdideira, que a trama narrativa se constrói. Afinal, é ela que “tem a ponta dos fios, a agulha” (p. 316) — fios, tecidos, tessitura, teia. Como já assinalai, a imagem do aracnídeo é obsessivamente construída na obra de Dourado e, em **Os sinos da agonia**, tem, na figura de Malvina, a reduplicação do trabalho autoral. Os ecos estão no próprio nome da personagem — “MALVINA = MÁ SINA – MALINA” (DOURADO, 2000b, p. 184) —, se se lembra da concepção do autor sobre a tragicidade do ato de escrever: um trabalho árduo, que exige dedicação extrema; um fardo trágico, e, por isso, inevitável. Não há como não perceber também a estrita ligação de “sina” com sinal e sino, palavras advindas da mesma raiz etimológica *signum*, como já ressaltai anteriormente, ao fazer referência à metalinguagem do título. A fatalidade está anunciada pelos diversos sinais disseminados pelo texto.

Nessa mesma direção, é emblemático o momento da narrativa em que a personagem começa “a recorrer ao jogo de palavras, das frases truncadas, dos subentendidos, às suas sinuosidades e alçapões.” (p. 162) Como na conhecida imagem em que as mãos se desenham, de Escher, há uma relação pautada pela continuidade e pela repetição, em que tanto o desenho depende das mãos do artista para existir, como o sujeito delineado sofre transformações pelo objeto que cria. Uma *mise en abyme* vista na forma como a figura autoral vai disseminando imagens na narrativa de seu projeto de escrita, de sua *ars poética*: escrita labiríntica, cheia de armadilhas. Autor e personagem se misturam, engendrando um ao outro, em um jogo de espelhos que tende ao infinito. E o que dizer da conclusão de Isidoro de que as cartas escritas

pela amante são cartas traiçoeiras: “A carta era uma carta de engano, chamariz.” (p. 312)? A “carta de engano” é reiteradamente mencionada no último bloco da narrativa e pode ser vista como ressonância da estratégia autoral de constantemente tentar distrair os leitores para “bater-lhes a carteira”.

A crítica já apontou que o espelhamento do processo criativo de Autran Dourado na obra em análise também se manifesta em suas referências às artes visuais, como nos painéis do teto da Casa da rua Direita, que retratam, não por acaso, as quatro estações ou na paisagem grega pintada na tampa do cravo, com medalhões, conchas, liras e figuras mitológicas. (MARQUES, 1984, p. 50) Regidos por um código distinto, o das artes plásticas, essas obras combinam temas barrocos e neoclássicos e acabam por refletir as leis estruturantes da narrativa que, de forma semelhante, estampa uma escritura ambígua e narcísica.

Retomo, neste ponto, a pintura do teto, afinal é encomenda de Malvina e, se a estou destacando como figura que reflete seu criador, vale a pena olhá-la mais de perto. E tomo de empréstimo a cena construída nos/pelos olhos de Gaspar:

E o lustre de cristal rebrilhando sonoro à menor aragem, o teto apainelado. (...) Pintura de alto preço, mesmo um pintor de alegorias foram arranjar. Nos painéis do teto as quatro estações, junto do lustre de flores e guirlandas, cupidos e medalhões. Pintura de cores vivas e chapadas, azul e vermelho, verde carregado, o preto com que se acentuava o risco das figuras. Sorriu diante dos cupidos, pareciam mais dois anjinhos de igreja, as feições brejeiras. Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia dos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser. A vista acostumada aos riscos e contornos suaves e esbatidos, às nuances e róseos entretons das encarnaduras, aos meio tons, à passagem das cores para as sombras nos panejamentos, à perfeição das figuras, à pintura agora em moda nos lugares por onde andou, sorria condescendente diante do pintor anônimo que não tinha a arte de outros reinos, que não conhecia os lugares que ele conheceu. Mazombo da Ilustração, estranhava as cores quentes demais, lisas. E as letras das cartelas, floreadas e desproporcionais. Certamente o pintor não sabia ler, senão não separaria as letras assim. (DOURADO, 1991, p. 231-232)

A cena ressoa a fatura da obra. Aí estão os cristais que anunciam a visão de uma das personagens sobre o entorno. As quatro estações estão presentes, metaforizando a continuidade cíclica, a percepção repetitiva do tempo, a forma do romance. O tema também reflete a ideia de renovação e impermanência que perpassa o estado agônico das personagens. O “pintor de alegorias” (o autor?) tem apreço pelo que desequilibra a ideia de beleza clássica, de totalidade harmônica, recusando toda representação literária organizada e arrumada. Como visto no subcapítulo anterior, o romance mata o pai; aqui, o pintor, nem tão anônimo assim, foge das

regras tidas como perfeitas. Note-se o gesto de assimilação e recriação, pois a figura da tragédia grega se funde com elementos da cultura nacional. Toda a cena desestabiliza e desterritorializa a tradição pictórica europeia. A junção de elementos clássicos com elementos da terra, considerados tão díspares, conduz o olhar do leitor para a escrita ambígua do romance, e evoca, mais uma vez, a antropofagia barroca. Ruptura e criação que pressupõem a relação alteritária. Não há indícios de negação da influência estrangeira, e sim, aceitação e valorização do outro, traço antropológico, como afirma Castro Rocha (2011). As perspectivas divergentes são acolhidas pelo espaço da escrita: a de Malvina, que ecoa a figura autoral e que valoriza o diálogo entre as artes, a devoração do que vem de outrem; a da personagem Gaspar, que exalta os padrões tidos como modelo, sem se dar conta de que esses padrões também se inserem no movimento integrador de culturas.

O enquadramento da cena repete a narrativa do autor mineiro, que o faz como metáfora de seu projeto estético-cultural, não apenas porque deixa ver experiências culturais com artistas e movimentos nacionais e estrangeiros, mas também porque tais misturas ecoam a subversão de uma suposta ordem estabelecida. A criação da arte dá-se pela repetição, pelas construções relacionais, processos basilares da mente humana: o homem vive porque cria sentidos para seu estar no mundo (Cf. BRANDT, 2012).

E eis que, na voz de Januário, encontra-se a confirmação da aranha tecedeira maior, uma figura quase invisível, que baba seus fios sobre a bordadeira dentro da trama: “Todos tinham sido joguetes nas mãos diabólicas de Malvina. Só mesmo pensando no demônio é que podia entender. Sozinho não dava, a trama se confundia. Havendo uma inteligência, um jogador por detrás, compreendia.” (p. 317). O trecho ratifica a presença da figura autoral, que constrói uma personagem representando sua ação criadora. A manipulação é feita por mãos que constroem toda a trama, mas que também é construída por ela.

A arte é o lugar por excelência de emergência da capacidade humana de construir todas essas relações, como bem encena Dourado, na obra analisada e em todas as outras, sejam ficcionais ou críticas.

5 TRAÇADOS FINAIS: voltando aos fractais

Aquilo que vem ao mundo para nada perturbar não merece respeito nem paciência.

René Char

Chego às considerações finais, na certeza de que, embora haja a ideia de fechamento, de encerramento, a verdade é que nunca se finaliza verdadeiramente um trabalho de pesquisa. O que se decide é colocar um ponto, interromper a escrita, porque há os prazos determinadores, além da necessidade e da exigência da validação externa. Vale dizer que, sem o espelho proporcionado pelo olhar do outro, todo o empenho torna-se vão, assim como o sujeito pesquisador pode tornar-se invisível, sobretudo aos próprios olhos.

O ponto de chegada é o mesmo ponto de partida. Foi incomodada pela imagem daqueles fractais na obra de Autran Dourado, que me vi impelida a retornar a eles, certa de que ainda havia muito a dizer. Lembrando-me do mito de Sísifo, procurei deslocar o foco da pedra, tarefa repetitiva e pesada, para o caminho percorrido. No retorno ao trabalho, além do esforço, importam as nuances, os detalhes e as novas percepções que o processo acabou me proporcionando. Elementos se repetem e se transformam continuamente, sendo esse movimento uma estratégia autoral, que convida o leitor a explorar camadas complexas de significação a cada nova leitura. A literatura do grande autor mineiro mereceu meu respeito, e exigiu minha paciência (repetir, repetir, para tentar entender), porque é capaz de perturbar, de desestabilizar certezas, de provocar inquietações e instaurar novos fluxos, novas margens, de onde ressoam os ventos da utopia, que impulsionam existência e vida. Ventos sempre necessários.

A fim de poder visualizar o bordado por inteiro, retomo os fios entre antropofagia, autofagia, cognição e recursividade, conceitos sempre em diálogo que, perpassados pelo fenômeno da repetição, me auxiliaram no corpo-a-corpo com a obra do autor mineiro. A rede é extensa, formada de muitas cenas em que falam sujeitos, em tempos e espaços distintos. Nela também se inclui uma parte da própria história da literatura brasileira com textos que se apropriam de outros, seja no que se refere à produção ficcional, seja no que se refere à crítica que a compreenda. Sem me deter exaustivamente nas tramas tecidas, buscarei alinhavá-las, para que as minhas conclusões se revelem com mais clareza.

A leitura empreendida, vale reforçar, foi tomada sempre em perspectiva relacional, na tentativa de conseguir estabelecer conexões que apontam para os procedimentos criativos mais significativos. Isso tem como consequência imediata enfatizar a criação como rede em processo. Tal abordagem parece ser mesmo inevitável diante de um autor cuja escrita se alimenta de colagens e montagens, de textos de outrem e de seus próprios textos, compondo uma obra de imagens recorrentes. Além disso, merece destaque a potencialização das metáforas, o que parece redundante, considerando que a metáfora é vista aqui como processo constitutivo da

mente humana. As tramas são construídas por meio de duplicações e paralelismos, assimetrias e dissimetrias, que se entrelaçam em fluxo contínuo. À imagem da rede e da teia, juntam-se as cenas do artesão que molda sua obra, as do labirinto em que o leitor se perde, as do bordado com seus riscos intrincados. Todas figurando a complexidade do fazer estético, em que a repetição insistente nunca é mera reprodução, mas sempre recriação.

De que maneira procurei tecer a minha própria teia, não apenas retomando fios que foram deixados, mas também encontrando novos caminhos, ampliando a trama anterior? Inspirada pelas comemorações dos 100 anos da Semana de Arte Moderna e pela produção de um revisionismo crítico do movimento e de conceitos que o sustentaram, além da associação aventada pelo respeitado crítico literário João Luiz Lafetá entre Autran Dourado e o movimento de 1922, comecei minha leitura/tessitura pela antropofagia. Assim como o debate crítico sobre a questão da identidade brasileira, caracterizado por um movimento pendular entre os polos de modelo e cópia, continuidade e ruptura, provincianismo e cosmopolitismo, a figura do antropófago é persistente na cultura nacional, desde seus primórdios. A ideia da formação da nação, que atravessou e sustentou a história da literatura por muito tempo, ainda reverbera, mesmo nas discussões que dizem versar o contrário. Mas como já sublinhava a teoria oswaldiana, a antropofagia não é unilateral, ela é a “única lei do mundo”. Todas as culturas são, de fato, antropófagas, mesmo que algumas neguem o movimento apropriador e mesmo que as relações de poder acabem por determinar os fluxos de devoração, muitos deles nefastos. Sem desconsiderar a sempre possível canibalização, violenta por si só, a visada agora recupera e expande a potência da proposta antropofágica enquanto teoria da cultura contemporânea, que estimularia uma imaginação teórica da alteridade. Na verdade, ampliando o já ressignificado conceito, nutrir-se do que está posto está ligado à capacidade básica, constitutiva do ser humano que impele a espécie, recursivamente, a criar, a copiar, a repetir, como têm insistido os estudos das teorias cognitivas.

Há de se ressaltar uma observação já feita anteriormente: a forma como cada ser humano produz sentido está ligada à experiência perceptual, em seu nicho bio-físico-sócio-cultural. Isso significa que há um processo dinâmico e dialético entre a capacidade cognitiva assentada em estruturas universais e a cultura, que molda essas bases comuns. Sem negligenciar o *continuum* entre cognição e cultura, caráter importante para se compreender a forma como se cria no campo da arte e da ciência, assumo que o gesto de retomadas e sobreposições evidencia o mecanismo visto como base da mente humana, em seu trabalho de produzir sentidos, em sua ação basilar de construir relações.

Dito isso, lidar com o conceito da antropofagia, seja como movimento estético brasileiro e ou de todos os povos, seja como fruto da recursividade da mente, é destacar os diálogos no trato com as produções humanas, que retomam e deslocam elementos, que repetem, marcando diferenças. Em Autran Dourado, os ecos escutados não são apenas de outrem, são também de si próprio, como se a obra fosse um caleidoscópio, em que vários fragmentos de seu universo artístico (re)agrupassem-se, segundo uma lógica intrínseca. Para esse fazedor de caracóis, a repetição e a recomposição vão muito além da auto-citação – são *inventio*. Trata-se de uma autofagia criativa e simultaneamente crítica, pois, repetem-se elementos de uma obra em outra e operam-se revisões de seu fazer artístico em seus ensaios. Ensaiar é também repetir à exaustão, para se fazer entender, para se entender, para se entender Minas, para se desvendar o “homem humano”. De forma especial, nesses ensaios-fantasia, cada vez que se repete, valida-se o repetido e invalida-se o ocultado, para estar em posição de ser devorado. Reversibilidade, portanto, das posições do comer e do ser comido. O movimento é recursivo, incluindo o mesmo e o diferente; é antropofágico, marcando a deglutição e o vômito (antropoemia). Como se percebe, a própria ideia de recursividade traz em si, inevitavelmente, a repetição.

Todos os desdobramentos, as duplicações, os movimentos antropofágicos e autofágicos, os traços recursivos que foram sendo marcados ao longo desta tese se associam ao conceito de metáfora, entendida não como tropo de linguagem, mas sim, como base do processo cognitivo humano, responsável pela produção de sentido que conforma a vivência cotidiana. No jogo encenado, do texto e aqui deste trabalho de pesquisa, criam-se várias cenas: as das obras de Dourado e as das obras digeridas e regurgitadas por ele; as dos textos críticos (re)lendo as obras absorvidas nos textos; as da minha leitura de fragmentos de tudo isso e de textos outros que me auxiliaram na leitura. O processo encena a mente do autor em seu teatro de construir personagens, tempo e espaços, assim como encena a mente da pesquisadora ao relacionar dimensões diversas em sua leitura. O movimento antropofágico/recursivo é metafórico, constitutivo da construção do conhecimento. Não se trata, pois, simplesmente da intertextualidade, vista como retomada de um texto em outro texto, mas como a encenação de cenas concomitantes criadas no esforço de construir sentidos.

Após essas reflexões e seus entrelaçamentos, tornou-se evidente que, no âmbito humano, não há repetição do mesmo ou reprodução do idêntico. Conforme a teoria deleuzeana, com que estabeleço franco diálogo, a repetição não é mera cópia, mas o motor da diferença. A cada nova iteração, revelam-se singularidades e variações. Na rede de relações em que textos

(re)produzem e retomam outros textos, o que se repete aparece como diferente (Cf. DELEUZE, 2022).

Como produção humana, a literatura se inclui nessa grande rede de apropriações e recriações (repetições diferenciais). Na vasta produção literária de Autran Dourado, que abrange quase trinta volumes, vislumbra-se um gosto especial pela repetição. Talvez a explicação seja mesmo o fato de que, como ocorre com as narrativas modernas, há uma ruptura com a linearidade das narrativas tradicionais. O tempo privilegiado passa a ser o tempo subjetivo, em que presente, passado e futuro têm as fronteiras esfumadas e emulam um movimento de vai e vem. A escrita torna-se circular, espiralada, e sua arte passa a ser representada pelos fragmentos, pelas ruínas.

Após percorrer boa parte da produção de Autran Dourado, privilegiando algumas obras, ficcionais e ensaísticas, e detendo-me no romance de 1974, cheguei a algumas conclusões. Primeiramente, sua arte do exagero estaria a serviço de uma escrita que se gesta ética. Isso porque a alteridade parece ocupar o centro de seu pensamento e de sua obra. Em seu discurso, em que saberes diversos circulam (em sua enciclopédia, como observado), coabitam, no espaço da escrita, mulheres, crianças, marginalizados, neuróticos, obsessivos compulsivos, seres agônicos à beira do abismo, loucos que parecem desarmar o estranhamento de um mundo nada acolhedor. É uma escrita que acolhe também o falar simples do povo do interior, que valoriza a linguagem oral, ou o falar dos pouco ou nada escolarizados. Nesse sentido, a escrita é transgressora, pois rasura os padrões ordenados da língua culta. Mas ela não deixa de lado a fala de personagens letrados, aceitos e respeitados intelectualmente pela comunidade. Muitas vezes mistura, nos dizeres do narrador, um cuidadoso linguajar e o modo descontraído de um outro que não sabe a arte da escrita (basta lembrar o narrador de **Os sinos da agonia** reproduzindo as falas de Inácia e Isidoro, escravos e parcos de palavras).

A escrita ainda encena os lugares e as posições dos corpos no arranjo social, acolhendo-os e tensionando-os. Se tomarmos de empréstimo o termo usado por Rancière (2009), é uma escrita “litigiosa”: mistura sujeitos, em um embate de vozes, com as contradições envolvidas nos variados pontos de vista. É em sua teia repetitiva que se encontram, por exemplo, figuras pertencentes à aristocracia (os de linhagem ou de riqueza amealhada), assim como figuras comuns (bastardo, escravo), figuras clericais, policiais e políticas. Essas personagens, tão díspares, convivem no mesmo espaço em tensão e confronto, encenando situações exploradas criticamente. Mas por ser assim litigiosa é que a escrita dos livros pode ser tomada como lugar de “partilha do sensível”, isto é, aquele “[...] sistema de evidências sensíveis que revela, ao

mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Se é assim, Autran Dourado insiste no espaço de acolhimento da alteridade, de inclusão de vozes discordantes e, ainda, de vozes relegadas às margens, traçando um lugar que não faz distinção entre os que podem e os que não podem ocupar o espaço comum da escrita. Há em seu estilo de escrita uma capacidade para abrigar o diverso, o múltiplo, o diferente.

Do caráter ético e transgressor/litigioso, evidencia-se o traço político. Essa dimensão se dá porque a escrita reorganiza o que é visível, audível e dizível. Isso significa que o cerne da política seria justamente essa experiência partilhada do sensível e, se ela nem sempre é legítima na sociedade, no espaço da escrita qualquer um pode participar, independente de poder ou função (Cf. RANCIÈRE, 2009). Sem perder de vista o contexto histórico distanciado, aproximei o teor político do conceito de politização da estética preconizado por Walter Benjamin (2019). Enquanto a estetização da política busca transformar a *pólis* um espaço antipolítico, a política na estética se abre ao exercício da alteridade, promovendo o confronto e enfrentamento de vozes dissonantes. O artista que assume esse compromisso ético e político, tal como Autran Dourado, é capaz de uma intervenção nas formas pré-concebidas e, muitas vezes, consensuais de sensibilidade coletiva, propondo reconfigurações, novos modos de ser e ocupar o mundo.

Em suma, na posição de escuta dos muitos textos de Dourado, trazidos na fatura deste trabalho, o teor ético, político e a crítica social emergem na escrita, marcada pela repetição, muitas vezes obsessiva, que revela a sobreposição de tempos e espaços distintos, permeados por relações de poder. Especialmente em **Os sinos da agonia**, romance trazido para a leitura mais minuciosa, as cinzas de uma história marcada pela repetição de episódios traumáticos e bárbaros, disfarçados no movimento inexorável a que se chama “progresso”, queimam e desvelam um gesto de denúncia e de resistência estética. Resistência que pode ser vista na repetição de fontes históricas (a exemplo das epígrafes que abrem o livro), pois, ao deslocá-las de seu contexto original, dessacraliza-as, tirando-as da posição de verdades incontestes. O romance questiona a noção de verdade histórica e subverte a suposta autoridade de tais registros. Além disso, estão encenadas a repetição na forma do retorno do recalcado, mas em nível coletivo, como sintoma social, e a repetição como movimento da pulsão de morte, rumo à catástrofe. Mas o gesto de se colocar tudo em cena revela que a escritura interpela e convida a pensar a necessidade de perpetuação da memória de modo a repetir para lembrar e para não repetir. Afinal de contas, o País ainda hoje enfrenta consequências de não ter acesso à verdade

sobre os períodos mais sombrios de sua história, que vão desde a escravatura até a ditadura civil militar. A forma como a ditadura foi dissolvida, negociada entre quem detinha o poder das armas e quem vivia sob ameaça, incentivou o esquecimento. O apagamento rápido e forçado dos crimes do período ecoa o esquecimento dos horrores cometidos contra os escravos. A repetição enviesada, no romance, trabalha para impedir recomeços de barbáries e destruição de vidas. É uma repetição que atua como força de rememoração de capítulos mal resolvidos da História.

O viés de denúncia e de crítica social, no entanto, não apaga a agonia usada como elemento no delineamento das personagens. O que está lá desvelado é que a angústia que atravessa os sujeitos não se liga apenas aos desmandos do poder instituído e aos destroços do passado. Toda a carga gerada pelo problema filosófico da finitude e o problema psíquico da falta que perpassa a condição humana também está encenada. O desespero que atravessa o romance é oriundo do sentimento de um drama não só coletivo, mas também do sujeito humano. Nesse sentido, a teoria freudiana mostrou-se bastante profícua. Afinal, ao introduzir o inconsciente como o verdadeiro centro da vida anímica, o intelectual de Viena provocou uma mudança significativa a respeito do que é ser humano. A escrita de Autran Dourado, assumidamente devoradora dos textos de Freud, inclui e considera o sujeito descentrado, fragmentado, desconhecido de si próprio, além de fissurado em sua existência. A própria forma do romance, como se viu, se alimenta dessas questões. Emerge uma forma de composição em que personagem, narrador e leitor se entrecruzam continuamente, marcados por delineamentos que revelam nuances do sujeito, do homem humano, mostradas como estruturas multifacetadas, que não podem ser apreendidas em sua totalidade. Para o registro psíquico desses seres, a escrita desfaz a ordem cronológica, mapeando a recorrência de imagens sufocantes e labirínticas, mostrando os duplos. O espelhamento se dá também em relação ao próprio leitor que, na leitura do agora, acaba se identificando com a experiência de fissura e desorientação.

Ampliando a discussão para outras produções, quero voltar à questão da resistência estética, ética e política, que busca manter viva a memória, o arquivo. É preciso reafirmar a importância de algumas repetições. As narrativas tradicionais, reiteradas e transmitidas de geração em geração, cuja importância foi apregoada por Benjamin (1987) e que se encontra por toda a obra de Autran Dourado, é aliada ao prazer da repetição. Um prazer quase infantil, pois são os pequenos que pedem repetidas vezes a contação da mesma história. Walter Benjamin (1996) analisa a arte de brincar e percebe o movimento da criança em remanejar o que tem à disposição para criar mundos próprios. Constata o ensaísta e crítico literário alemão que “além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira: a lei da repetição”

(BENJAMIN, 1996, p. 252). E aqui está a repetição criadora: quem conta um conto aumenta um ponto, diria o povo mineiro tão homenageado por Dourado. Esse repetir, mais uma vez, não é da ordem do estagnado. O relato inclui o personagem que escutou (“eu escutei certa vez...”) e insere o prazer da repetição daquele que pede “só mais uma vez”.

Há duas consequências positivas dessa repetição tradicional e prazerosa de narrativas, segundo Benjamin (1987). Em primeiro lugar, permite-se que o sujeito que escuta e passa adiante uma história se perceba pertencente a uma coletividade. Criam-se elos de pertencimento entre gerações e entre membros de uma mesma comunidade. A sensação gerada é a de segurança, de proteção, que se institui na coesão da vida em comum. A segunda consequência é que esse sujeito que escuta, conta e reconta histórias se percebe herdeiro de uma tradição, de uma origem, que o faz criticar e avaliar melhor os acontecimentos do presente, a partir da leitura do passado.

Mas Dourado não é um saudosista, preso ao que se passou. Ele recorre às sociedades mais tradicionais parecendo sinalizar que já tivemos um mundo diferente e que sempre é possível a reconstrução de outro futuro. A perspectiva evocada é, assim, de transformação. O rompimento com os elos das nossas referências passadas pode significar o surgimento de novas barbáries. Olha-se para o passado, faz-se uma aliança com os antepassados e caminha-se em direção a uma nova perspectiva, evitando a repetição de catástrofes. Repetir para lembrar, repetir para não repetir, repetir para transformar.

Por fim, gostaria de frisar outra faceta política do autor, remontando à noção do intelectual, habitante da *pólis*, cuja atuação se dá por meio do discurso e da reflexão no espaço público. Em diálogo com a concepção aristotélica, sua obra se insere no papel ativo de pensar e questionar a sociedade, situando-se como uma voz que intervém nos debates centrais de seu tempo. Ao dirigir o olhar para essa posição protagonista, destaco o crítico de si mesmo a dialogar com vários outros escritores e críticos literários, com incursões em campos outros como a filosofia, a psicanálise, a sociologia... O movimento é recursivo no gesto de refletir e partilhar vida e escrita em seus ensaios-fantasia, em suas entrevistas, palestras e cursos, principalmente voltados para a própria produção. Se para agir esteticamente, produzindo intervenções e modificações, o homem realiza uma unidade entre o mundo ético (vida) e o mundo estético (arte), e essa unidade só é possível na resposta, como nos lembra Bakhtin (2017), o intelectual/escritor, intervindo no espaço público por meio da palavra e da escrita, deixa esse encontro da teoria com a vida mais evidente. Basta lembrar que a compreensão dos

eventos, das palavras, dos discursos só é viável quando as coisas são colocadas em relações dialógicas. O eu só é possível na unidade com o outro.

Em Autran Dourado, a repetição se configura como possibilidade de resistência ética, estética e política, ao interpelar, continuamente, sobre a necessidade da preservação e perpetuação da memória no campo da literatura. Essa proposta acaba por gerar novos significantes que ligam, inevitavelmente, o texto a outros contextos e textos, espaços e tempos, disputando, desse modo, a imaginação política do leitor espectador. Além disso, o ato de refletir em público marcou seu lugar de enunciação, fomentando diálogos, promovendo confluências e interações, criando uma figuração de si mesmo, colocando em prática a execução de seu projeto criativo e crítico que envolve uma espécie de marca autoral, um regime de escrita e de assinatura que o singulariza na cena literária nacional. Trata-se de textos, múltiplos, tanto orais como escritos, mas também de todo um processo que cercou sua vida disposta para o outro, característica de seu exercício crítico e intelectual.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Ana Margarida. Intersubjetividade entre a singularidade e a empatia. *In*: CAVALCANTE, Sandra; GABRIEL, Rosângela; MOURA, Heronides. **Linguagem, Cognição e Cultura** - Estudos em Interface. 1 ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2020, p. 235-260.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**- o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALENCAR, José de. **Ubirajara**. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1874.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mario. O movimento modernista. **Estadão**, São Paulo, fev.2002. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/Home/documentodasemana/o-movimento-modernista---mario-de-andrade.pdf> Acesso em 20/04/2023.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. p. 103-148.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. *In*: **Questões de Literatura e Estética**- a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993, p.397-428.
- BAKHTIN, M. M. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.337- 57. [1961]
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos A. Faraco. São Carlos: Pedro e Joao Editores, 2017.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. *In*: **Mágia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.249-253.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222-232.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Passagens Parisienses II. *In: **Passagens.*** Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 504.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I.** Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. 4. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1995 (vol. I).

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II.** Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas. São Paulo: Pontes, 1989.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In: **Outras inquisições.*** Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do quixote. *In: **Ficções.*** Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 34-45.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** Petrópolis: Vozes, 2014.

BRANDT, Per Aage, Meaning Production, Modelling Mental Architecture and Blending (September 21, 2012). Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2150213> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2150213> Acesso em 26/06/2023.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A natureza da metáfora. *In: **O estudo analítico do poema.*** 5.ed. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 2006a, p.135-155.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: Momentos decisivos 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006c. Arquivo em PDF. Disponível em

<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-literatura-e-sociedade-copy.pdf> Acesso em 15/07/2023.

CANDIDO, Antonio. **Na Sala de Aula**: Caderno de Análise Literária. São Paulo, Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Entrevista por Pedro Cesarino e Spergio Cohn, **Revista Azougue Saque/Dádiva**, nº 11, Rio de Janeiro, Programa Cultura e Pensamento, MinC. 2007, p.79-95.

CAVALCANTE, Sandra Maria Silva. **O fenômeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva**. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos, Belo Horizonte, 2009.

CAVALCANTE, Sandra; NASCIMENTO, Milton do; WALTY, Ivete. Disciplina seminário de estudos avançados. Tópico: **o processamento metafórico na auto-organização da vida humana** (45h), 2º sem. PUC Minas: Belo Horizonte, 2017.

CAVALCANTE, Sandra; WALTY, Ivete. Disciplina seminário de estudos avançados. Tópico: **Narratividade e construção identitária** - uma abordagem estético-cognitiva (60h), 2º sem. PUC Minas: Belo Horizonte, 2018.

CEIA, Carlos. “Agón”. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agon> Acesso em 17/09/2023.

CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Coord. C. Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Cláudia. Professores da USP analisam os 100 anos da Bauhaus. **Jornal da USP**, São Paulo, 11 abril 2019. Cultura. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/professores-da-usp-analisam-os-100-anos-da-bauhaus/> Acesso em 23/02/2024.

CURY, Maria Zilda Ferreira e WALTY, Ivete Lara Camargos. O intelectual e o espaço público. *In: Revista da Anpoll – Espaço público e linguagens*, n.26, 2009, p. 221 – 232.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 4.ed. Rio de Janeiro: PAZ & TERRA, 2022.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. *In: Lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 259-271.

DIAS, Gonçalves. **I- Juca-Pirama**. Disponível em:
https://objdigital.bn.br/objdigital2/Acervo_Digital/livros_eletronicos/bndigital0060/bndigital0060.pdf Acesso em 20/04/2023.

DOURADO, Autran. **A Profissionalização do Escritor**. Correio do povo, Rio Grande do Sul, 08 nov. 1975.

DOURADO, Autran. **A serviço del-Rei**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DOURADO, Autran. **Breve manual de estilo e romance**. 1. ed. atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DOURADO, Autran. **Confissões de narciso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOURADO, Autran. [**Correspondência**]. Destinatário: Ernestina Carreira. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 16 out. 1991. Carta. 2p.

DOURADO, Autran. [**Correspondência**]. Destinatário: Fábio Lucas. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 8 mar. 1971. Carta. 5p.

DOURADO, Autran. [**Correspondência**]. Destinatário: Fábio Lucas. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 11 ago. 1994. Carta. 1p.

DOURADO, Autran. [**Correspondência**]. Destinatário: Kersten Knipp. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 26 nov. 1990. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [**Correspondência**]. Destinatário: Raimundo Carrero. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Petrópolis, 09 jan. 1988. Carta. 7p.

DOURADO, Autran. **Gaiola aberta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

DOURADO, Autran. **Lucas Procópio**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

DOURADO, Autran. **Melhores contos de Autran Dourado**/ seleção de João Luiz Lafetá. 2.ed. São Paulo: Global, 2001.

DOURADO, Autran. **Novelário de Donga Novais**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

DOURADO, Autran. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DOURADO, Autran. **Ópera dos fantoches**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

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

DOURADO, Autran. **O risco do bordado**. 8.ed. Rio de Janeiro: Difel, 1981.

DOURADO, Autran. **Os sinos da agonia**. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 20, p. 119–124, 1994. DOI: [10.11606/issn.2316-9036.v0i20p119-124](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i20p119-124). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908>. Último acesso em 03/02/2024.

DOURADO, Autran. **Questões de vida e morte**. [Entrevista cedida a Flávio Moreira da Costa]. Opinião, Rio de Janeiro, n. 104, 1 nov. 1974, p. 18-19.

DOURADO, Autran. Teia. *In: Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a, p. 13-88.

DOURADO, Autran. **Tempo de amar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DOURADO, Autran. **Um artista aprendiz**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DOURADO, Autran. **Uma poética de Romance**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DOURADO, Autran. **Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

DOURADO, Autran. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

DOURADO, Autran. **Violetas e caracóis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DRUMMOND, Carlos. **José**. Disponível em: <http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2017/09/Carlos-Drummond-de-andrade-Jose.pdf>. Acesso em 13/04/23.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryio, 1992.

ENCICLOPÉDIA. *In: Origem da palavra- site de etimologia*. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/enciclopedia>. Acesso em 08/10/2023.

ESPOSITO, Roberto. **Bios: biopolítica e filosofia**. Tradução de M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. **The way we think – conceptual blending and the mind’s hidden complexities**. New York, Basic Books, 2002

FISCHER, L. A literatura é uma transfiguração da realidade. Entrevista com Antonio Candido. **O eixo e a roda**: v. 20, n. 1, 2011. pp. 156-162.

FREUD, Sigmund. Duas histórias clínicas (O “Pequeno Hans” e o “Homem dos ratos”) *In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. X. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XXIII. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.15-150.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.17: história de uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.275-315.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In: Obras completas*, volume 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.120-178.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. *In: Obras completas*, volume 17. Tradução de Paulo César de Souza. 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.5-31.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar da civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. *In: Obras completas* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010. Vol. 10. Disponível em: http://www.lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Freud_Sigmund_caso-Schereber.pdf Acesso em 02/10/2023.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FUKS, Julián. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. *In: Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 30/07/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml> Acesso em 13/03/2023.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice na memória de outros**. São Paulo: Autêntica, 2024.

GUERRA, Maria J O A. **A construção dos sujeitos nos cenários teatrais de os sinos da agonia, de Autran Dourado**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MariaJoseOliveiraAraujoGuerra_7992.pdf Acesso em 28/08/2023.

GUIMARÃES, Jonatas. Constelações mineiras de Autran Dourado: Minas Gerais, a subjetividade e a literatura. **Caletroscópio**, Ouro Preto, 9, p. 84-101, 2021.

GUIMARÃES, Jonatas (Org). Dossiê Autran Dourado. *In: Santa Barbara Portuguese Studies*, Santa Bárbara, vol. 13, 2024. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/13> Acesso em 21/10/2024.

GUIMARÃES, Jonatas. **Oficina das máscaras**: o personagem produtor de sujeitos na obra de Autran Dourado. 2022. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/46060/1/Enviar%20-20Arquivo%20definitivo%20-%20tese.pdf> . Último acesso em 14/01/2024.

GUTIÉRREZ, Jorge Luís. **A controvérsia de Valladolid (1550)**: Aristóteles, os índios e a guerra justa. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/87829/90750> Acesso em 20/04/2023.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

ISER, Wolfgang. Epílogo. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. (Tradução de Johannes Kretschmer). Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996, p. 341-363.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.

JOHNSON, Mark. **The Meaning of the Body**: Aesthetics of Human Understanding. University of Chicago Press. 2007.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **A Repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

KNIPP, Kersten. [**Correspondência**]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, sem data. 1990. Carta. 2p.

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, p. 394- 413.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de psicanálise**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVY-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957.

LUCAS, Fábio. (2022). Sobre a Revista Edifício. **Revista Novos Rumos**, Marília, SP, n.47, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/0102-5864.22.v0n47.2101>. Último acesso em 12/04/2023.

LUCAS, Fabio. [**Correspondência**]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 08 nov. 1990. Carta. 2p.

LUCAS, Fábio. [**Correspondência**]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. São Paulo, 14 jul. 1995. Carta. 1p.

MAIA, Claudia Cristina. **Paisagem na neblina**: Os sinos da agonia, de Autran Dourado. 151 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7D2J99/1/dissertacao_claudia_completo_definitivo_formatado.pdf Acesso em 27/08/2023.

MARI, Hugo; CAVALHEIRO, José Carlos; NASCIMENTO, Milton do. An overview of knowledge integration and the self-organization of life. **Journal of Psychology** – Disponível em: <https://www.scirp.org/journal/psych/>. Acesso em 21/03/2024.

MARI, Hugo; CAVALHEIRO, José Carlos; NASCIMENTO, Milton do. Sobre cognição: corporificação, produção de sentido e auto-organização. *In*: **Interfaces entre linguagem e cognição**: do pensamento à ação. Belo Horizonte: Artesã Editora, 2024, p. 7-30.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. **Os sinos da agonia**: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. 1984. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9DFG5H/1/dissertacao_reinaldomartinianomarques.pdf Último acesso em 27/08/2024.

MELAMED, Michel. **Regurgitofagia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 8a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. A noção de sujeito. *In*: SCHNITMAN, Dora Fried. (org.) **Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade**. Porto Alegre: ARTMED, 1996, pp. 45-58.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução do francês: Eliane Lisboa - Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005

MORIN, Edgar. Notas para um “Emílio” Contemporâneo. *In*: PENA-VEJA, A.; ALMEIDA, C. R. S.; PETRAGLIA, I. (Org.). **Edgar Morin: Ética, Cultura e Educação**. Ed. Cortez, São Paulo: 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zarathustra**. Tradução Erika Patrícia Moreira e João Pedro Nodari. Brasil: Pé da letra, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. O peso mais pesado. *In*: **A gaia ciência**. 2.ed. São Paulo: Martin Claret, 2011, p. 179.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao Alcance de Todos. *In*: **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p.5-8.

ÓPERA 'O Guarani' leva indígenas ao palco do Theatro Municipal de SP. **Jornal Nacional**, 11/05/2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/05/11/operas-o-guarani-leva-indigenas-ao-palco-do-theatro-municipal-de-sp.ghtml> Acesso em 20/01/2024.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. *In*: CARDOSO, Sérgio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 307-327.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2021.

PLATÃO. **Odialético**: sofistas. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sofista.html#c> Acesso em 17/08/2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

REPETIR. *In*: DICIONÁRIO etimológico- Etimologia e origem das palavras. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/repetir/> Acesso em 30/06/2024.

ROCHA, João Cezar de Castro. Devorando Oswald. **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais! São Paulo, 10 out. 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão do mundo”. ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *In*: **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p.647-668.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTANA, Eliara. **Jornal Nacional, um ator político em cena**. 2020. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) — Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://bib.pucminas.br/teses/Letras_EliaraSantanaFerreira_8685.pdf Último acesso em 05/10/2024.

SENRA, Angela Maria de Freitas. **Literatura Comentada**: Autran Dourado. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SINO. *In*: DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sino> Acesso em 25/09/2024.

SOUSA, Rainer Gonçalves. História da alquimia. *In*: **História do mundo**. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-da-alquimia.htm> Acesso em 10/11/2023.

SOUZA, Eneida Maria de. **Autran Dourado**: encontro com escritores mineiros. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. Edifício: que geração é essa? **Scripta**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 13-22, 1ºsem. 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. O avesso da escrita: intelectuais a serviço de JK. *In*: Diniz, Thaís Flores Nogueira, VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. **Itinerários**: homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2009, p. 29-44.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: primeiros registros sobre o Brasil [recurso eletrônico] Tradução de Angel Bojadsen; introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

VELOSO, Caetano. Antropofagia. *In*: **Verdade tropical**. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2017, p.255-273.

VENTURA, Dalia. O que são os fractais, padrões matemáticos infinitos apelidados de 'impressão digital de Deus'. **BBC News Brasil**, 04/12/2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50656301> Último acesso em 05/08/2024.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

WALTY, I. L. C., & PATROCÍNIO, P. R. T. do. (2022). (Des)fazendo percursos do modernismo: revisão de conceitos. **Scripta**, 25(55), 9-26. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2021v25n55p9-26> Acesso em 20/01/2024.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

WALTY, Ivete; MACHADO, Valéria. Territorialidades e antropofagias. *In*: **Cadernos Cespuc**, n. 36, 2020, p.01-08.

WISNIK, José Miguel. Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de hoje. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12/02/2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml> Último acesso em 20/08/2024.